



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4898

Araştırma makalesi/Research article

Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri*'nde Şehrin 'Öteki' Yüzleri

The 'Other' Faces of the City in
Ülkü Tamer's *Alleben* Stories

M. Fatih Kanter*

Öz

İkinci Yeni topluluğunun poetik evrenini benimseyen Ülkü Tamer, şiirlerinin yanı sıra hikâye, deneme, tiyatro, anı, antoloji türünde de eserler kaleme alır, tercümeler yapar. 1937-2018 yılları arasında yaşayan Tamer, çocukluk yıllarını doğduğu şehir olan Gaziantep'te geçirir. Gaziantep; Tamer'in hikâyelerinde coğrafyası, iklimi, insanı, gelenek ve âdetleriyle bir hafıza mekânı olarak yer edinir. 1991 yılında Can Yayınları tarafından basılan *Alleben Öyküleri* başlıklı kitapta; "Sitti Zeynep", "Çete İsmail", "Şekerci Asım" ve "Macı Hüseyin" olmak üzere dört hikâye bulunmaktadır. Tamer, hikâyelerinde karakter odaklı bir anlatı yöntemi tercih eder. Bu kişiler, Tamer'in çocukluğunu geçirdiği şehirde hafızasında kalan ve şehirle arasındaki aidiyet bağlarını geleceğe taşıyan sembol kişiler olarak yer alır. Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri* adlı kitabındaki dört hikâyenin merkezî karakterleri, yaşadıkla-

Geliş tarihi (Received): 29-04-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Prof. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Kilis-Türkiye/University of Kilis 7 Aralık Faculty of Humanities and Social Sciences. fatihkanter@kilis.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-0754-6930

rı şehrin kimliğine katkı sunan içselleştirilmiş ötekiler ve yalıtık ötekilerdir. Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin isimleriyle kurgulaştırılan karakterler, toplum tarafından “içselleştirilmiş ötekiler” olarak nitelendirilebilir. Zira onlar; şehrin kimliğine katkıda bulunan, toplumsal dışlanmaya maruz kalmayan ancak kendi kişilik özellikleriyle toplumun normlarından farklı davranışlar sergileyen kişilerdir. Sitti Zeynep ise gençlik yıllarında sevdiği İdris’le kaçarken yakalandıktan sonra İdris’i öldüren Tahir’i vurduktan sonra aklını yitirmiş olması dolayısıyla “yalıtık öteki” konumuna gelir. Ülkü Tamer’in *Alleben Öyküleri* kitabında yer alan dört hikâyede de çocuklar, başkişinin yaşamına yön veren ve vakanın gelişimine doğrudan katkıda bulunan karakterlerdir. Toplumun öteki olarak etiketlediği başkişilerin kendilerine bir sığınak alanı olarak gördüğü çocuk karakterler, onların âdeta şifacısı konumundadır. Makalede; şehirlerin kimliği, hafıza mekânı oluşu “şehrin sahipleri” ve “ötekileri” üzerinden ele alındı. *Alleben Öyküleri* çerçevesinde etiketleme ve ötekileştirme kavramları odağında şehirlerin kimliğinin oluşmasına etki eden ve öteki olarak kodlanan bireylerin toplumsal yapıyla ilişkileri irdelendi. Bu çerçevede “yalıtık öteki” ve “içselleştirilmiş öteki” olarak iki kavramsallaştırma yapılarak *Alleben Öyküleri*’ndeki karakterlerin toplumla uyum ve uyumsuzlukları metin merkezli olarak incelendi.

Anahtar sözcükler: Ülkü Tamer, *Alleben Öyküleri*, yalıtık öteki, içselleştirilmiş öteki, şifacı çocuklar

Abstract

Ülkü Tamer, a prominent figure of the Second New poetic movement, authored works across various genres, including short stories, essays, plays, memoirs, anthologies, and translations. Born in 1937 and passing in 2018, Tamer spent his childhood in Gaziantep, a city that later became a memory space in his literary works with its geography, culture, and people. In his 1991 collection *Alleben Stories*, which includes four narratives — “Sitti Zeynep,” “Çete İsmail,” “Şekerci Asım,” and “Macı Hüseyin” — Tamer employs a character-driven narrative approach. The protagonists, shaped by their connection to the city, are portrayed as either “internalized others” or “isolated others.” While characters like Çete İsmail, Şekerci Asım, and Macı Hüseyin represent those whose differences are accepted by society, Sitti Zeynep symbolizes an outcast lost to mental isolation. Notably, child characters function as emotional anchors and symbolic healers, aiding the ‘others’ in navigating alienation. This study explores how urban identity is constructed through the relationship between “the city’s owners” and “its others,” with a particular focus on social labeling and marginalization. By categorizing the characters as internalized or isolated others, the article offers a text-centered examination of their societal alignment or dissonance.

Keywords: Ülkü Tamer, *Alleben Stories*, isolated other, internalized other, healer children

Extended summary

Ülkü Tamer, who adopted the poetic universe of the Second New community, wrote stories, essays, theater, memoirs, anthologies, and translations in addition to her poetry. Tamer, who lived between 1937-2018, spent his childhood years in Gaziantep, where he was born. Gaziantep appears in Tamer's stories as a place of memory with its geography, climate, people, traditions, and customs.

Tamer, who has been interested in literature since childhood, developed the habit of reading and writing over the years. Tamer, who published her stories under the titles *Alleben Stories* and *Unprecedented Events in History*, was awarded the Yunus Nadi Story Prize in 1991 for *Alleben Stories*. Ülkü Tamer, an artist who spent her childhood years in Gaziantep, reflects the city and its spirit in the characters of her stories. *Alleben* is the name of the stream that flows as a tributary of the Euphrates River in Gaziantep. This geographical space takes its place on the fictional plane as a "place of memory" where Ülkü Tamer was born and grew up and gained her cultural background. Published in 1991 by Can Publications, *Alleben Stories* includes four stories titled "Sitti Zeynep", "Çete İsmail", "Şekerci Asım" and "Macı Hüseyin". Tamer prefers a character-oriented narrative method in these stories. These people are symbolic figures who remain in Tamer's memory in the city where he spent his childhood and carry the ties of belonging to the city into the future.

It is the people living in cities that give them a historical and social identity. The sum or average of people's identities forms the identity of the cities they live in. Because every city gains recognition from the people living in it. The uniqueness inherent in identity is a reality that permeates the identities of cities. This uniqueness distinguishes and resembles cities just as it distinguishes and resembles people. For this reason, each city, with its specific places and people, takes a place in the collective memory of the people living there. In this context, cities have symbolic places and symbolic people that are engraved in the collective memory. These symbolic places and people are the 'carrier columns' that transfer the spirit of the city from the past to the future. These people, known as the 'carrier columns' of cities, often come to the forefront and are recognized for their differentiation from the homogeneous crowd of people in the city. Sometimes these people are labeled as "the other" due to their characteristics that do not fit the normative structure of the society. People who are labeled as the other in the city can be handled in two categories: The internalized other and the isolated other.

In these stories, the author, who combines the memories that take root in his mind with the memory of the city, focuses on the faces of the city that are not marginal but are 'other' due to their behaviour outside social acceptance, instead of ordinary or well-known people. The central characters of the four stories in Ülkü Tamer's *Alleben Stories* have internalized others and isolated others who contribute to the identity of the city they live in. The characters fictionalized with the names Çete İsmail, Şekerci Asım, and Macı Hüseyin can be described as "internalized others" by society. Because they are the ones who contribute to the identity of the city, who are not subjected to social exclusion, but who exhibit behaviors different from the norms of the society with their personality traits. Sitti Zeynep, on the other hand,

becomes an “isolated other” because she loses her mind after shooting Tahir, who killed Idris after being caught while running away with Idris, whom she loved in her youth.

In all four stories in Ülkü Tamer’s *Alleben Stories*, children are characters who shape the protagonist’s life and directly contribute to the development of the case. Child characters, whom the protagonists, labeled as the other by the society, see as a shelter for themselves, are their healers. Child characters help the “others” who become lonely and alienated from the common values of society to connect to life. In all four of Tamer’s stories, there is a child in the closest proximity of the protagonists. In this article, the identity of cities and their being a place of memory are discussed through the “owners” and “others” of the city. Within the framework of *Alleben Stories*, the relations of individuals coded as the other and affecting the formation of the identity of cities with the social structure were examined in the focus of the concepts of labeling and othering. In this framework, two conceptualizations of “isolated other” and “internalized other” were made and the harmony and disharmony of the characters in *Alleben Stories* with the society were examined text-centered.

