

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI



BİREY VE TOPLUM İLİŞKİSİ EKSENİNDE CEMAL
ŞAKAR'IN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

HAZIRLAYAN
İdil KAYAOĞLU

ELAZIĞ-2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

BİREY VE TOPLUM İLİŞKİSİ EKSENİNDE CEMAL ŞAKAR'IN
HİKÂYELERİ VE HİKÂyecİLİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

HAZIRLAYAN
İdil KAYAOĞLU

Jürimiz tarafından, tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezi oy birliğiyle / oy çokluğuyla başarılı sayılmıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Birey ve Toplum İlişkileri Ekseninde Cemal Şakar'ın Hikâyeleri ve Hikâyeciliği****İdil KAYAOĞLU****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ-2018, Sayfa: X+220**

Cemal Şakar, Cumhuriyet Devri Türk edebiyatında 1980 sonrasında gelişen postmodern öykünün önemli temsilcilerinden biri olmasına rağmen eserinin üzerinde çok fazla çalışma yoktur. Bu çalışmada yazarın on öykü kitabının; yapı, tema, simgesel unsurlar ile dil ve üslup bakımından incelemesi yapılacaktır.

Yazar öykülerinin neredeyse tümünde bireylerin hayatı algılayışları üzerinden yaşadıkları iç hesaplaşmaları işler. Öykülerini kurguladığı sosyal ve siyasal atmosferin akislerini yarattığı isimsiz kahramanın penceresinden detaylı bir şekilde ele alır. Şakar, öykülerini oluştururken üç kaynaktan beslenir; anıları, gelenek ile din ve modernizm. Öykü türünün ve postmodern öykünün verdiği imkânların dışında, öykü sınırlarını zorlamaya çalışır. Genel olarak gelenek/din ve modernizm çatışması, arayış/kaçış ve savaş temaları üzerine kurduğu öyküleri, durum öyküsü özelliği taşır. Yazım tekniklerine oldukça hakim olan yazar, uyguladığı tekniklerin çokluğu bakımından diğer öykücülerden ayrılır.

Öykü karakterlerinin çoğu; hayat ve toplumla kavgalı, insani meseleler karşısında oldukça hassas; ancak rahatsız oldukları hiçbir şeyi değiştirmeye çalışmayan pasif ve silik tiplerdir.

Temelde beş bölümden oluşan çalışmanın Birinci Bölümü'nde; yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında genel bilgiler verilirken, İkinci Bölüm'de eserlerin yapısı, Üçüncü Bölüm'de tema, Dördüncü Bölüm'de eserlerdeki simgesel değerler, Beşinci Bölüm'de de eserlerin dil ve üslup özelliklerine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cemal Şakar, Öykü, Din ve Arayış, Durum Öyküsü.

ABSTRACT**Master Thesis****Stories and Storytelling of Cemal Şakar Around Conflict of Society and Individual****İDİL KAYAOĞLU****Firat University****Social Sciences Institute****Turkish Language and Literature Department****New Turkish Literature Department****Elazığ-2018; Page: X+220**

Although Cemal Şakar is one of the most important representatives of post modern story 1980 after the republican literature, does not have much work on his work. The author's ten story book; structure, themes, symbolic elements and language and style will be examined in this study.

The author emphasized internal calculations that individuals live through their perceptions of life in almost all of the stories. The author (Şakar) elaborates in detail the window of anonymous hero created by the flaws of the social and political atmosphere he has set up. The author is fed from three sources while producing his stories; memories tradition, religion, modernism. The story tries to force the boundaries of the story beyond the possibilities of the class and the postmodern narration. In general, his work about tradition, religion, conflict modernism, stories of quests, escapes and war, and storytelling, so his works have status storytelling feature. The author who is very dominant in writing techniques, distinguishes the other narratives in terms of the multitude of the techniques his practices. In his stories, most of the story characters; life and society, very sensitive to human affairs; but they are passive and silly types that do not try to change anything they are uncomfortable with.

This study is basically composed of five parts; in the first part of the study; the author's life literary personality and works are given, the structure of the works in the second section, the theme in the third section, the symbolic values in works in the fourth chapter, in the fifth chapter; the language and stylistic features of the works will be mentioned.

Key Words: Cemal Şakar, Story, Quest and Religion, Situation Story.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖN SÖZ	IX

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI-EDEBİYAT ÇEVRESİ- ESERLERİ.....	1
1.1. Hayatı	1
1.1.1 Ailesi.....	1
1.1.2. Doğumu- Çocukluğu- Gençliği	1
1.1.3. Üniversite Yılları	2
1.1.4. Balıkesir’e Dönüşü ve Evliliği	2
1.2. Edebiyat Çevresi	3
1.3. Eserleri	4
1.3.1. Hikâyeleri	4
1.3.2. İnceleme Eserleri	4
1.4. Aldığı Ödüller	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. ESERLERİN KİMLİĞİ.....	5
2.1. Gidenler Gidenler.....	5
2.2. Yol Düşleri	5
2.3. Esenlik Zamanları	5
2.4. Pencere	5
2.5. Hayalperdesi.....	5
2.6. Hikâyât	6
2.7. Sular Tutuştuğunda	6
2.8. Mürekkep	6
2.9. Portakal Bahçeleri	6
2.10. Kara	7

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YAPI.....	8
3.1. Olay Örgüsü	8
3.1.1. Gidenler Gidenler	8
3.1.2. Yol Düşleri	10
3.1.3. Esenlik Zamanları.....	11
3.1.4. Pencere	13
3.1.5. Hayalperdesi	15
3.1.6. Hikâyât	18
3.1.7. Sular Tutuştuğunda.....	26
3.1.8. Mürekkep.....	28
3.1.9. Portakal Bahçeleri	31
3.1.10. Kara	33
3.2. Zaman.....	36
3.2.1. Gidenler Gidenler	36
3.2.2. Yol Düşleri	38
3.2.3. Esenlik Zamanları.....	39
3.2.4. Pencere	40
3.2.5. Hayalperdesi	42
3.2.6. Hikâyât	44
3.2.7. Sular Tutuştuğunda.....	46
3.2.8. Mürekkep.....	48
3.2.9. Portakal Bahçeleri	50
3.2.10. Kara	52
3.3. Mekân.....	55
3.3.1. Gidenler Gidenler	56
3.3.2. Yol Düşleri	57
3.3.3. Esenlik Zamanları.....	59
3.3.4. Pencere	61
3.3.5. Hayalperdesi	62
3.3.6. Hikâyât	64
3.3.7. Sular Tutuştuğunda.....	66
3.3.8. Mürekkep.....	68

3.3.9. Portakal Bahçeleri	70
3.3.10. Kara	73
3.4. Şahıs Kadrosu.....	76
3.4.1. Gidenler Gidenler	77
3.4.2. Yol Düşleri	78
3.4.3. Esenlik Zamanları.....	78
3.4.4. Pencere	79
3.4.5. Hayalperdesi	80
3.4.6. Hikâyât	81
3.4.7. Sular Tutuştuğunda.....	85
3.4.8. Mürekkep.....	86
3.4.9. Portakal Bahçeleri	87
3.4.10. Kara	89
3.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	90
3.5.1. Gidenler Gidenler	91
3.5.2. Yol Düşleri	91
3.5.3. Esenlik Zamanları.....	91
3.5.4. Pencere	92
3.5.5. Hayalperdesi	92
3.5.6. Hikâyât	93
3.5.7. Sular Tutuştuğunda.....	93
3.5.8. Mürekkep.....	94
3.5.9. Portakal Bahçeleri	94
3.5.10. Kara	95

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TEMA	96
4.1. Kaçış/Arayış	96
4.2. Savaş	120
4.3. Modern İnsanın Algı Problemi.....	128
4.4. Terör.....	133
4.5. Göç	135
4.6. Dostluk	137
4.7. Yozlaşma.....	140