Giriş

Edebî eserler, en temel anlamıyla bireyin dünyadaki yolculuğunu bireysel ve toplumsal boyutuyla anlatır. Birey hem psikolojik hem de sosyolojik yönüyle edebî eserlerde var olur. Dünya da hem bir mekân olarak hem de yarattığı tüm insani duygu ve düşüncelerle edebî eserde kendine yer bulur. Toplumsal açıdan bakıldığında edebiyat, toplumu anlamak ve anlamlandırmak için ekonomik, siyasi, kültürel veriler sunar (Tüzer ve Hüküm, 2019: 10). Birey açısından bakıldığında da insanoğlunun dünyayla ilişkilerinin yanı sıra birey olarak var olma çabası, edebiyatın temel odaklarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu çaba içerisinde duygusal ve fiziksel olarak dünyaya tutunma gayreti her zaman başarılı bir girişim olmayabilir. İnsanoğlu bir öteki olarak dünyadaki yolculuğuna devam etmek zorunda kalır. Bu bağlamda “öteki”nin ve ayrıksı olanın hikâyesi, edebî eserler açısından ilgi çekici bir mümbitliğe sahiptir.

Öteki olmak varoluşsal bir zorunluluktur. Ötekilik; bireyin toplumla, dünyayla veya kendisiyle ayırık düştüğü bir durumu, anı veya uzamı ifade eder. Gasset’e göre bir öteki olmasına rağmen kendi benliğine dalaabilmesi, insanı hayvandan ayıran özelliğidir (2007: 35). Bu açıdan bakıldığında ötekilik sadece olumsuz bir duruma veya yalnızlığa işaret etmez. Bireyin varoluşunun çizgisini belirginleştiren yönüyle insanın dünyayla ilişkisini açığa çıkaran bir özelliği barındırır.

Uzam, dünya ve daha dar anlamda fiziksel çevre, bir öteki olarak insanoğlunun kendi sınırları dışında karşılaştığı ilk ötekidir. Bu öteki, bedene ve ruha bir saldırı olabileceği gibi onu sarıp sarmalayan ve koruyan bir nitelikte de olabilir. Bu bağlamda mekânın ötekiyi ortaya çıkaran veya yersiz yurtsuzluğu ortadan kaldırıp onu yerli kılan bir tarafı vardır. Şehirler de içinde yaşayanlarıyla, temsil mekânlarıyla kimlik kazanır, medeniyet tarihi içerisinde yerini alır ve kolektif hafızanın taşıyıcısı olur. Şehirlerin coğrafi konumu, fiziksel özellikleri daha çok topoğrafyanın alanına girmekle birlikte asli kimliği, kolektif hafızada edindiği anlam alanları üzerinden oluşur. Çünkü “[g]ünümüz dünyasını, geçmişin olayları, mekânları ve nesneleri ile nedensellik bağı içinde algılar ve yorumlarız. Bu da, şimdiki zamanı, çeşitli

geçmiş yaşantılarımızdan hangisi ile bağlantı kurabilirsek ona göre yaşayacağımızı belirtir” (Connerton, 2014a: 11). Mekânın geçmişte kazandığı anlamlar, kültürel devamlılığın ve kolektif hafızanın bir aktarım yöntemidir.

Kolektif hafıza; bireylerin tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlarıyla aidiyetlik ilişkileri çerçevesinde ortaya çıkar. Zira “Her türlü başlangıcın içinde bir anımsama ögesi yatar. Toplumsal bir grubun tümüyle yeni bir yol tutturmak üzere eşgüdümlü bir çaba gösterdiği durumlarda bu özellikle geçerlidir” (Connerton, 2014b: 15). Coğrafi, fiziki ve toplumsal açıdan aynı kaderi paylaşan insanlar, aynı toplumsal kalıplar ve normları benimserler ve aidiyetlik ilişkilerini de bu bağlamda kurarlar. İçinde yaşadığı toplumun beklentilerine cevap veremeyen bireyler ise normlara uymama, norm dışılık özelliklerine göre toplumsal yapının dışında kalırlar. Toplum dışılık kimi zaman bireysel bir tercih olurken kimi zaman çeşitli doku uyumsuzlukları sebebiyle toplumun dayatması olarak bir yaptırım şeklinde ortaya çıkar.

Birey olarak insanların kimliği, bir araya geldikleri toplumda ortak aidiyet unsurlarıyla o toplumun kimliğini kazanmasını sağlar. Birer birer farklılıkları olan her birey, ortak aidiyet dizgelerini içeren yapının bir parçası olarak yaşadıkları mekânın ruhunu oluşturur. Mekân ve insan arasındaki bu karşılıklı durum, böylelikle geçmişten geleceğe doğru uzanır. Yaşadığı toplumun bir parçası olarak kendini var eden birey; kimliğini içine doğduğu toplumun normları, gelenekleri, kültürüne göre biçimlendirir. Dolayısıyla içine doğulan coğrafya, bireyin davranış repertuvarına etki eder. Mekân, bu açıdan bakıldığında bir tutunma çabası olarak “yerli” bir perspektif sunar.

Kurmaca metinlerde de birey-toplum ilişkisi ele alınırken coğrafyanın gerçekliğinin ıskalanmamasına özen gösterilir. Emel Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* adlı çalışmasında edebiyat-coğrafya merkezli incelemeleri; 1. yazarın hayat coğrafyası, 2. metnin/ yazarın edebiyat coğrafyası, 3. seçilmiş bir coğrafyanın farklı yazarların duyuş tarzı ve gözlemlerindeki yansımaları şeklinde tasnif eder. Bu bağlamda yazarın hayat coğrafyasını ise “Yazarın ailesinin kökenleri, doğup büyüdüğü ve hayatının değişik evrelerinde farklı nedenlerle bulunduğu coğrafyayı inceler.” (Kefeli, 2006: 16) ifadeleriyle tanımlar. Bu nedenle içine doğulan coğrafya, bireyin kendilik dünyasını kurgulamasında başat rol üstlenir. Kimliğin oluşumunda kendini bir adla tanımlamanın sonraki adımı olan “yer/mekân” algısı, “bir yere ait olmak ya da bir yer”li olmak” düşüncesinin ürünüdür. Bu düşünce, bireyin kendini dünya içerisinde konumlama çabasından kaynaklanır. Zira “Yaşadığımız mekânlar, sadece tüketilen bir miktar, bir hacim veya alan değil, aynı zamanda bireylerin kök saldığı, demir attığı bir adrestir.” (Bilgin, 2007: 220-221). Ülkü Tamer’in *Alleben Öyküleri*’nde de bireylerin mekâna ilişkileri, toplumsal ve kültürel bağlar üzerinden kurguya taşınırken “aitlik” ve ait olmama”yla “arada bir yerde olma” durumlarına göndermede bulunulur. Bu göndermelerde Alleben’in Tamer’in çocukluğunu geçirdiği bir mekân olması, Kefeli’nin ifadesiyle “doğup büyüdüğü ve hayatının değişik evrelerinde farklı nedenlerle bulunduğu coğrafya” (2006: 16) özelliği taşıması etkilidir. Bu minvalde Alleben Öyküleri, “Okurun zihnine gönderdiği görsel içerik sebebiyle fonografik bir hafıza olarak işlev görürken, bireysel ve kolektif hafızanın geçmişteki işleyişini görme imkânı sunarlar” (Burcu Yılmaz, 2019: 14). Zira mekân ve insan

arasındaki karşılıklı etkileşim, yaşanılan yerin kendine ait bir kimlik oluşturmamasını sağlar. Dolayısıyla insanlar gibi insanların yaşadıkları mekânların/şehirlerin de bir kimliği oluşur. Bu kimlik, tarihsel bir süreç içerisinde o şehirde yaşayanların hafızalarında birikerek geçmişten geleceğe doğru akar.

1. Şehrin öteki kahramanları

Şehirler, kasabalar, köyler, hangi ölçek ve demografik yapıda olursa olsun bütün yerleşim birimleri, insanların bireysel özgürlüklerinin yanında toplu yaşama kültürünü de benimsemelerini gerektiren mekânlardır. “Zaman ve mekân unsurları üzerinden şekillenen tecrübe, gelenek ve tarihsellik” (Erol, 2016: 15) insan ve dünya arasında bağ kurar. Zira kendini bir yere ait hisseden birey, kendine ait bir “dünya” içerisinde ortak aidiyet bilinci ile kendi benzerleri içinde olmanın rahatlığını duyumsar (Kanter, 2014). Ortak yaşama uygun biçimde hayatını ikame ettiren insan, belirlenen normlar çerçevesinde hareket ederek yaşadığı toplumda uyumlu-uyumsuz bir şekilde var olur. Ancak ortak yaşama kültürü içerisinde genellikle yazıya dökülmemiş ama toplum tarafından gizli bir mutabakatla üzerinde anlaşmaya varılmış normlar dışında hareket eden bireyler de o topluluğun kimliğine katkı sağlarlar. Bu nedenle şehirlerin ruhunu ya da kimliğini oluşturan toplulukta her bireyin aynı kişilik yapısına, aynı mizaca, aynı davranış kalıplarına uyduğu söylenemez. Bu nedenle genellikle toplumsal normları kabullenen çoğunluğun yanında farklı olduğu düşünülen, var sayılan ya da bilinen kişiler “öteki” olarak nitelendirilirler. Anadolu şehirleri; kendi kimliği içerisinde yaşayan delilere, marjinal kişiliklere, kıskanç ve hasis kişilere veya suçlulara kendi için farklı birer konum verir. Bu öteki konumu bazen koruyucu olabileceği gibi bazen de dışlayıcıdır. Bu manada Gaziantep, kendi özgün yapısıyla ötekisini yaratan ve onu kendi bünyesinde yaşatan şartlarıyla hikâyelere mekân olur. Gaziantep’in önemli yazarlarından biri olan Mitat Enç de mekânın ürettiği sıra dışı kişilikleri; koruyan, kollayan bazen de onu toplumsal normlar içinde eriten yönleriyle *Uzun Çarşı’nın Uluları* kitabında anlatır. Enç’in kahramanları da Tamer’inkiler gibi ötekidir. “Evlat katili babalar, hayırsız evlatlar, ahlaksız kocalar, hoppa gelinler, kuş uçurup avrat oynatan mirasyediler, eşcinseller, âmâlar, takıntılılar, soytarılar, katiller ve deliler Uzun Çarşı’da adeta renkli bir karnaval içinde yaşarlar” (Hüküm, 2023: 626). Enç, bu ötekileri mekân, tarih ve gelenek içinde özgün konumlarıyla anlatır. Tamer’in öykülerinde de öteki yargılanmaz, olumlu ve olumsuz yönleriyle mekân bağlamı içerisinde sunulur. *Alleben Öyküleri*’nde toplumsal dengelenme, ötekiler tarafından bozulmaz. Hayatın olağan akışı içerisinde öteki tüm yönleriyle gözler önüne serilir. Bu hikâyelerde de ötekiler, “oluşturulmuş düzen içerisinde bir uzlaşma noktası bulur. Fiziksel, psikolojik kusurların tümü, toplumsal düzeni savunmadan, kutsamadan” (Hüküm, 2023: 637) gözler önüne serilir. Ülkü Tamer’in hikâye kahramanları, kendi anılarını yazdığı kitabındaki karakterlerin bir ortak paydası gibidir. Tamer’in çocukluk yıllarındaki şehrin kimliğini ve dokusunu oluşturan karakterler, onun çocuk zihninden süzülerek şehirle bütünleşik bir hâlde kurgu dünyasına taşınır. Özellikle Macı Hüseyin hikâyesindeki sinema kültürü ile anılar kitabındaki “Nakip Ali’nin Sineması” ile ilgili bölüm arasında büyük oranda benzerlikler yer alır (Tamer, 1998).

Aslında öteki en genel tanımla çoğunluğun dışsallaştırdığı, izole ettiği, yalnızlaştırdığı özetle etiketlediği azınlık olarak nitelendirilebilir. Ancak toplumun etiketlediği bazı bireyleri olduğu hâliyle kabullenerek içselleştirdiği ve kabul ettiği görülür. Bu nedenle bu tip karakterler, “içselleştirilmiş öteki” olarak gündelik yaşamda hayatını devam ettirir. Toplumun kendi içine kabul etmek yerine yalnızlaştırmayı ve daha izole bir hayata mahkûm ettiği öteki bireyler ise toplumsal normları daha zorlayıcı davranışlarda bulunan bireylerdir. Bu bireyler daha çok suçlara bulaşmış katil, hırsız vb. kişiler olabilirken yine aklını yitiren karakterler de toplumun dinamiklerine göre bazen bu grupta yer alabilir. Ülkü Tamer’in *Alleben Öyküleri* kitabında yer alan başkışılardan Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin toplum tarafından “içselleştirilmiş ötekiler” olarak nitelendirilebilirler. Zira onlar, şehrin kimliğine katkıda bulunan ancak kendi kişilik özellikleriyle toplumun normlarından farklı davranışlar sergileyen kişilerdir. Gençlik yıllarında sevdiği İdris’le kaçarken yakalanan Sitti Zeynep ise İdris’i öldüren Tahir’i vurduktan sonra aklını yitirmiş olması dolayısıyla “yalıtık öteki” olarak dikkati çeker.

1.1. Yalıtık öteki: Sitti Zeynep

Öteki kavramı, sosyal bilimlerde son dönemde birçok disiplinin ilgi alanına girmiştir. Toplum içerisinde birlikte yaşama kültürüne sahip olan insanların ırk, din, dil, cinsiyet vb. kaynaklı temel olguların yanında kendi davranış kalıplarına uymayan bireyleri de “öteki” sınıfına yerleştirdiği görülür. Bu tutum, toplumun kategorileştirme eğiliminin bir yansımasıdır. “Toplum, kişileri kategorize etme araçlarını ve her bir kategorinin mensupları için sıradan ve doğal olduğu düşünülen nitelikler bütünü temsil eder. Diğer bir ifadeyle toplumsal çerçeveler, işaret ettikleri toplumsal bağlamlarda karşılaşılması muhtemel kişi kategorilerini sabitler” (Goffman, 2014: 30). Bu kategorileştirme içerisinde yer alan ötekiler ise ötekiliklerine yol açan sebep veya olayların mahiyetine göre toplumsal yapının çeperlerine sabitlenir.

Ülkü Tamer’in “Sitti Zeynep” hikâyesinde ötekilik hem bireyin hem de çevrenin uzlaşısı içerisinde olduğu bir durum olarak görülür. Hikâyede öteki konumunda yer alan Zeynep, trajik bir aşk öyküsünün kurbanıdır. Hikâyenin başlangıcında Zeynep; evinde aklını yitirmiş, ayakları yanmış ve sara hastası bir kadın olarak ani ölümüyle sahneye çıkar. Ancak hikâyenin “Ek” başlıklı bölümünde onun neler yaşadığına dair bilgiler sunulur. Zeynep, hikâyeye bir ölü olarak başladığı için zaten bir ötekidir. Onun hikâyesi yine ötekinin ağzından anlatılır. Bu bağlamda ötekilik teknik olarak da hikâyeye sinmiştir.

Hikâyenin başlangıcında Sitti Zeynep’in ölümü ve onun sandığının açılmasıyla geçmişe de bir pencere aralanır. Sandık; ailesiyle, toplumla sağlıklı bir ilişki kuramayan Zeynep’in yalıtık dünyasındaki aidiyet nesnesidir. Zeynep’in açılan eski, tozlu sandığı; onun yıllar içindeki umutlarını gömdüğü bir sığınak, bir yurt, bir “hafıza nesnesi”dir. Eşyanın zaman karşısındaki direnişi, anılara mesken oluşu Sitti Zeynep’in sandığı aracılığıyla ortaya koyulur. Yaşadığı “an”la uzlaşamayan Sitti Zeynep’in her gün sandığını açması, geçmişle kurduğu bağı nesneler üzerinden devam ettirmesini gösteren bir tutumdur. Ölümünden sonra açılan sandıkta görülen eşya kalabalığı ise onun anılar belleğindeki sırları içerir:

“Daha bir sürü kumaş var,” dedi ninem. “Giymezdi ki. Yaptırtmazdı da. Ne kadar üsteledik, giymedi. Yine sen eskileri yaktın da...” dedi. [...] İğneler, iplikler, üç düğme, bir düğme daha, biri sarı, öteki beyaz iki düğme daha, boş makaralar, kağıt parçaları, kırık bir tırnak makası, kemik bir tarak, kırmızı bir kurdele, sayfaları eksik bir Radyo dergisi, paçavralar, kese kağıtları, iğneler, belki yüz kadar iğne, kolon ya şişeleri, kına, payyavşağı, boncuklar, patlamış kırmızı bir balon, babamın askerlik arkadaşının fotoğrafı, kağıda sarılı süprüntü, tahta parçaları, taşlar, bir bebek, takvim yaprakları çıktı sandıktan. En alttan da bir afiş: Kanlı Kazak. (Tamer, 2018: 7-8)