4.8. İnanç-İnançsızlık	144
4.9. Ölüm.....	147

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ÖYKÜLERDEKİ SİMGESEL DEĞERLER.....	151
5.1. Dinî ve Tasavvufî simgesel değerler.....	172
5.1.1. <i>Yol</i>	172
5.1.2. <i>Kapı</i>	172
5.1.3. <i>Eşik</i>	172
5.1.4. <i>Ayna</i>	173
5.1.5. Güneş.....	174
5.2. Savaşla İlgili Simgesel Değerler (Bomba, Uçak, Mermi vs.)	175
5.3. Gökyüzü ve doğa ile ilgili simgesel değerler	175
5.3.1. Gökyüzü	175
5.3.2. Rüzgar.....	176
5.4. Modern Hayata Ait Simgesel Değerler (Şehir/kent, Avm vs)	176
5.5. Kokuyla İlgili Simgesel Değerler (Çiçek kokusu, kan koku vs.).....	177

ALTINCI BÖLÜM

6. HİKÂYELERDE DİL VE ÜSLUP İNCELEMESİ.....	179
6.1. Hikâyelerde Dil ve Üslup.....	179
6.1.2. Hikâyelerde Anlatım Teknikleri.....	179
6.1.2.1. İç Monolog.....	180
6.1.2.2. Bilinç Akımı	181
6.1.2.3. Pastiş	182
6.1.2.4. Dış Diyalog	182
6.1.2.5. Montaj.....	183
6.1.2.6. Leitmotiv Tekniği	184
6.1.2.7. Anlatma - Gösterme- Tasvir Tekniği.....	184
6.1.2.8. Geriye Dönüş Tekniği.....	185
6.1.2.9. Parataksis	186
6.2.1. Sözdizimi ve Sapmalar	186
6.2.1.2. Metin Seviyesinde Sapmalar	187
6.2.1.2. Sözcük Seviyesinde Sapmalar	188

SONUÇ	190
KAYNAKÇA.....	194
EKLER	198
Ek 1. Orijinallik Raporu.....	198
Ek 2. Röportaj	199
ÖZGEÇMİŞ	220



ÖN SÖZ

Dünya üzerinde yaşayan canlıların en yeteneklisi olan insan; hayal kurma, sanat yapma ve bütün bu faaliyetleri yazıya dökme yönüyle diğer canlılardan ayrılır. Yazma yeteneği insanın gelişimine katkıda bulunurken, aynı zamanda onun yarına kalma isteğini de karşılar. Bu yazma serüveninde yarattıkları ürünler bakımından estetik haz uyandıran ve orijinalliğe ulaşan çok az insan vardır. Sanatçı adını alan bu insanlar evrensel duygulara ulaşarak hem yarınlara kalmayı başarmış hem de insanlığın geleceğini aydınlatmıştır.

Cemal Şakar, 1980’den sonra yazın hayatına adım atmış, İslami değerleri önceleyen başarılı bir öykücüdür. Yaşanılan bireysel ve toplumsal değişimleri, İslam dinî çerçevesinde öykülerinde işler. Yürüttüğü edebî faaliyetleri amel defterine yazılan eylemler olarak gördüğünden bütün öykülerinde bu hassasiyet hissedilir. Ancak bu kaygı onun üretkenliğini sınırlamaz. Verdiği eserlerle Türk öykücülüğünün ilerlemesine katkı sağlar.

Bu çalışmada Cemal Şakar’ın öykülerinin konu edinilmesindeki amaç, onun öykülerini detaylı bir şekilde inceleyerek Türk öykücülüğüne yaptığı katkıları belirlemektir. Çalışmanın hareket noktası, sosyal gerçekliği ve bireyin iç dünyasını sanatla kaynaştıran Cemal Şakar’ın eserlerindeki yapı ve tema bütünlüğü göstermektir. Eserleri ayrıntılı analize tabi tutmadan önce psikolojik, tarihi, felsefi ve sosyolojik literatüre yönelik taramalar yapıldı. Araştırma aşamasından sonra, birinci bölümde yazarın hayatı hakkında kısa bilgiler verildi. Böylelikle yazarın eserlerine yansıttığı içerik ve üsluba zemin hazırlayan şartların nasıl olgunlaştığı gösterilmeye çalışıldı. Öykülerin yapısal incelemelerinin yapıldığı ikinci bölümde, bütünsel bir bakış açısı geliştirilerek metinlerin oturtulduğu zemin, yapı unsurları ve yazarın metni yapılandırma biçimine değinildi. Buna karşın, üçüncü bölümde, öykülerdeki birincil temalar; alıntılarla desteklenerek açıklandı. Dördüncü bölüme gelindiğinde bütün eserlerde yer alan ortak simgesel değerler çıkartılarak; yazarın yaratma kabiliyetine ilişkin saptamalarda bulunuldu. Çalışmanın beşinci bölümünde yazarın üslubunu etkileyen noktalar belirtildikten sonra, metinlerde uyguladığı anlatma yöntem ve teknikleri hakkında bilgi verildi. Uygulanan anlatım tekniklerine uygun metin parçaları gösterilerek çalışmanın tutarlılığı desteklendi. Sonuç bölümünde yazarın eserlerinden hareketle çıkarımlar yapılarak metinlerin karakteristik özelliklerine değinildi. Yazarın popüler öykü

kültüründeki yeri gösterilmeye çalışıldı. Öykülerin bütünü göz önünde bulundurularak yazarın Türk edebiyatının hangi çizgisini temsil ettiğine işaret edildi. İncelenen toplam eser sayısı on öykü kitabıyla sınırlıdır. Çalışmanın sonlarına doğru yazar tarafından, *Adı Leyla Olsun* adında bir öykü kitabı daha yayımlandı. Ancak araştırmanın kapsamı ve öykünün basım tarihi örtüşmediğinden çalışmaya dahil edilmedi.

Tez konusunun belirlenmesinden son aşamaya gelinceye kadar, alınan yardımlar göz ardı edilemez. Sosyal bilimlerin hemen her alanındaki hâkimiyetiyle bendeki araştırma azmini tetikleyen, bütün gününü bana ayırma fedakârlığında bulunarak öğretmeye adanmış benliğiyle ilham veren kıymetli hocam Prof. Dr. İbrahim KAVAZ'a Yüksek lisans programında öğrencisi olma şansına eriştiğim, bu süreçte bilgi ve tecrübeleriyle aydınlandığım Prof. Dr. Tarık ÖZCAN'a, Doç. Dr. Mutlu DEVECİ'ye, Dr. Öğr. Üyesi Veysel ŞAHİN'e ve Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a, fedakârlıklarıyla beni destekleyen aileme şükran ve minnetlerimi sunarım.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI-EDEBİYAT ÇEVRESİ- ESERLERİ

1.1. Hayatı

1.1.1 Ailesi

Cemal Şakar, anne ve baba tarafından Bulgaristan göçmeni, Pomak bir ailenin çocuğudur. Dedeleri ve nineleri mübadele döneminde Türkiye'ye gelir. Önce bir müddet Çorlu'ya yerleşen ailelerden kısa bir süre sonra, gidecekleri yerde toprak da verileceği vaadiyle Balıkesir'e yerleşmeleri istenir. Ancak dağ ve orman hayatıyla yaşamış, hayvancılıkla uğraşmış olan dedeleri, kendilerine tahsis edilen yerden memnun kalmazlar. Bulgaristan'da ününü duydukları Kocapınar köyüne, aralarından üç dört kişiyi keşif amaçlı gönderirler. Gelen haberle duyduklarının doğru olduğunu onaylattıktan sonra bu köye göçerler.

Kocapınar, Balıkesir'in Gönen ilçesine bağlı bir dağ köyüdür. Köyün merkezinde kocaman çınar ağaçları, ağaçların ortasından da köylülerin bugün bile su ihtiyacını karşıladıkları bir pınar bulunur. Bu çınarların gövdeleri o kadar genişmiş ki; Şakar çocukluğunda o çınarlardan birinin içinde berber dükkanı işletildiğini, daha sonra berberin kapatılarak yerine çay ocağı açıldığını anlatır. (Kartal, 2017: 11)

1.1.2. Doğumu- Çocukluğu- Gençliği

Cemal Şakar, 2 Şubat 1962'de Kocapınar Köyü'nde doğdu. Anne adı Emine, baba adı Kemal'dir. Babası Kemal Bey, o yıllarda Fenerbahçe'de oynayan bir futbolcudan esinle, adını Şenol koymak ister. Ancak dedesi Zeynel Bey buna müsaade etmez. Çocuğa bir Cuma günü dünyaya geldiğinden Cuma'dan mülhem Cemal adını verir.