Açılan sandıktan çıkan bohçalardaki renk renk kumaşlar, iplikler, iğneler, kağıtlar vs. Zeynep’in hafızasında biriktirdiği olayların, anıların simgeleri gibidir. Her bir nesne, öteki-nin benliğini bu dünyaya bağlayan köprüdür. Bohçalardaki giyilmediği hâlde saklanan renk renk elbiseler ve kumaşlar, onun İdris’le kurmayı düşündüğü ancak kuramadığı hayatın sandığa gömülmüş düşleri olarak nitelendirilebilir. Yaşamamış hayatını bir sandığa hapseden Zeynep, kendini dış dünyadan yalıtarak hayallerini ve umutlarını da kendisiyle beraber bu sandığın içine hapseder. Zeynep’in bu yalıtık yaşama başlangıcı ise âdeta sessiz bir başkaldırı sonucunda gerçekleşir. Bu durum, hikâye kurgusunda farklı bir pencere açılarak verilir. Zeynep başlangıçta sevdiği adamdan koparılmasına karşın umudunu yitirmez. Bu yalıtık hayat aslında hem bireyin hem toplumun dillendirilmeyen uzlaşısıyla karşılıklı bir şekilde işler. Zeynep, sevgilisi İdris’i öldüren Tahir’i vurduktan sonra bilinçli bir kaçış ve yalnızlık durumunu seçer. Ailesi ve çevresi de onun akıl sağlığının yerinde olmadığı gerekçesiyle onu âdeta bir eve ve odaya hapseder.

Hikâyede, İdris’e de ayrı bir parantez açılır. Antep’in Fransız işgali yıllarında on sekiz yaşında olan ve gönlünü on beş yaşındaki akrabası Zeynep’e kaptıran İdris, Zeynep’in ailesi tarafından dövülerek uzaklaştırılınca yolda önce kendisine su vermeyen bir Fransız’ı bıçaklayarak öldürür, ardından Fransızlara karşı savaşılan Komiser Mustafa’yla mücadeleye atılır. Yaklaşık altı ay boyunca Fransızlara karşı mücadele eden İdris, kardeşi Beşir ile Carablus’a (Cerablus) gıda yardımı götürürken üç arkadaşıyla dağlara çıkan ve Fransızlara karşı “tek kurşun atmayan” Tahir tarafından yiyecekleri alınarak öldürülür. Zeynep’in hayatının tamamlanmış parçası olarak diline doladığı “İdris” başkaları tarafından onun kanayan yarası olarak görülür. Söz gelimi anlatıcı konumundaki Kemal’in sıradan bir anda bile Zeynep’i kızdırmak amacıyla söylediği; “İdris’e ne oldu?” (Tamer 2018: 14) sözleriyle de yarası kanatılır. Kemal, önce ninesi tarafından “Sitti Zeynep’le eğlenme,” [...] “İdris İdris diye de kızdırma.” (Tamer, 2018: 16) sonra da bizzat Zeynep tarafından “Yok, bana İdris İdris deyip durma,” (Tamer, 2018: 16) ifadeleriyle uyarılır. Kemal de aynı şekilde kardeşi Beyhan’ı Sitti Zeynep’i kızdırmaması için uyarır. Zira yalıtılmış öteki savunmasızdır, dünyadan kaçmasına rağmen dünya, onu rahat bırakmaz. Öteki olarak yaşamasına dahi izin verilmez.

İdris’in kim olduğu çocuk zihninde belirsizdir. Bu nedenle Beyhan, ağabeyi Kemal’e onun kim olduğunu sorar, Kemal de sadece birlikte kaçtıklarını ve sonra da öldürüldüğünü söyler. Çocuklar, bu konuşmanın ardından top oynamaya başlar. Anlatı içerisindeki çocukların dünyası ile büyüklerin dünyası arasındaki bu anlık geçişler, anlatıcının düş ile gerçeği bir

potada eritme çabasından ileri gelir. Aynı zamanda çocuk dünyasının yetişkinlerin dünyası karşısındaki ötekiliği, bunun yarattığı çocuk acımasızlığı da bu vesileyle başarılı bir biçimde yansıtılır. Sitti Zeynep'in kendi dünyasına kapandıktan sonra çocuklara anlattığı masallar da bu bağlamda önem kazanır. Artık gerçeklikten kopan Zeynep için masallar da sığınak görevi görür. Özellikle yeğeni Kemal'e anlattığı bu hikâyeler; onu bir bakıma tedavi eden, anlık da olsa iyileştiren anlatılardır. Bu durum, hafızanın ötekiyi dünyaya bağlama işlevine de gönderme yapar.

Kurgunun simgesel nesne ve sözler ile şekillendirildiği “Sitti Zeynep” hikâyesinde, “pencere” de Zeynep'in dış dünyayla olan bağlantısını temsil eder. Pencere, beklediği yaz ayı ile Zeynep için umudun simgesidir: “Odanın tek penceresi bahçeden üç metre yukarıdaydı. Sitti Zeynep hep o pencerede beklerdi yazı.” (Tamer, 2018: 7). Öte yandan Zeynep'in ayaklarını tandırda yakması da simgesel düzlemde İdris'in yangın müfrezesinde yer almasıyla ilişkilidir. Geçmişte yaşayan Zeynep'in yalıtıklığının sebebi, gerçekle bağ kuramamasından veya kurmak istememesinden kaynaklanır. Nitekim kendini bir ev içinde kuşatılmış hisseden Zeynep'in, evin bahçesinde yapılacak kümes için örülen duvarı kendisinin “sokaktan gelen sesleri duyma(ması)” için bir bariyer zannedişi, yalıtık ruh hâlinin yansımasıdır. Yalıtık öteki olarak dış dünyanın gerçekliğinden kopan, çevresine yabancılaşan Sitti Zeynep; annesi, kardeşi ve yeğenleriyle aynı evde yaşamasına rağmen kendi dünyasının içindedir.

Öte taraftan ölümünün âdet olduğu üzere belediye hoparlöründen duyurulmamak istenmemesi; onun ailesi tarafından da ötekileştirilmesinin, ölüm âdetlerinin dışına çıkarılması'nın bir göstergesidir. Sitti Zeynep'in ölümünün toplumsal yapıdaki âdet ve ritüellere göre duyurulmaması aynı zamanda “Kimi yaşamların yası tutulabilir, ötekilerin yası tutulamaz.” (Butler, 2016: 12) gerçeğini de ortaya koyar. Yaşadıkları çevrede yok sayılan ve görmezden gelinen ötekiler, öldükten sonra da aynı ayrımcı ve dışlayıcı davranışlara maruz kalmaya devam eder.

1.2. İçselleştirilmiş öteki/ler: Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin

1.2.1. Uyumsuz âşik Çete İsmail

Toplumsal normlarla uyumsuzluk yaşayan bazı bireyler, uzlaşmazlığına rağmen toplum tarafından bir biçimde kabul görür. Sorunlu da olsa toplumsal bağını bir biçimde devam ettirir, toplumsal yapıyla mutlak bir karşıtlık içindeymiş gibi değerlendirilmez. “Çete İsmail” hikâyesinde de toplumsal yapının beklediği uyumlu ve itaatkâr bir birey olmayan yirmi yedi yaşındaki İsmail'in “içselleştirilmiş öteki” olma durumu kurgulanır. Kavgacı ve uyumsuz bir tip olarak tasvir edilen İsmail aynı zamanda bir tutunamayandır. Henüz dokuz yaşındayken “Çete” lakabını alan İsmail, her akşam Macı Hüseyin'in sinemasına gider, her gidişinde de kavgacı çıkarır. Biraz büyüyünce bir fotoğrafçının yanına çırak girer, ilk müşteriyi dövdüğü için kovulur. Şehrin iki gazetesinden birini sokaklarda satmaya başlar, matbaanın makinistinin başını yarar. Sonra diğer gazeteye girer; önce satıcılık, sonra makinist çıraklığı yapar ve bu gazetede kalır. Ancak “çete”liği bu süreçte de devam eder:

Okuldan zaten ayrılmıştı. [...] On altı yaşına geldiğinde, gazeteyi o yönetiyordu. Gazetenin bir odasını fotoğrafçı dükkânı yaptı, saz kadınlarının güzel fotoğraflarını çekti. İstanbul'a gitti. Orada da fotoğrafçılık yapmak istiyordu, beceremedi. Evinde kaldığı bir kadının altın bileziklerini sattığı için karakola düştü. Kadın, Çete İsmail'i başışladı. Bu olaydan iki hafta sonra Çete İsmail şehrine döndü. Yanında, İstanbul gazetelerinde kullanılmış bir sandık klişe vardı. Eski gazetesinde çalışmaya başladı. (Tamer, 1991: 38-39)

On sekiz yaşında evlenen ve on dokuz yaşında baba olan Çete İsmail, toplumsal normları umursamadan başına buyruk, sorumsuzca yaşamaya alışkın bir karakterdir. Ancak onun bu başına buyruk tavırları, kızı Elmas'la şekillenir. "Serseri" olarak etiketlenen ve "çete" lakabıyla çağrılan İsmail'in sekiz yaşındaki kızını henüz küçük olduğu gerekçesiyle okula göndermemesi, onun normları yok saymasının göstergelerinden biridir. Elmas'la baba-kızdan ziyade iki yakın dost gibi olan İsmail, hayatının odak noktasına kızını koyar. Bir gece tesadüfen barlar sokağının önünden kızıyla geçerken kravat bağlamayı bilmeyen bir adamın kravatını bağlaması ve Elmas'ın adamdan yirmi beş kuruş isteyerek bunu bir kazanca dönüştürmesi, baba-kız için bir oyun şeklinde devam eder:

Elmas için güzel bir oyundu bu. Zamanla işi ilerlettiler. Artık sadece Menekşe Bar'ın müşterileri değil, sokağın başındaki Yıldız Bar'ın, karşıdaki Beyaz Bar'ın, *bir sokak aşağıdaki Fıstık Bar'la Şen Bar'ın müşterileri de geliyordu kravat bağlatmaya. Herkes herkesi tanıyordu. Bir Kenan Bey vardı, her akşam küçük bir kese kağıdında taze fıstık getirirdi Elmas'a; bir Recep Bey vardı, "On kuruşa olmaz mı?" diye pazarlık ederdi; bir Cemal Bey vardı, "Hangi barın kızları daha güzel?" diye sorardı her akşam; bir başka Cemal Bey vardı, üç kravat bulundururdu cebinde, üçünü de teker teker bağlatır, en beğendiğini boynuna takardı. Kravat bağlamasını bilen, yine de Çete İsmail'e kravat bağlatanlar vardı. Yanlarındakilere fiyaka yapmak için. (Tamer, 1991: 37)*

Hikâyede tek öteki Çete İsmail değildir. Sokağın müdavimleri de bir topluluk olarak "öteki"dir. Kravat bağlama eylemi, ötekilerin kendi arasında kurduğu bir bağ olarak telakki edilebilir. Öte yandan kızını mutlu etmek adına geceleri barların kapısında kravat bağlayıp buradan kazandığı parayı kızı Elmas'a veren İsmail'in bu savruk hayat içindeki dengesi, eskiden tanıdığı bir kadının onu görmeye gelmesiyle bozulur. Kadınla buluşmasının ardından Elmas'ı annesine bırakıp gazeteye gelen İsmail'in intihar etme düşüncesi içinde olduğu görülür ancak bu olayın öncesinde neler yaşandığı bilinmez. Hikâyedeki bu boşluk, okurun zihninde tamamlanmak üzere bırakılır. İsmail'in intihar etme düşüncesi ve bunu gazeteye nasıl haber yapacağını kurguladığı anlar, geçmişle hesaplaşan ancak bir sonuç alamayan bireyin tutarsız davranışlarının yansımasıdır. İsmail, önce kravatla kendini asarak, sonra da tabancayla intihar etme düşüncesini ayrı ayrı kurgulayarak gazeteye basar. Kravatla kendini asma düşüncesinde kravat, kızıyla oynadıkları oyundan dolayı simgesel bir anlam yüklenir. İsmail'in, "Elmas'ın Babası Kendini Tabancayla Vurdu" manşetini gazeteye dizip kendi fotoğrafını yerleştirmesi de anlam alanları bakımından dikkat çekicidir. Zira manşetteki bu ifade, kişinin kendini bir başkasına göre tanımlamasına işaret ederken ötekiliğin sadece nefret ile değil kuvvetli sevgi bağlarıyla da ortaya çıkabileceğini gösterir. İsmail'in intihar düşüncesi, hikâyede şu şekilde aktarılır:

Baskı sona erince, gazetelerden birini alıp inceledi. Basarken bakmamıştı. “Siyah çerçeve güzel olmamış, keşke çiçekli bir çerçeve kullansaydım,” diye düşündü. Gazeteyi yerine bıraktı. Yazıhaneye geçti; çekmecesindeki tabancayı alıp baskı makinesinin yanına döndü. Şarjörü çıkardı, o tek kurşuna baktı. “İnşallah elim titremez,” diye düşündü. (Tamer, 1991: 51)

İsmail’in bu düşüncesiyle bölüm biter ve hikâyenin son kısmında Elmas ile İsmail’in konuşmalarından İsmail’in intihar etmediği anlaşılır. İntihara sürüklenme sebebi belli olmayan başkişinin intihardan vazgeçiş süreci, kızı Elmas’la ilintili bir şekilde sunulur:

Eve girerlerken Elmas’ın aklına geldi.

“Sahi, kiminleydin dün gece?”

“Ben banaydım.”

“Atma be Çete.”

“Seninleydim hep. Sabah olsa da gelip seni annenden alsam diye bekledim durdum.”

“Beklerken bir şey yapmadın mı?”

“Ekşi Selim’in bastığı dört yüz gazeteyi kestim, kıptım, çuvallara doldurdum. Sonra yenisini bastım. Sabaha kadar da şarkı söyledim. (Tamer, 1991: 52)

İsmail’in Elmas’a verdiği “Ben banaydım” ve “Seninleydim hep” cevapları, intihardan neden vazgeçtiğini yansıtır. Geçmişle hesaplaşan İsmail, geçmişten gelen kadını tercih etmek yerine geleceğini inşa edeceği kızı Elmas’la olmayı seçer. Hikâyede, Çete İsmail’in ötekiliği, geçmiş, gelenek, hafıza veya toprak bilinciyle sağalayacak bir ötekilik değildir. Tam tersine geçmiş, onu yalıtılmış ve zararsız ötekiliğinden intihara meylettiren bir özellik taşır. Çete’yi tüm marjinal özellikleriyle içselleştirilmiş öteki konumunda tutan geleceği ve dünyayla bağı temsil eden Elmas’ın varlığıdır.

1.2.2. Yorgun vefakâr âşık Şekerci Asım

“Şekerci Asım” hikâyesinde; Gaziantep’te şekerci dükkânı olan orta yaşlı Asım’ın gençlik yıllarında İstanbul’da gönül eğlendirdiği bir dönemde tanıştığı çiçekçi Müzeyyen’in o dönem altı yaşında olan kızı Sabahat’ı yıllar sonra genç bir kadinken Antep’teki saz evlelerinden kurtarıp İstanbul’a göndermesi işlenir. **Çevresi tarafından** “keyfinin aptalı” olarak etiketlenen Asım, toplumsal yapıyla uyumlayan davranışlar sergiler. Bu türden etiketleri, “Genellikle asıl manalarına kafa yormaksızın günlük söylemimizde birer mecaz ve tasvir kaynağı olarak kullanırız” (Goffman, 2014: 34). “Şekerci Asım” hikâyesinde de Asım, davranışları üzerinde kafa yorulmaksızın salt görünenlerle değerlendirilir.

Fiziksel özellikleri üzerinde fazlaca durulmayan Şekerci Asım, “Arefesi bayram etmezdi. Söz verirdi boyuna ama verdiği sözü tuttuğu görülmemişti. [...] keyfinin aptalı.” (Tamer, 1991: 55) ifadeleriyle tanıtılır. “Alleben’de çimerken” görülen “İki elini iki yumruk etmiş, suya vur[arak] Ulan Sabahat nerde?” diye bağırarak Asım, toplumun ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte yaşadığı çevrenin normatif davranış kalıpları dışında hareket eder. Bireysel arzu ve tutumlarını ön plana çıkaran ve söylemleriyle eylemleri arasında farklılık gösteren Asım’ın gençlik hatıralarında yer alan Sabahat’a bakışı, toplum tarafından farklı

yorumlanır. Nitekim yakın arkadaşı Hasırcı Hamdi, onu yaşını gerekçe göstererek uyardığı gibi Sabahat'ı da “Ulan, bir damarı kırık için ne hale düştün!” (Tamer, 1991: 58) ifadele-riyle etiketler:

Bana bak Hasırcı Hamdi, Sabahat'a ‘damarı kırık’ deme.