Baba tarafı onun doğumundan bir buçuk yıl sonra Balıkesir'e taşınır. Baba Kemal Bey esnaf olduğundan, Cemal Şakar, rahat ve mutlu bir çocukluk geçirir. Hem evin küçük çocuğu hem de tek oğlu olduğundan bir dediği iki edilmez. O yıllardan bahsederken yazar, "Şımarık büyütüldüm" der. (Kartal, 2017:12)

İlkokulu Karesi İlkokulu'nda, ortaokulu da Atatürk Ortaokulu'nda okur. Bu sularda Cemal Şakar kitaplarla tanışır ve Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Kemalettin Tuğcu'nun eserlerini okur. Daha sonra eğitimine Muharrem Hasbi Koray Lisesi'nde devam eder. Lise eğitimi sırasında dünya görüşü de şekillenmeye başlar. Hem dindar hem

de CHP’li bir dedenin baskın olduğu sol görüşlü bir ailede büyümenin etkisiyle sola ve sosyalizme kayar. Hatta lise çağında bir sol derneğe üye olur. Bu dernekte tavsiye edilen Kemal Tahir’in *Yediçınar Yaylası* adlı eseri, onun bilinçli yaptığı okumalarının başlangıcı olur. Bu süreçte ilk olarak Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Sait Faik, Sabahattin Ali okumaları yapar. Devamında; Firuzan, Adalet Ağaoğlu, Selim İleri gibi ödöl almış yazarlar onun gündemine gelir. Yazarın ilk öykü denemeleri de bu evreye denk gelir. Arkadaşı Ümit Şentürk’le beraber öykü yazıp birbirlerine okuturlar.

1.1.3. Üniversite Yılları

Gerek sosyal gerekse eğitim hayatının tümünü Balıkesir’de geçiren Cemal Şakar, 1979’da ilk kez üniversite okumak için bulunduğu ilin dışına çıkar. Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi’nde İşletme Bölümünü kazanınca okumak için Ankara’ya taşınır. 1979-1983 yıllarına denk gelen eğitim süreci onun hayatını şekillendirecek bir sürecin de başlangıcı olur.

Sağ-sol olayları diye adlandırılan kutuplaşmanın ve öğrenci olaylarının yoğunlukta olduğu dönemde Telsizler’de solcu grupların kontrolünde olan Çinçin mahallesinde bir öğrenci evinde yaşar. Arkadaşlarının siyasetten uzak olmalarından ötürü evle sokak bağlantısını da o üstlenir. Darbe sonrası kapatılan Fatih Öğrenci Yurdu’ndan gelen üç arkadaş ona müslümanları yakından tanıma olanağı sağlar. Onların tutum ve tavırlarından etkilenen Şakar, İslami eserleri okumaya başlar. Bu zihinsel dönüşümden yazar; “*Bir dizimde İbn Arabi, bir dizimde İbn Teymiye... Beynim kanaya kanaya Müslüman oldum*” der. (Kartal, 2017:14)

1.1.4. Balıkesir’e Dönüşü ve Evliliği

Yoğun bir dönem olarak geçirdiği üniversite yıllarından sonra yazar, memleketine döner. Babasının iflas etmesiyle, temelli kalmak istemediği memleketinde yaşamak zorunda kalır. 1985 yılının başında ise; eşi Sibel Hanım’la nişanlanır, ardından kısa dönem askerliğini yapmak üzere Denizli’ye gider. Askerlik dönüşü evlenir ve 1986 yılında büyük oğlu Enes dünyaya gelir. 1993 yılında ortanca oğlu Erden, 2003 yılında küçük oğlu Kemal dünyaya gelir. Babasının işleri bozulunca şirketin finans yetkilisi olarak bütün yük onun üstüne kalır. Ancak değişen ekonomik koşullara direnemeyen şirket iflas eder. 2010 yılında İstanbul’dan gelen iş teklifini isteksizce kabul eden yazar, edebiyat hayatının en verimli dönemini de burada yaşayacaktır.

1.2. Edebiyat Çevresi

Üniversitede Necip Tosun ve Kamil Ulubeyli ile aynı sınıfta okur. Necip Tosun’la tanışması ona İslamcı edebiyat çevrelerine dahil olma fırsatı verir. Birlikte *Mavera Dergisi*’ne giderler. Burada hemşerisi olan Osman Bayraktar’la tanışır. Derslerinde devam zorunluluğun olmayışı onun edebiyata bolca vakit ayırmasına izin verir. Daha sonra Üzeyir Sali’nin evine taşınır; bu evde Yusuf Ziya Cömert, Ömer Lekesiz ve Ramazan Dikmen’i tanır. Bu ev onun için verimli bir edebiyat okulu olur. Evdeki fikir alışverişlerinin yürünecek yolu kısalttığını söyleyen Şakar, yapılan edebiyat sohbetlerinin kendisi için bir tür dil eğitimi olduğunu, bu sayede hem Türkçeyi daha iyi kullanmayı hem de öykünün imkânlarını öğrendiğini söyler. (Kartal, 2017, s. 16)

Cemal Şakar, okumalarını, geçirdiği zihinsel dönüşümün etkisiyle Kur’an ve Kur’an merkezli yapıtlara kaydırır. İbn Arabi ve İbn Teymiye’nin dışında; kalam, siyer ve İslam felsefesi okumalarına ağırlık verir. Ancak onda asıl kırılmayı yaratan eser, Muhammed Esed’in Kur’an Tefsiridir.

Aynı zamanda yazdığı öykülerini *Aylık Dergi*’de yayımlatmak üzere Yaşar Kaplan’a götürür. Götürdüğü dört öyküden ikisi yayımlanır. 1982’de “*Bir Yıldız Kayar Bir İnsan Ölürmüş*” adlı öyküsü *Aylık Dergi*’de yayımlandıktan sonra hiçbir öyküsü dergiler tarafından reddedilmez.

Hasan Aycın’la tanışması onun hayatında başka bir dönüm noktasını oluşturur. Müslüman kimliğinin oluşmasında Hasan Aycın’ın payının büyük olduğunu her fırsatta dile getirir.

Yaşadığı maddi sıkıntılar onun edebiyatla olan bağıını koparamaz. 1990 yılında Hikmet Yaşar Eren’in sahipliğinde *Kayıtlar* dergisinin kuruluşunda yer alır. 1997 yılında; Hüseyin Su, Ömer Lekesiz, Ali Göçer, Ali Karaçalı, Abdurrahim Karadeniz, Necip Tosun ve Arif Ay başta olmak üzere birçok sanatçıyla beraber *Hece Dergisi*’nin kuruluşunda da rol oynar. Devamında Hüseyin Su yönetiminde 2003 yılında çıkmaya başlayan *Hece Öykü* nün de kurucu kadrosunda bulunur. Bu dergiler dışında gerek öykü gerekse deneme yazılarıyla çıkarılan her dergiye destek vermekten çekinmez. Bu dergilerden biri de Aykut Ertuğrul yönetiminde çıkarılan *Post Öykü* dergisidir. Ayrıca İz Yayıncılık bünyesinde başlattığı *Muhayyel Kitaplar*’da genç yazarların kitaplarının yayımlanmasının ortamını sağlar.

Uzunca bir süre *Hece* ve *Hece Öykü* dışında hiçbir dergide görülmeyen Cemal Şakar, zamanla *İtibar*, *Yediiklim*, *Tasfiye*, *Ğ*, *Temmuz* gibi edebiyat dergilerine de katkı

sağlar. Edebiyat dışındaki yazıları ise *Söz ve Adalet*, *Eski Yeni*, *Kur'ani Hayat* gibi dergilerde yayımlanır.