“Derim ulan. Kırk beş yıllık dostunum senin. Ben demeyeyim de kim desin! Ocağında kül görmüş adamsın sen. Zaten gittin İstanbul'a, sattın savdın, döndün, şu dükkana sığındın. Otur artık oturduğun yerde. Bu işi de bıyığına bulaştırma.”

“Bıyık benim, kime ne!” diye bağırdı Şekerci Asım. (Tamer, 1991: 58)

Asım'ın “keyfî davranışlar”da bulunacağına olan inanç, arkadaşı Hamdi'nin gözünden ifade edilir. Ancak Asım, “sözünde durmamasıyla” ön plana çıkarılan bir birey olarak kendi-sinden beklenen tavrın aksine hareket ederek herkesi şaşırtır. Şekerci Asım, Sabahat'la bu-luşma işinin olması hâlinde çocuklara; “Alayınıza birer torba kağıdı şeker vereceğim. Yeter ki siz dua edin, şu iş olsun.” (Tamer, 1991: 55) derken etrafındaki diğer insanlara da “(...) and etmiş, Şerbetçi Hıdır'ın tuluğunu alıp onun yerine bir gün Macı Hüseyin'in sinemasında meyan şerbeti satacak, o günün akşamına da Camlı Kahve'nin önünde sebil dağıtacakmış.” (Tamer 1991: 58-59) şeklinde vaatlerde bulunur. Bu vaatler, etrafındakiler tarafından farklı yorumlanırken Asım, gerçekte yıllar öncesinden taşıdığı gönül yarasını telafi etmek amacın-dadır.

Gaziantep'te saz evlerinde sahne alan Sabahat'ı yıllar önce İstanbul'da henüz altı yaşın-da bir çocukken gören ve annesiyle bir süre birlikte kalan Asım'ın Sabahat'a ilgisi, şehirde yanlış anlaşılır. Ancak Sabahat'ın Asım'la ilk buluştuğu anda “Asım Amca” ifadesiyle ses-lenmesi anlatıcıyı da şaşırtır. Hikâyenin başında “keyfinin aptalı” tabiriyle yaftalanan Asım bu kez “kesilmedik karpuz” deyimiyile özdeşleştirilir. Bu tanımlamada da yine bir etiketleme ve onu toplumun normlarından farklılaştırma söz konusudur.

Sabahat'a çocukluğunda İstanbul'dan bebek alıp götüren ve onu sevindiren Asım, şimdi onu çalıştığı saz evinden kurtarmaya azmetmiştir. Ancak “kesilmedik karpuz” olduğu için bu niyet açıkça belli değildir. Hikâyenin sonunda Asım'ın Sabahat'ı korumak için yaptıkları anlaşılır:

Şekerci Asım dükkanını sattıktan sonra Sabahat'ı bir daha göremiz olmadı. Osman, “Dayım görmüş,” diyor. Şekerci Asım onu Narlı'dan İstanbul trenine bindirmiş. Oto-büsle de gitmemişler istasyona. Artık neyle gittilerse. Gizlice. Issız eve it girer gibi. (Tamer, 1991: 61-62)

Asım, Sabahat'ı İstanbul'a gönderdikten sonra vaadini de yerine getirir. Hem meyan şerbeti satar hem de Camlı Kahve'nin önünde sebil dağıtır. Sabahat'ı İstanbul'a gönderirken dükkânını sattığı ayrıntısına yer verilmesi ise örtük olarak Sabahat'a yüklü miktarda para vererek ona yeni bir hayat imkânı sunması anlamını taşır. Hikâyede gerilim, Asım'ın tavrına göre gelişebilecek farklı senaryo ihtimalleriyle ayakta tutulur. Ama bir öteki olarak Asım'ın merhameti, iyiliğin her şart altında ortaya çıkabileceği umudunu yaratır. Bu yönüyle Tolstoy hikâyelerini anımsatan yapı, iyilik ve öteki arasındaki ilişkiye yoğunlaşır.

1.2.3. Düş kahramanı Macı Hüseyin

“Macı Hüseyin” hikâyesinde, Antep’te sinemacılık yapan Hüseyin ile onun en yakın dostu olarak gördüğü küçük yaştaki Mehmet Ali’nin sinema artistleri üzerine sohbetleri, Adana’ya film seçmeye gittikleri zaman dönüş yolunda kaza geçirmeleri ve bu kazadan kurtulmaları anlatılır. Hüseyin, toplumun vazgeçilmez bir karakteri olmakla birlikte ayrıksı tavır ve davranışlarıyla onlardan farklı kişilik özelliklerine sahip bir kahramandır. Hikâyenin başında çocuk yaştaki Mehmet Ali’ye tahta tabanca yapıp onunla sohbet ettiği sırada okur karşısına çıkan Hüseyin’in hac dönüşü “Macı” lakabını alış hikâyesi, onun toplumsal birlikteliği kuran âdetleri önemsememesi üzerinden aktarılır. Hacıları karşılamaya gelen süslü otomobillere, otobüslere binmeyişi, elinde bavuluyla dokuz kilometreyi tek başına yürüyüşü onun âdetlere başkaldırısının ve toplumsal etiketlenme sürecinin işaretleridir. Öte yandan “Eve varınca, kapıyı açan büyük oğluna, “Bu geceden sonra sinema yine benim,” ifadelerini sarf etmesi de başkaldıran bir tutum içerir. Zira oğlu Hüseyin’in “Sen hacı oldun, baba,” dedi. “Artık sinemacılık etmen yakışık alır mı?” söylemi, toplumun bir hacıdan beklentilerini içeren davranış repertuarına yönelik ikazdır. Özellikle dinî kalıpların daha katı kurallarla hüküm sürdüğü ve âdetlerle bütünleştiği küçük yerleşim birimlerindeki davranış beklentilerinin dışında hareket eden Hüseyin, etiketlenerek Macı Hüseyin lakabını alır:

Hacılığım batsın,” dedi Hüseyin. “Sen şimdi dolmuşa bin, Adana’ya var, ne kadar göbekli film bulursan topla getir.”

Karısını bile görmeden sinemaya gitti sonra. Kapıya, afişlerin önüne oturdu. Makinisti yollayıp bir şişe rakı aldırdı bakkaldan.

O günden sonra Hüseyin’e Hacı Macı Hüseyin demeye başladılar. Zamanla “Hacı” düştü, Hüseyin’in adı Macı Hüseyin kaldı. (Tamer, 1991: 67-68)

Hüseyin’in yerleşik âdetler karşısındaki tavır alış, onun toplum tarafından etiketlenmesine sebep olur. Hacca gidenlerin ibadetlerini bir tür “gösterişe” dönüştürdüklerini düşünen Hüseyin, toplumsal kabulün “hacı” algısının dışında hareket eder. Böylelikle o, yaşadığı grubun ötekisi olarak şehre kendi imkânlarıyla giderek “hac” ibadetinin yine toplum tarafından belirlenen kurallarına/ritüellerine de tepki gösterir. Toplumun normlarına ve dinî değerlerine aykırı davranan kişiler, yaşadıkları çevrede “haricî” olarak algılanır. Toplumdan yalıtılan ve “haricî” olarak görülen kişi de aynı olumsuz bakışı kendisini yargılayanlara yöneltirerek onların “haricî” olduğunu düşünebilir (Becker, 2021: 21). Hüseyin de kendisini haricî olarak gören ve etiketleyenlere aynı olumsuz bakışı yöneltir, onların davranış kalıplarını reddeder. Bu bağlamda “Macı” kelimesi; Hüseyin’in hac dönüşü hemen “göbekli filmler” oynatma kararı vermesi ve “bakkaldan rakı aldırması”, “Hacı” kavramının ikilemesi olarak alaycı ve küçümseme tonunda ve onun toplumsal kuralları ihlalini hatırlatıcı biçimde sunulur. Yine “macı” kelimesinin “sinemacı” kelimesinin son harflerinden oluşması da dikkat çeker.

Hüseyin, sosyal beklentiler dışında hareket etmesine rağmen onun “öteki” olarak algılanışında; toplumun dışına itilme, atıklaştırma veya yok sayma gibi tepkiler yer almaz. Bu çerçevede o, aykırılıklarıyla toplumun içinde bulunarak “içselleştirilmiş öteki” kategorisinde yer alır. İçinde yaşadığı toplumun yerleşik kabullerinin aksine davranışlar sergileyen Macı

Hüseyin'in hayatını bir sinemacı olarak "kurgusal düzlem" üzerine inşa edişi ve bu noktada kendine yol arkadaşı olarak çocuk yaşlardaki Mehmet Ali'yi seçişi de onun "içselleştirilmiş öteki" olmasına yol açar. Hüseyin ile Mehmet Ali, o dönemde çıkan bütün sinema filmleri, bu filmlerde oynayan aktör ve aktrisleri tanırlar, onlar üzerinde saatlerce konuşurlar. Bu kurgusal düzlemdeki arkadaşlık, iki arkadaşın reel dünya ile kurgusal dünyayı, yani gerçek ile hayali, bir arada yaşamasının da önünü açar. Zira hikâyede Mehmet Ali'nin gördüğü rüyalara anlam yükleyen Macı Hüseyin, kazadan kurtuluşunu da buna bağlar:

Bu gece düşümde seni gördüm, Hüseyin Amca. Kaleye çıktın. Aşağıda bando çalışıyordu. Senin sırtında bir pelerin vardı. Elinde de bir kılıç. Ama kehribardan yapılmıştı kılıcın. Yakından bakınca tespihe benziyordu. Boğum boğumdu. Uzaktan bakınca kılıçtı. Kılıcını bir salladın, Kalealtı'nda kim varsa hepsinin sakalı kesildi, göğe sakal yağmaya başladı. Sen de güldün. Kendini kaldırıp kalenin burcundan attın. İşte o sırada, sen havadayken tam on iki kişi göründü bulutlarda. Gary Cooper, Tyrone Power, Wallace Beery, Humphrey Bogart, Errol Flynn, Charles Laughton, Bela Lugosi, Peter Lorre, J. Carrol Naish, Pedro Armendariz, Henry Fonda, bir de Sydney Greenstreet. Ellerini uzatıp seni tuttular. Öff, Hüseyin Amca, ne talihlisin! (Tamer, 1991: 72-73)

Mehmet Ali'nin gördüğü bu rüya; hikâyenin sonunda Adana'dan film seçmekten dönüş yolunda kaza yapan arabadan Mehmet Ali ile yaralı kurtulan Hüseyin'in zihinsel dünyasında daha da anlam kazanır ve iki arkadaşı birbirine daha çok bağlar. Rüya insanların riyakârlıkları karşısında gerçek samimiyetin değerini ortaya koyar. Herkesin sakalının kesilmesi, bu rüyanın ancak kuvvetli bir öteki tarafından çözülebileceğini gösterir. Öteki bu bağlamda sahte yüzleri de ortaya çıkarma işlevini yüklenir.

2. "Öteki"nin şifa(cı)sı çocuklar

Bir açıdan bakıldığında çocukluk, yetişkinliğin ötekisidir. Ülku Tamer'in *Alleben Öyküleri* kitabında yer alan dört hikâyede de çocuklar, başkişinin yaşamına yön veren ve vakanın gelişimine doğrudan katkıda bulunan karakterlerdir. Toplumun öteki olarak etiketlediği başkişilerin kendilerine bir sığınak alanı olarak gördüğü çocuk karakterler, onların âdeta şifacısı konumundadır. Çocuk karakterler, yalnızlaşan ve toplumun ortak değerlerine, davranışsal beklentilerine yabancılaşan "öteki"lerin hayata tutunmasını sağlar. Tamer'in dört hikâyesinde de başkişilerin en yakınında bir çocuk bulunur.

Sitti Zeynep hikâyesinde anlatıcı konumundaki Kemal, dokuz yaşında bir çocuktur. Hikâyede, Sitti Zeynep'in yeğeni olan Kemal'in kardeşleri Beyhan ve Ayhan da yer almakla birlikte Kemal hem anlatıcı hem de bilinçli bir çocuk olarak aktif bir konum üstlenir. Zeynep'in yalıtık hayatında dertleştiği, onun adına hikâyeler anlattığı biri olması bakımından Kemal âdeta Zeynep'in yarasına da şifa olur. Zeynep'in yalnız başınalığını giderdiği bir tutamak olan Kemal'in kahramanı olduğu hikâyeler anlatması bunun göstergesidir. Aynı hikâyeleri tekrar eden Sitti Zeynep için Kemal; geçmiş günlere, anılara yapılan bir yolculuk niteliği de taşır.

"Çete İsmail" hikâyesinde İsmail'in sekiz yaşındaki kızı Elmas, onun hayata tutunmasını sağlayan kişidir. İsmail'in savruk ve derbeder yaşamına anlam katan ve onun can yoldaşı olan

Elmas, yaşından büyük bir insan tasviriyle hikâyede yer alır. Elmas; sekiz yaşında, annesi ve babası ayrıldıktan sonra babasıyla kalan, kendi isteğiyle okula başlamayan, babasına tutkuyla bağlı bir çocuktur. Elmas'ın babasıyla konuşmaları, teklifsiz iki dostun konuşmaları gibidir. Elmas; babasına yemek yapan, çay demleyen, onun geceleri dışarda başka kadınlarla vakit geçirdiğini bilen, yeri geldiğinde ona hesap soran bir karakterdir. O, bu özellikleriyle babasının çocuğu, eşi, annesi, dostu olma özelliklerini kendinde toplayan bir “şifacı” niteliğindedir. Babasına karşı davranışlarında olgun ve anlayışlı davranan Elmas'ın bu özelliği, İsmail'i başına buyruk yaşama alışkanlığına karşın hayata bağlar. Elmas ismiyle baba-kızın kendi arasında kurduğu oyun, bu bağlamda baba-kız arasında ilişkinin metaforik bir göstergesidir. Öte yandan çayın, çay şekerinin, gökyüzünün, gecenin adı, baba-kız arasında “Elmas” olarak kodlanır ve bu, onların arasındaki bağı daha da güçlendirir.

“Şekerci Asım” hikâyesinde başkişi Asım'ın hayatına yön veren çocuk Sabahat'tır. Hikâyenin hemen başında Asım'ın Alleben deresinde suya girdiği ve suyu yumruklayarak “Ulan, Sabahat nerde?” diye bağırdığının bir çocuk tarafından görülmesi, onu gizemli bir kadının hâline getirir. Antep'te saz evlerinde çalışan Sabahat'la Asım arasındaki ilişkinin boyutu ise hikâyenin ilerleyen bölümünde aktarılır:

Otele döndü. Ertesi akşam saza gitti. Kapıda çiçek satan kadından bir karanfil alıp yakasına taktı. İçerde yedi lira harcadı. Çıkınca, çiçekçiyle konuştu biraz. Müzeyyen. İki gün sonra Müzeyyen'in evine gittiler. Orada Sabahat'ı tanıdı. Altı yaşında bir kız. Ertesi akşam, Japon Mağazası'ndan aldığı bebeği götürdü Sabahat'a. Bir ay sonra babasına telgraf çekti. “Acele para gönderin.” Aslında epey parası vardı daha. O gece, otelde kendisine bir telgraf buldu. Babasının ölümünü bildiriyorlardı. Ertesi sabah trene bindi. Cenazeye yetişemedi. On gün sonra yine İstanbul'daydı. Elli bin lirası vardı bu kere. Müzeyyen'e Soğanağa'da küçük bir ev aldı. Bu ne keyif olan, Kırım oğlunun kellesini mi kestir? İstanbul'da isim bitti artık. Şehrine döndü. Şekerci Asım oldu. (Tamer, 1991: 60)

İstanbul'a gidip gönül eğlendirdiği yıllarda Çiçekçi Müzeyyen'in evinde tanıdığı Sabahat'ı “kendi kızı” gibi kabullendiği sezdirilen Asım, onun hayat yolculuğunda yanlış yönlere sapmasına razı olmayacak merhamette bir insandır. Nitekim altı yaşındaki Sabahat'a oyuncak bebek alan Asım, genç kız olarak saz evlerinde çalışan Sabahat'a dükkânını satarak yeni bir hayat satın almayı kendine vazife bilmiştir. Asım'ın geçmişte Çiçekçi Müzeyyen'e ev aldığı sırada yaşadığı “keyif” yıllar sonra Sabahat'ı saz evinden çıkarıp herkese meyan şerbeti ve sebil dağıttığı sırada daha somut bir hâle bürünür. Sabahat, bu nedenle çevresi tarafından farklı bilinen Asım'ın hayatına yüklenen değer olarak konumlanır. Bireysel anlamda kendi dışındaki bir insana yapılan iyiliğin ve yardımın içsel hazzını yaşayan Asım, duygusal anlamda da bir sağaltım yaşar.