1.3. Eserleri

1.3.1. Hikâyeleri

Cemal Şakar'ın ilk öykü kitabı *Gidenler Gidenler*, 1990 yılında Yediiklim Yayınlarından çıkar. İlk öyküsü 1982 yılında yayımlanan yazar için, bu ilk kitap hayli gecikmiş bir ilk kitaptır; üstelik aradan geçen sekiz seneye göre eserde bulunan dokuz öykü ile hacimce de ince bir kitaptır. *Gidenler Gidenler*'den altı yıl sonra 1996'da *Yol Düşleri*, ondan üç yıl sonra 1999'da *Esenlik Zamanları* adlı öykü kitapları yayımlanır. Ardından 2003 yılında *Pencere* ve 2008 yılında *Hayalperdesi* adını verdiği iki öykü kitabı daha yayımlanır. 2011 yılında ilk dört öykü kitabını *Sel ve Kum* adı altında toplar. 2013 yılında ise harf inkılabını konu alan bir edisyon kitap olan *Sessiz Harfler*'i yayımlar. Cemal Şakar için, İstanbul; kalabalığı, metropol hayatı, gökdelenlerin hemen yanı başındaki karanlık ve yoksul sokaklar, her türden insan hikâyesiyle eşsiz bir malzeme kaynağıdır. Bu malzemeleri kendi bakış açısıyla yeniden şekillendirir. 2012 yılında *Mürekkap*, akabinde 2014 yılında *Portakal Bahçeleri*, 2016 yılında ise *Kara* adlı öykü kitabını yayımlar. 2018 yılına gelindiğinde ise son kitabı *Adı Leyla Olsun* adlı öykü kitabını edebiyat camiasına kazandırır.

1.3.2. İnceleme Eserleri

Cemal Şakar, ilk üç öykü kitabında sonra ilk inceleme eseri olan *Yazı Bilinci*'ni 2006 yılında Hece Yayınları aracılığıyla çıkartır. Sırasıyla 2010 yılında *Yazının Gizledikleri*, 2011 yılında *Edebiyatın Sırça Kulesi*, 2012 yılında *İmge, Gerçeklik ve Kültür*, 2014 yılında *Edebiyat Ne Söyler*, 2016 yılında *Hasan Aycın'ın Çizgi'si* ve son olarak 2017 yılında *Dile Kolay (Söyleşiler)* adlı inceleme eserlerini yayımlar.

1.4. Aldığı Ödüller

1999 yılında *Esenlik Zamanları* adlı öykü kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği ödülünü kazanır. 2012 yılında Okur Kitaplığı'ndan çıkan *Mürekkap* adlı öykü kitabı aynı yıl hem ESKADER hem de Ömer Seyfettin Öykü ödülünü alır. 2016 yılında Bayburt Üniversitesi tarafından verilen Dede Korkut Edebiyat Ödülüne layık görülür. Ayrıca bazı öyküleri; Farsça, Arnavutça ve Korece'ye çevrilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ESERLERİN KİMLİĞİ

2.1. Gidenler Gidenler

Kitapta dokuz öykü yer alır. Öyküler, sırasıyla şunlardır: *Bir Savaştan Slaytlar*, *Ora Özlemleri*, *Ölü Zaman*, *Bildik Düşbozumları*, *Nostalji*, *Dağılan Şeyler*, *Yapıştırmalar* ve *İnşirah*. Üzerinde çalışma yapılan eser, İz Yayıncılık tarafından 2014 yılında basılmış olup eserin yapılan beşinci baskısıdır.

2.2. Yol Düşleri

Eserde sekiz adet öykü bulunmaktadır. Bu öyküler sırasıyla; *Sır*, *Sırdaş*, *Bir Masal*, *Terci'hâne*, *Yolculuk*, *Ev İçi*, *Ayna* ve *Ses*'tir. Araştırmada kullanılan eser; İz Yayıncılık tarafından 2014 yılında basılmıştır. Eserin dördüncü baskısıdır.

2.3. Esenlik Zamanları

Bu kitapta on bir öykü bulunmaktadır. Bu öyküler sırasıyla; *Eşik*, *Dört Güzel Şey*, *Atlas*, *Rüya*, *Sergerdân*, *İzlek*, *Birkaç Kırık Görüntü*, *Saat Henüz Üç*, *Şâr*, *Irmak* ve *Saatli Maarif Takvimi*'dir. İncelemesi yapılan eser; İz Yayıncılık tarafından 2013 yılında basılmıştır. Eserin üçüncü baskısıdır.

2.4. Pencere

Bu kitap iki bölümden ve toplamda dokuz öyküden oluşmaktadır. İlk bölüm *Pencere* kelimesiyle isimlendirilip; *Pencere*, *Yöneliş*, *Denizin Sonsuz Maviliği*, *Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız* ve *Suslunluktaki Hayret Verici Aydınlik* adlı öykülerden oluşurken, ikinci bölüm *Ve Diğerleri adını alıp; Öykünmek*, *Otacı*, *Dilemmâ* ve *İstidrad* ismini taşıyan öykülerden meydana gelmiştir. Çalışmada kullanılan eser; 2014 yılında İz Yayıncılık tarafından basılmış olup eserin üçüncü baskısıdır.

2.5. Hayalperdesi

İnceleme olay örgüsü bu kitap on iki öyküden oluşur. Eserde bulunan öyküler sırasıyla; *Ateşböceği*, *A/B*, *Uzak Kara Derin Bir Gerçeklik*, *Mevlit*, *İhtilaç*, *Anlatabilmeliydim*, *Bağdat Kudüs Kabil*, *Küp*, *Çıglik*, *Koza*, *Masmavi Bir Gök* ve *Güneşe*

Yürümek'tir. Çalışmada kullanılan eser; 2015 tarihinde İz Yayıncılık tarafından basılmış olup eserin üçüncü baskısıdır.

2.6. Hikâyât

Eser 'Bir' ve 'Çok' adı altında iki kısımdan oluşur. *Bir*de yer alan öyküler; *Tezahür, İstiğna, Misak, Saika, Tevbe, Dönüş, Örtü, İp, Diriliş, Sâmiri, Körlük, İftah, Ahkâf, Yâkin, Arim, Şek, Sayha, Ahzap, Hâmân, Tubbe, Habeta, Na'ka, Râ'inâ, Hecera, İnas, Şürekâ, Şeyâtin, Şerik, Yankı, Mekk, Vehim, Perde, Mülk, Zulüm, Gaflet* ve *Handek*'tir. *Çok* adlı ikinci bölümde bulunan öyküler; *Yolcu, Av, Hiç, Lamba, Menzil, Tezhip, Zenginlik, Minnet, Hicap, Müjde, Kavuşma, Okul, Gül, Dua, Toz, Şiir, Dönüş, Bağlanma, Cevap, Ateş, Kuyu, Hikâye, Kuşlar, Su, Bozkır, Televizyon, Denk* ve *Kar*'dır. Araştırmanın üzerine temellendiği eser, İz Yayıncılık tarafından 2016 yılında yapılmıştır. Eserin üçüncü baskısıdır.

2.7. Sular Tutuştuğunda

Araştırma dahilinde olan eser, on iki öyküden oluşur. Öyküler sırasıyla şunlardır: *Har, Muntazar, Fragmanlar, Hadi, Tekasür, Çemberler, Âlemdağı'nda Var Bir Panco, Nokta, Karşılaşma, Zindan, Bir Derginin Fenomenolojisi, Ana Haber Bülteni*. Araştırmada kaynak alınan eser; İz Yayıncılık tarafından basılmış olup, kitabın 2015 yılında yapılan üçüncü baskısıdır.

2.8. Mürekkep

Eser on yedi öyküden oluşur: *Kılıç, Geçişler, Battaniye, Sesler, Mama, Nil, Bıçak, Güneş, Bir Öykü Tahlili, Önce Vatan, Hançer, Koku, Babamın Kokusu, Uzak, Modern Hayatın Hikâyecisi, Küçük Şeyler Düeti ve Bir Tip*. İnceleme safhasında kullanılan eser *Metamorfoz Yayıncılık*'a ait olup, kitabın 2012 yılında yapılan ilk baskısıdır.