“Macı Hüseyin” hikâyesinde şehirde sinemacı olan Hüseyin'in en yakın arkadaşı ve kendi yerine geçeceğini düşündüğü çocuk yaştaki Mehmet Ali, başkişinin kader ortağıdır. Hac dönüşü kabile arkadaşlarının nazına kızarak “gösteri/ş toplumu”nun bir parçası olmayı reddeden Hüseyin, küçük arkadaşı Mehmet Ali ile reel dünyadan filmlerin dünyasına kaçışı tercih eder. Mehmet Ali ise ileride olmak istediği mesleğin ustasının, Macı Hüseyin'in, yanında olmaktan son derece mutludur. Mehmet Ali, rüyalarında bile Macı Hüseyin ve izlediği filmlerin

artistlerini bir arada görür. Olağanüstülükler barındıran bu rüyalarla filmlerdeki olağanüstü sahneler birleşince iki kahramanın gerçek dünyadan filmlerin dünyasına sığındıkları anlaşılır.

Mehmet Ali, sinemaya eski filmlerin afişlerini alıp evlerinin avlusunda sinemada hangi filmlerin oynayacağını ilan ederek kendi kendine bir oyun kurgular. Annesi, onun bu sinema aşkını arkadaşına şu şekilde aktarır:

Emine Hanım, “Hep böyle bu,” dedi yine. “Bütün artistleri, bütün filmleri bilir. Gör-mediklerini bile... En iyi dostu Macı Hüseyin. O koskoca adam da bununla arkadaşlık ediyor. Çocuk gibi.”

Nezihe Hanım, Mehmet Ali’ye eğildi:

“Büyüyünce artist olacaksın herhalde.”

Mehmet Ali, kaşlarını kaldırarak, “Hayır,” dedi, “sinemacı olacağım. (Tamer, 1991: 71)

Mehmet Ali’nin annesinin yadırgadığı durum, “koskoca adam”ın bir çocukla arkadaşlık etmesidir. Oysa çocuk yaştaki Mehmet Ali; “koskoca adam”ın hayata bakışını kavrayabilen, onunla aynı dilden konuşabilen sayılı kişilerdendir. Bu nedenle Hüseyin, kendi dilinden anlayan bir dost edinmenin mutluluğuyla bu küçük arkadaşla vakit geçirir. Mehmet Ali’nin sinemacı olma arzusu, Macı Hüseyin için de kabullenilmiş gibidir. Zira filmler ve film artistleri hakkında doyasıya konuştuğu tek kişi Mehmet Ali’dir. Kendi aralarında kurguladıkları bir oyunda film artistlerini paylaşmaları, onları dışarıdan gören Sazcı Hanefi tarafından yadırganır. Sinema filmlerinin kahramanlarını kendi aralarında paylaşan Macı Hüseyin ve Mehmet Ali arasında bir dil birliği ve gönül bağı oluşmuştur. Mehmet Ali’nin gelecekte sinemacı olarak Hüseyin’in yerini alacağı düşüncesi, ikisi arasında yapılmış bir gizli anlaşma gibidir. Zira Hüseyin, Adana’dan sineması için film seçmeye giderken yanında Mehmet Ali’yi de götürür ve onun film ve artistler hakkındaki bilgisi, Adana’daki film satıcısını bile şaşırtacak derecede sunulur: “Macı Hüseyin, Mehmet Ali’yi göstererek, ‘Bak, bunu iyi tanı,’ dedi. ‘Üç yıl sonra bütün filmleri o seçecek.’ Nihat Bey, ‘Başımın üstüne, Hüseyin Bey,’ dedi.” (Tamer, 1991: 74)

Hüseyin’in Mehmet Ali’ye olan bu güven duygusu, onun hem reel dünyada hem de kurgusal dünyada ortak dili kullanabilmesinden kaynaklıdır. Kendisini “ötekileştirdiği” toplumun aksine yine “çocuk” olduğu için “öteki” konumundaki bir insanla ortak paydada buluşması, onun ruhsal anlamdaki yalnızlığını giderir. Bu bağlamda Mehmet Ali de Macı Hüseyin’i sağaltan bir şifacı rolü üstlenir.

Sonuç

Şehirler, içinde yaşayan insanlarla kendisine ait bir kimlik kazanır. İnsanların kimliklerinin toplamı ya da ortalaması, yaşadıkları şehirlerin kimliğini oluşturur. Zira her şehir, içinde yaşayan insanlarla bir tanınırlık kazanır. Bu tanınırlık, insanın kendi kimlik tanımlaması ile toplumun kendini tanımladığı; konuşulan dil, yaşanan coğrafya, tarih ve kültür gibi aidiyetler dizgesi üzerinden oluşur. Kimliğin içerdiği kendine özgülük durumu, şehirlerin de kimliklerine sinen bir gerçekliktir. Kurmaca metinlerde de şehirlerin kimliği; bu kimliğe katkı sunan, şehirlerle özdeşleşen insanlar, edebiyat aracılığıyla okura farklı zamanlara/anlara dair mekân deneyimleri sunar. Ülkü Tamer de *Alleben* Öyküleri’ndeki dört hikâyede,

çocukluk yıllarının geçtiği Gaziantep'in şehir kimliğini bütünleyen sembolik mekânlar ve kişileri reelden kurguya taşır. Zihninde kök salan anılarla şehrin hafızasını birleştiren yazar, bu hikâyelerde şehrin sıradan ya da çok bilinen kişileri yerine marjinal olmamakla beraber toplumsal kabullerin dışındaki davranışları nedeniyle “öteki” konumundaki yüzlerine odaklanır. Hikâyelerin başlıklarını da bu nedenle doğrudan anlattığı kişilerin ismiyle sunar. Bu kişiler; Sitti Zeynep, Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin'dir. Şehrin kimliğini diğer kişi ve mekânlarla bütünleyen, toplum tarafından etiketlenen bu karakterler, “içselleştirilmiş ötekiler” ve “yalıtık ötekiler” olarak konumlandırılır. Dolayısıyla Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin her ne kadar toplumun beklentileri doğrultusunda davranmasalar da toplumun dinamikleri içinde yer alırlar.

Hikâyelerdeki “öteki” kahramanlar, geçmişle kurduğu ontolojik bağı unutmak ya da unutamamanın eşiğinde yaşayarak şimdi ve geleceği inşa ederek hayata tutunma gayesindedir. Zeynep, geride bıraktığı âşığı İdris; Çete İsmail, geçmişten gelen kadın; Şekerci Asım, İstanbul'da tanıştığı Çiçekçi Müzeyyen'in altı yaşındayken tanıdığı kızı Sabahat; Macı Hüseyin, gelecekte kendi yerini alacağını düşündüğü Mehmet Ali ile hayata tutunur. Ülkü Tamer'in hikâyelerinde odak noktada yer alan çocuk karakterler, yaşlarından olgun tavırlarla kendilerinden oldukça büyük başkişilerin hayatına yön veren veya şifa olan konumdadırlar.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Becker, H. S. (2021). *Hariciler (outsiders): Bir sapkınlık sosyolojisi çalışması* (Ş. Geniş, & L. Ünsaldı, Çev.) Heretik.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. Aşina Kitaplar.
- Burcu Yılmaz, E. (2019). *Edebiyat şehir hafıza: Türk romanında hafıza mekânı olarak şehir (1940-1960)* Kesit.
- Butler, J. (2016). *Kırılğan hayat: Yasın ve şiddetin gücü* (B. Ertür, Çev.) Metis.
- Connerton, P. (2014a). *Modernite nasıl unutturur* (2. Baskı). (K. Kelebekoğlu, Çev.) Sel.
- Connerton, P. (2014b). *Toplumlar nasıl anımsar* (2. Baskı). (A. Şenel, Çev.) Ayrıntı.
- Erol, M. (2016). *Yerlilik düşüncesi*. Profil.
- Gasset, J. O. (2007). *İnsan ve herkes*. (N. G. Işık, Çev.) Metis.
- Goffman, E. (2014). *Damga*. (L. Ünsaldı, Çev.) Heretik.
- Hüküm, M. (2023). Bireyi sağaltan toplum: Mitat Enç hikâyelerinde yerlilik. M. E. Sönmez, M. Dağ, & İ. H. Üzümlü (Dü.) içinde, *100. Yılında Cumhuriyet Dönemi Gaziantep*. Gazikültür Yayınları.
- Kanter, M. F. (2014). *Milli edebiyat dönemi Türk şiirinde benlik algısı ve kimlik kurgusu*. Kitabevi.
- Kefeli, E. (2006). *Edebiyat coğrafyasında akdeniz*. 3F.
- Tamer, Ü. (1991). *Alleben öyküleri*. Can.
- Tamer, Ü. (1998). *Yaşamak hatırlamaktır*. Doğan.
- Tüzer, İ., & Hüküm, M. (2019). *Edebiyat sosyolojisi: Edebiyata sosyolojiden bakmak*. Akçağ.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).