2.9. Portakal Bahçeleri

Eser on sekiz öyküden oluşur: *Zarurat-ı Hamse, Renkler, Vüsat, Parataksis, Portakal Bahçeleri, Cennet Kokusu, Cennet Güzeli, Maide, Yarım, Bahar, Otuz Saniye, Avm, Kendisi Bir Upuzun, Defter, Sokaktan Aşağıya, Fısıltı, Kol Düğmeleri ve Esfel-i Sâfilin*'dir. Araştırmada kaynak olarak kullanılan eserin; 2015 yılında İz Yayıncılık tarafından basılmış olup, yapılan ikinci baskısıdır.

2.10. Kara

Eserde on yedi öyküden oluşur. Bu öyküler; *Masamda Ruhumla, Cesetler Hemen Her Yerde, Ömer Hayyam Canisi, Yumak, Adı Leyla Olsun, The Mahrem Palace, Mustafaaamm, Bir Avuç Dünya, Sonsuzluk Bir Gün, Arzın Titrediği An, Kül, Kumsalda Denizden, Küf, Bakış, Unutuş, Bir Öyküye Giremeyen Parçalar* ve *Göl*'dür. İncelemeye tabi tutulan eser; 2017 yılında İz Yayıncılık tarafından basılmış olup eserin ikinci baskısıdır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YAPI

3.1. Olay Örgüsü

Öykünün asli unsurlarından biri olan olay örgüsü, iletilmek istenen mesajın taşıyıcısıdır. Olay örgüsü ana mesaj etrafında gelişirken eklemelenen vaka halkalarıyla genişler. Olay ve durum öykülerinde farklı hacim ve etkisi bulunan bu unsurun, araştırmanın kapsamı gereği durum öykülerindeki niteliği üzerinde durulacaktır. Her ne kadar durum öykülerinde olay örgüsü ön planda tutulmasa da inceleme sırasında saptanan olay örgülerinin özeti şöyledir:

3.1.1. Gidenler Gidenler

Kahraman, abisinin gidişini engellemeye çalışır. Abisinin gitmesiyle kahraman bir iç hesaplaşma yaşar. Kahraman, annesinin ölümünden sonra evi müteahhite, eşyaları da eskiciye vererek geçmişinden ve geleneğin çürümüşlüğünden kurtulmak için çabalar. Geleneğin temsilcisi konumunda olan annesinin ölümünden sonra kahraman, abisinin haklı olduğunu düşünür. Kahraman, apartmana taşınıp modern hayatı kabul ederek abisinden af diler. Kahraman kendisini tamamen modernitenin kollarına bırakır.

*Bir Savaştan Slaytlar'*da olay örgüsüne, savaş temi üzerinde yapılan şiirsel tarzda açıklamalarla hazırlık yapılır. Sonrasında: Savaşın nedeni olan toprak parçası, bu toprak parçası üzerinde yaşayan çocukları ve kadınların durumu, açlık ve maddi manevi eksiklikler ile savaşın yıkıcı etkisi üzerinde durulur. İnsanlar, normal şartlarda tiksindikleri farelerle mekân değiştirmek zorunda kalır. Açlık ve çaresizlik içinde korkuyla yıkıntıların altına saklanırlar. Bütün bunlara rağmen kadınlar umutla çiçekleri sulamak ister ancak bu çırpınışlar sonuçsuz kalır. Kahraman, düşmanla pazarlığı reddederek halkın cesaretini temsil eder. Halk; savaşmaya, toprak uğruna ölmeye inanır. Savaşın içinden seçilmiş spesifik bir öykü olarak; abisi Anika'yı şeker karşılığında düşman askerlerine teslim eder, düşman askerleri küçük kız çocuğunu öldürerek kahraman olduklarını düşünür.

*Ora Özlemleri'*nde olay örgüsü: Kahraman-çocuğun gözünden babasının ütopyik hayalleri ve gitme isteğinin anlatılmasıyla olay başlar. Küçük çocuk annesinin düş kırıklıklarını ve üzüntüden eriyişini gözlemler. Kahraman annesiz ve babasız kalır. Bunun

sonucunda kendini fark ediş süreci başlar. Anne ve babasının sentezi olarak büyüme serüveninde ve modern bir insana dönüşme sürecinde kahraman derin bir yalnızlık yaşar.

Ölü Zaman'da olay örgüsü: Olay kahramanın yorgun ruhunun ve kaçış duygularının betimlenmesiyle başlar. Kahraman hayattan zevk almaz ve günlük olaylara karşı bile tepki vermez. Onun yalnızlığı sokaktan geçen simitçi ve üst komşusu bölse de o kendi anılarında, tanıştığı ressamı düşünür. Onu sıkıran ressam, okuldan ayrılma sebepleri, öğrenci olayları sırasında yaşadıklarını ve içinde bulunduğu karamsarlıkları düşünürken, müzik dinlemek ister. Ancak sahip olduğu her şeyi yaktığını hatırlar.

Bildik Düşbozumları'nda olay örgüsü: Kentin gürültüsü ve monotonluğundan kaçarak huzur arayan kahramanın bir sahil kasabasında yaşadığı yaz aşkı anlatılır. Kahraman gittiği kasabada sadece kendi yapısı ve arayışıyla denk olarak düşündüğü kızla iletişim kurar. Mevsimin sonbahara dönmesiyle, zaten biteceğini bildiği ilişki son bulur ve kahraman tekrar içine kapanır. Kahraman geçici olarak bulduğu huzuru kaybedince ve eve giderek perdelerini sımsıkı kapatır.

Nostalji adlı öyküde olay örgüsü: Sıradan/gelenekçi bir aile çocuğu, kahraman olmak ve bulamadığı iç huzuru aramak için yasadışı sol bir örgüte katılır. Mütereddit ve hassas bir ruha sahip olan kahraman, haksızlıklara son vermek için ailesi ve arkadaşlarını arkasında bırakarak sokak olaylarına karışır. Ancak kahraman aradığını bulamaz ve cezaevine düşer. Cezaevinden çıktıktan sonra memleketine döndüğünde toplum tarafından dışlanır.

Dağılan Şeyler'de olay örgüsü: Okumak için kasabadan kente gelen genç kahramanın bireyleşme serüveni olay örgüsünü oluşturur. Kahraman annesine kuvvetli bir duygusallıkla bağlıdır. Annesinden ayrılarak geldiği kentte umduğunu bulamaz. Durakta gördüğü kıza platonik bir şekilde aşık olur. Ancak pasif karakteri dolayısıyla kıza açılmaz ve bu aşkı sanrılara dönüşür. Çekingenliği ve kendi içinde yaşadığı yoğun duygulardan ötürü, kasabadan gelen mutlu ve umutlu ruhu ölür ve sanrılı, yalnız ve kent kargaşası içerisinde kaybolmuş modern insana evrilir.

Yapıştırılmalar'da olay örgüsü: Kahramanın kendisini ve arkadaşını umutsuzca tanımlar. Mevcut durumdan tatmin olmayan kahraman bir arayışa yönelir. Ancak kahramanın varmak istediği bir nokta yoktur. Onun için önemli olan arama eylemidir. Kahraman romantik bir birey özelliği göstererek toplumun dayattığı kalıpların dışına çıkmak ister. Kahraman gitme isteğinin artmasıyla çevresinde devinen hayata karşı bütün

algısını yitirir. Böylelikle kahraman, hayata dair ve somut olan her şeyi terk ederek temelsiz düşlere hapsolür.

İnşirah'ta olay örgüsü: Modern bir derviş edası taşıyan kahramanın yüklerinden kurtuluşunun anlatılmasıyla olay başlar. Kahraman bir derviş edasıyla inzivaya çekilmek için hazırlık yapar. Anlaşılmadığını düşündüğü toplumdan, eşyayı azaltarak huzuru bulmak ister. Sığındığı mekânda bir gece, ruhu sancılardan geçerek olgunlaşır.

3.1.2. Yol Düşleri

Yol Düşleri adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Sır* adını taşır. Bu öyküde olay örgüsü; kent hayatına yabancı olan kahramanın içsel huzurunu bulabilmek amacıyla büyük bir kentte yaşadığı süreç olay örgüsünü oluşturur. Kahraman kent yaşamına adapte olmayı denese de başaramaz. Çünkü kahramanın halet-i ruhiyesi kent yaşamına ters düşer. Elindeki adresle bir sır peşinde olan kahraman, adrese ulaştığında ruhsal bir dönüşüm geçirir. Kaldığı otele geri döndüğünde artık yüklerinden kurtulmuştur.

Kitabın ikinci öyküsü olan *Sırdaş*'a gelince; Bu öyküdeki olay, ilk öykünün devamı niteliğindedir. Kahramanın ulaştığı adres bir Mevlevihâne izlenimi uyandırır. Burada yeni hayatının inceliklerini öğrenen, şeyhiyle tanışmak için sabırsızlanan acemi bir talebe konumundadır. Burada bir takım değişim/dönüşümler yaşayan kahraman artık aradığı “sır” ulaşır ve bu sırrı korumanın peşine düşer.

Bir Masal adlı öyküye gelindiğinde; varoluşsal sancılar çeken bir kahramanın öyküsü olay örgüsünü oluşturur. Kahraman ‘yutucu kent’in karanlıklarında boğulmamak için bir arayış içine girer. İçinde biriktirdiklerini haykıran kahraman toplum tarafında anlaşılmaz. Kahraman kentin gürültüsünden kaçarak bir cami avlusu sığınır ve burada dinlediği ezan sesiyle huzura kavuşur.

Terci'hâne'de ise olay örgüsünü şu şekilde özetlemek mümkündür: Arayışını sürdüren kahraman kendisini, kullanılmayan bir külliye de izler ararken bulur. Kahramanın aradığı şey yeni bir âlem, yeni bir dildir. Bir damla suda aksini izlerken yaşadığı metafizik serüvenle kahraman olgunlaşır ve arayışını noktalar.

Yolculuk öyküsündeki olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Kahraman yaşadığı köyden izole bir hayat sürdürmektedir. İçsel bir dinginlik bulma ümidiyle, insanların kullanmadıkları dağlık yollardan yolculuğuna başlar. Üretken bir yalnızlık, bakir bir yenilik arayan kahraman bir katre suya dalarak metafizik bir yolculuk gerçekleştirir.

Yolculuğun sonunda köye geri dönen kahraman köylülerle bir araya gelir. O artık köydeki evinden çıkan kahramanla aynı kişi değildir.

Ev İçi adlı öyküde olay örgüsü ise; kahramanın yaşadığı kent, onun için çekilmezdir. Kahraman mutlu olduğu ve kendisini zenginleştirdiğini düşündüğü arkadaş çevresinin özlemini de yaşar. Ancak kendisine ait kurduğu yeni yaşamda aradıklarını bulamayan fakat geçmişe dönmenin imkânsızlığını da bilen kahraman gittikçe karanlığı sevmeye başlar. İçsel arayışına devam ederken, onu günlük hayata çeken ailesiyle nefes almaya çalışır.

Ayna ismini taşıyan öykünün olay örgüsü ise şöyledir: Yıpratıcı kent yaşamından kaçan kahraman içsel yolculuğunu gerçekleştirmek için anılarıyla dolu sahil kasabasına gider. Bu yolculukta ezbere bildiği yollarda yeni işaretler bulmayı hedefler. Pansiyon odasında asılı olan bir aynada kendi benliğini fark ederek bir masal kurar. Öykünün sonunda kahramanın baktığı aynayı kırması onun aradığını bulduğunun göstergesidir.

Kitabının sonuncu öyküsü olan *Ses*'te olay örgüsü; Kahraman arayışında rehber edindiği şeyhinin yanına gider. Kalabalıkları yarararak ona ulaşır ve şeyhinin öleceğini öğrenir. Bu esnada kahraman ilkler yaşayarak farklı bir atmosfere girer. Şeyhi ölmeden önce ona statüsünün simgesi olan eşyalarını verir. Şeyhin ölmesiyle kahraman da olgunlaşmış olur.

3.1.3. Esenlik Zamanları

Esenlik Zamanları adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Eşik* adını taşır. Eşik adlı öyküde olay örgüsü şöyledir: Kahraman ve ninesinin arasındaki ilişki öykünün konusunu oluşturur. Kahraman ninesiyle hiç kimseyle kurmadığı özel bir bağ kurar. Onun kişiliğine ve hayatına bambaşka bir boyut katan ninesi onu düşünce ve derinliğiyle etkiler. Nine ölünce kahraman onun vasiyetine sadık kalır. Bu ölüm karşısında kahraman büyük bir üzüntü ve yalnızlığa gömülür.

Kitabın ikinci öyküsü olan *Dört Güzel Şey* isimli öyküye gelindiğinde olay örgüsü şu şekildedir: Varlığını anlamlandırma çabası içinde olan kahraman; doğanın dört asli unsuru olan –ateş, su, toprak, hava- üzerinden kendisini tamamlama ve anlamlandırmaya çalışır. Kahraman bu dört unsuru aşama aşama deneyimleyerek arayışına devam eder. Öykünün sonunda bu unsurları dua ile birleştirerek kendisini tamamlar.

Atlas öyküsünde ise; kahraman yine arayış içerisindedir. Bu kez kahraman arayışını kadim ticaret yollarının –ipek ve baharat- izleri üzerinden gerçekleştirir.

Kahramanın elinde aradığı şehrin yolunu gösteren bir atlas vardır. Okuduğu, öğrendiği, topladığı bütün bilgileri bir araya getirerek idealize ettiği kente ulaşmak için çöllere düşer. Ancak atlas onu yarı yolda bırakır. Çölde geçirdiği süreçlerden sonra gitmeyi arzu ettiği kente akılla, atlasla değil gönülle gidebileceğini anlar. Bu değişimden sonra kenti bulur ve O artık yeni birisidir.

Rüya adı verilen öykü incelendiğinde olay örgüsü şu şekilde görülür: Kahraman hac yolculuğu için çok heyecanlıdır. Ancak işini, evini kaybetme ve unutulma korkusu onu sürekli yolundan alıkoyar. Hacı olma arzusu şiddetlenince kahraman bir rüya görür. Bu rüyada kahraman yolculuk yapmaktadır ve bu durum kahramanı endişelendirir. Bu esnada kahraman eşi tarafından uyandırılmak istenir. Bu durum üç kez tekrarlanır. Üç kez tekrarlanan uyandırma işlemi üç rüyaya sebep olur. Her üç rüyada da kahraman, yön, zaman ve mekân olmaksızın bir atın sırtında yolculuk yapmaktadır. Kahraman son kez uyandırıldığında bu rüyanın bir işâret olduğunu anlar ve ertelediği hac yolculuğuna çıkar.

Sergerdân adlı öyküde olay örgüsü; Kahraman sorularına cevap verebileceğini düşündüğü birini, elinde daha önce hiç gitmediği bir adreste arar. Adrese giden kahraman O'nun dükkânına gider. Dükkân sahibi yerinde değildir ve geri geldiğinde dükkânını kapatır. Ancak kahramanın içeride olduğunu fark etmez. Kapı kahramanın üzerine kilitlenir. Kahraman kilitli kaldığı odada bulunan aynada kendisini ve aradığı kişiyi görür. Kahraman aynayı göğsüne alır ve kapıya yönelir. Kahraman aradığı cevapları bulduğunda kapının kilidi de çözülür.

İzlek öyküsünde olay örgüsü; Kahraman bir öykü yazarıdır ve orijinal bir öykü yazmayı hedefler. Ancak aldığı bütün notlar, okuduğu bütün kitaplar onu bu hedefine ulaşmada yalnız bırakır. Kahraman, karanlıkta dolaşırken öykü yazmaktan vazgeçerek bütün notları balkondan aşağı uçurur. Yazmak için kendisini izole ettiği hayata telefonunun aracılığıyla geri döner ve oğlunu arayarak öyküsünü yazdığını söyler. Fakat öykü yazmaktan vazgeçmiştir. Kendisini öykü yazmamaya ikna etmesinden öyküsü doğar.

Birkaç Kırık Görüntü adlı öyküde; iki öykücünün buluşmasından esinlenilerek kahraman tarafından yazılmış bir öykü, olay örgüsünü meydana getirir. Kahraman bir çay bahçesinde buluşan iki öykücü arasındaki muhabbeti dinleyip not alır ve bu notlar üzerine öyküsünü kurar. Kahraman-yazar oluşturduğu öykü üzerinden arkadaşıyla fikir alışverişinde bulunur.

Saat Henüz Üç ismini taşıyan öyküde olay örgüsü; Öykünün kahramanı maddi ve manevi sıkıntılar içerisinde. Bu çok yönlü kuşatılmışlık içerisinde kahraman iç sorgulamalarla boğuşur. Sabah başlayıp öğlen üçe kadar yaşadığı süreçte kahraman, zamanla bir savaş içerisine girer. Kahramanın babasından kalan bir tabelayı borç istemek için gittiği arkadaşının dükkânında da görünce yaşadığı inanç sorgulaması sona erer. Kahraman borç istemekten vazgeçip kendi dükkânına geri döner. Saatinin durduğunu fark eden kahraman saatini tekrar ayarladığında saat sadece üçtür. Kahramanın bir tabelayla yaşadığı mistik olayla, ona umudunu arkadaşına değil de Allah'a bağlaması gerektiğini bir tabela üzerinden hatırlar.

Şâr adlı öyküde olay örgüsü; kahraman rüya ya da gerçek olup olmadığından şüphe ettiği anılarına bir anlam veremediği için huzursuzluk içindedir. Öğrenci olarak gittiği Ankara'da yaşadıkları bir öykü oluştururken evinde bunları düşünüp rahatsız olmasıyla ikinci öyküye geçilir. Kahramanın ruh dünyasındaki açmazlara şahit olan hanımı, kahramanı arkadaşlarına yönlendirir. Kahraman yaşadığı durumun içinden çıkamayınca İstanbul'a arkadaşlarına gitmeye karar verir.

İrmak adlı onuncu öyküde olay örgüsü, kahramanın arayışı üzerine kurulur. Kahraman sürekli gördüğü rüyanın anlamını çözmek için bir arayışa koyulur. Arayışları sonucu yabancı bir köye gelir ve burada uzun bir zaman kalır. Yaşlı sandalcı dışında hiç kimseyle iletişim kurmaz. Dostuna bir mektup yazmak ister ama yazdığı mektupların hiçbirinin kendisini yansıtmadığını düşünerek göndermez. Nehrin karşı kıyısında yaşayan bir attar olduğunu duyunca onun yanına gider. Attar ona tavsiyelerde bulunur. Bu esnada yaşlı sandalcı da onun evine girmiş herkesten sakladığı yaşamını öğrenmiştir. Attarın yanından ayrılan kahraman kemale erdiğinden yazamadığı mektubunu yazar.

Kitabın son öyküsü olan *Saatli Maarif Takvimi* adlı öykünün olay örgüsü: Kahraman kent yaşamının neden olduğu boşlukları içinden atmaya çalışır. Bu durum kahramanı arayışa iter ve kahraman kendisini geleneğe ait olan kalıntıları fotoğraflarken bulur. Fakat son olarak geldiği ihtiyar saracın onun içindeki yalnızlığı anlayarak ona yol gösterir. Kahraman, saracın yanındayken çekeceği fotoğrafla ilgili teknik bilgileri belleğinden geçirir.

3.1.4. Pencere

Pencere adını taşıyan dördüncü öykü kitabının birinci öyküsü Pencere adını taşır. Bu öyküde olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Bu öyküde olay, felçli olan kahraman ve

onun gezgin dostu tarafından ziyaret edilişı sırasında yaşananlardır. Kahraman yatağa ve hayata küser. Ancak yakın dostunun onu ziyarete geleceğini söylemesi ve sonrasında gelmesinin kahramanın onun heyecanını yeniden kazanmasını sağlar. Dostu kahramanın tutmayan ayaklarının acısını gittiği ülkelerden gönderdiği resimlerle sağıaltmak isterken, kahraman da bu resimlerden hareketle öyküler kurar. Kahramanın dostu geldiğinde birlikte vakit geçirerek mevcut durum üzerine konuşurlar. Ziyaret bittiğinde kahramanın bakış açısı da değişir.

Yöneliş isimli öyküde olay örgüsü ise ilk öykünün kahramanlarından olan Kahramanın Oğlu'nun penceresinden verilir: Oğlan babasının arkadaşının gelmesi ve akabinde yaşanan olayların gözlemleri olay örgüsünü oluşturur. Babasının arkadaşını karşılar ve onların hizmetlerini görür. Ancak asıl amacı babasının gizli yanlarını bu buluşma esnasında gözlemlemektir. Ancak babasının onu bu ortamdan uzak tutması onun babasına öfkelenmesine sebep olur. Babasının arkadaşını yolcularken babası hakkında ufak tefek şeyler öğrenir.

Denizin Sonsuz Maviliği öyküsünde ise olay örgüsü; Okumamış, geleneksel bir ev kadını portresi çizen kahramanın karısının gözünden kocasının arkadaşının gelişı ve yaşanan değişimler üzerine kurulur. Kadın, kocasının arkadaşının geleceğini öğrendiği andan itibaren hazırlık ve temizlik telaşına başlar. Bu hazırlık esnasında kocasına, onun psikolojik ve fiziksel durumuna eleştirel bir tavırla yaklaşır. Dostun gelmesiyle birlikte kocası tarafından bağ evine gönderilmesine içerlense de kocasına bu görüşmenin faydalı olmasını temenni eder. Görüşme bittikten sonra kocasının arkadaşını uğurlamasıyla kahraman eski hayatına döner.

Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız adlı öyküde olay bu kez kahramanın dostunun penceresinden sunulur: Dostun kahramanın yaşadığı kasabaya gelişı ve kasaba hakkındaki görüşleriyle olaylar başlar. Kahraman felçli dostunun yanına gider ve ikili geçmişlerini de içine alarak koyu bir sohbe dalar. Arkadaşının yaşadığı durumun zorluğu dostunu da zora sokar. Vakti dolunca kahraman, dostuna ve dostunun ailesine veda ederek kasabadan ayrılır.

Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık isimli ilk bölümün son öyküsünde olay, olayın merkezinde bulunan felçli kahramanın penceresinden aktarılır. Olay örgüsü ise şu şekildedir: Kahraman dostundan aldığı telefonla yaşadığı bunaltıdan sıyrılır. Dostunun ziyarete geleceğini bildirmesi üzerine evinde hummalı bir hazırlık başlar. Dostunun gelişıyle ikili arasında muhabbet, özlem giderme ve sitem içerikli bir muhabbet geçer.

Kahramanın algısı ve ruh dünyası üzerinde derin etkiler bırakan bu buluşma sonrasında dostu gider ve kahraman hayata daha farklı bakar.

İkinci Bölüm olan *Ve Diğerleri*’nde ilk öykü *Öykünmek* isimindedir. Öykünün olay örgüsü ise şu şekilde gelişir: Kahraman bir oyun izlemek için tiyatro salonundadır. İzlediği oyun; şehirli aydın tip ve köylü bilge tip üzerinden modern algıya yapılan bir eleştiri mahiyetindedir. Kahramanın oyun hakkındaki düşünceleri, onun kişisel hayatında aradığı cevaplara ulaşmasını sağlar. Kahraman değişimini yaşayınca oyundan çıkar.

Otacı isimli öykünün olay örgüsüne gelindiğinde; Şifacı olan kahramanın rahatsızlanmasıyla olay başlatılır. Kahraman rahatsızlığı esnasında gerçeklik algısını yitirir ve rüya mı gerçek mi, olduğunu anlayamadığı bir devinim yaşar. Kahraman Kaz dağlarına şifalı ot toplamaya giderken yanında götürdüğü kitapla, otları unutup ruhani bir yolculuğa çıkar. Dağda, bitkilerde ve suda aksini bulamaz. Geri döndüğünde emanet olarak bıraktığı arabasını da kendisini tanıyan adamı da göremeyince evine döner. Çıktığı bu yolculukta kendisini aradığı fark edince değişimini tamamlanış olur. Yardımcısının seslenmesiyle uyanır.

Dilemmâ ismini taşıyan öyküde iç içe geçmiş iki öykü (helezonik yapı) bulunur. Kahramanın hem lise hem de üniversite yıllarında yaşadığı olaylar bir potada eritilerek verilir. Olay örgüsü şu şekildedir: Yazar/kahraman öyküsünü kurarken yarattığı kahraman bir arayış içerisindedir. Lise yıllarında tanıştığı ideolojiden farklı bir ideolojiyi benimserken yaşadığı sancılar öykünün ana olayını meydana getirir. Okuduğu kitaplar ve öğrenmeye çalıştığı dil onun benliğinde yankılar yaratır. Bir arkadaşının rehberliğinde namaza başlaması onun yaşadığı değişimin tamamlandığı gösterir. Kahraman arayışını noktalar.

Pencere adlı öykü kitabının son öyküsü olan *İstidrad*’a gelindiğinde ise olay örgüsü şöyledir: Kahraman bir öykü yazarıdır. Yazdığı öykülerle; dünyayı, insanları ve mevcut düzeni değiştirebileceği inancını taşır. Özgün olma kaygısı ve yüklendiği misyona uygun olarak bir öykü yaratır. Yarattığı bu öykü otorite olarak kabul ettiği dostlarından onay almasına rağmen yazar/kahramanın içine sinmez. Kahraman bir öykü yazmasına rağmen içindeki boşluktan kurtulamaz.

3.1.5. Hayalperdesi

Hayalperdesi ismi verilen öykü kitabının ilk öyküsü Ateşböceği adını taşır. Bu öyküde olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Yaşadığı modern hayattan bunalan

kahramanın arkadaşından aldığı bir mesaj vasıtasıyla anılarında yaptığı yolculuk öyküsünün, öyküsüdür. Kahraman yaşamında bulamadığı şeyi eski, metruk mahallelerde arar. Bu arayışında elde ettiği imgeleri öyküleştirmek isterken aldığı bir mesajla kendisini gürültülü yaşamın içinde bulur. Mesajla birlikte arkadaşıyla yaşadığı anılar ateşböceği simgesi üzerinden canlanır. Arkadaşıyla olan sohbeti sırasında arayışını kendi içerisinde, kendi kökeninde yaşaması gerektiğini öğrenir.

A/B adlı öyküye gelindiğinde öykünün olay örgüsü şöyledir: A ve B modern hayatın esir ettiği iki karakter olarak bir gemide karşılaşır. Kahramanlar bu karşılaşmaları boyunca kendi düşüncelerini temel alarak yaşadıkları modern hayatın, ruhlarında yarattığı tahribatı dile getirir. Madde esareti altında yaşayan modern kahramanlar bir camide bir araya gelir. A ve B birbirlerini fark edip anlamalarına rağmen sosyal düzenin kurallarını bozmayarak yolculuk boyunca birbirleriyle etkileşime geçmez.

Eserin üçüncü öyküsü olan *Uzak Kara Derin Bir Gerçeklik*'te olay örgüsü: İçinde bulunduğu hayatı bir uyuşukluk olarak gören edebiyat öğretmenin; yaşam algısı ve yaşadığı düalist hayatın öyküsü olay örgüsünü oluşturur. Kahraman, yaşadığı hayat ve bulunduğu ortamdan memnun değildir. Yalnızlığını arkadaşıyla paylaşarak acısını sağıltmak ister. Kahramanın arkadaşına söylemek istedikleri öyküyü oluşturur.

Mevlit adlı öyküde olay örgüsünü şu şekilde özetlemek mümkündür: Kocasına sadık bir kadının gözünden; kocasıyla geçirdiği son haftalar, kocasının ölümü ve onun ardından okuttuğu mevlit, öykünün olay örgüsünü oluşturur. Olaylar, karı-kocanın ölüm üzerine konuşmasıyla başlar. Koca ölür, kocanın ölümünden sonra kadının kocasını görmesine izin verilmez. Daha sonra mevlit yapılır. Bu mevlit üzerinden toplumsal yapı anlatılır. Tören bittikten sonra kadın acısıyla birlikte kalır.

İhtilaç ismi verilen öykü incelendiğinde olay örgüsü şöyledir: Yaşadığı modern hayatı sevmemekle beraber bundan kopacak cesareti de gösteremeyen kahramanın yaşadığı araf olay örgüsünü oluşturur. Masa başında önündeki bilgisayarı aracılığıyla özlemine kurduğu küçük şehre gidip öyküsünü kurar ve tamamlanmaya çalışır. Ancak tam kendisini eksik hissettirecek hayattan kaçacak, “eşiği” geçecekken modern yaşamın kuşatıcılığı onun olgunlaşmasını engeller.

Eserin bir sonraki öyküsü olan *Anlatabilmeliydim*'de olay örgüsü: Kahraman, bir yazardır. Yazarak içindeki sıkıntılardan kurtulmak ister. Ancak bir türlü içine sinen bir kahraman yaratamaz. Bu sancı içinde kıvranırken kahraman yazar iç benliğine döner ve en iyi kendisini anlatabileceğini düşünür. Modern hayatın yükünü taşıyan bir kadın

olduğunu hatırlar ve derin bir “ah” çeker. Öyküsünü bir erkek kahraman yaratarak devam ettirme uğraşı verirken mutfakta yanan yemeğin kokusu gelir. Bu gönderme kahramanın sıkışmış ruhuna yapılır ve öykü bitirilir.

Bağdat Kudüs Kabil'de olay örgüsü: modern hayatı benimsemiş, dinî hassasiyetleri de olan yedi arkadaşın yaptıkları ev toplantısı öykünün olay örgüsünü oluşturur. Buluşmada ülke ve dünya siyaseti hakkında düşünceler dile getirilir. İslam dünyasının başkentlerinde olan savaş ve ölümlerden ironik bir tarzda bahsedilir. Karakterlerin maddi edinimlerinin anlatılmasıyla ve kaliteli yiyecekler üzerinden hayat algıları verilerek olay bitirilir.

Küp adlı öyküde olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Kahraman öykü kuran bir yazardır. Kurduğu öyküde, yarattığı kahramana söyledikleri onu içsel bir yüzleşmeye yöneltir. Bu yönelme “ayna” üzerinden sağlanır. Bu derine inme faaliyeti sırasında öykü yazarı kahraman dinî hassasiyetiyle öykü yazmanın nasıl görüneceğini düşünerek öyküsünü tamamlar.

Çılgılık isimli öyküde olay örgüsü: Kahraman içinde hissettiği boşluğu tamamlama uğraşındadır. Ancak ne gittiği yol ne de tamamlanma arzusuyla yaptıkları bu arayışını bir noktaya ulaştıramaz.

Koza öyküsüne gelindiğinde olay örgüsü şu şekildedir: Kahraman özlemini duyduğu dostuyla bir ikinci vakti buluşur. O ve dostu aralarındaki kullandıkları özel imgelerle geçmişin ve anın muhasebesini yapar. Kahraman eski dostluklarını geniş bahçeli bir ev tasavvuruyla geliştirmek ve devam ettirmek istediğini anlatır. Arkadaşının gitmek istemesiyle kahraman derin bir rüyada olduğunu anlar. Kahraman uyanarak gerçek dünyaya döner.

Masmavi Bir Gök öyküsünde olay örgüsü: Kahraman ve anlatıcı arasında hikâyenin nasıl öyküye dönüştürüleceğinin muhasebesinin yapılması öykünün olay örgüsünü oluşturur. Kahraman ve anlatıcı arasında bir zıtlık vardır. Kahraman gelenekçi, anlatıcı modernidir. Zaman, mekân, kozmoloji, gerçeklik ve dil bağlamları öyküleştirilerek; modern öykünün nasıl kurulduğuna dair yapılan göndermeler öyküyü oluşturur. Öykünün sonunda kahraman gelenekle modern arasında kalır.

Öykü kitabının son öyküsü olan *Güneşe Yürümek*'te olay örgüsü: Bir belgesel filmi havası verilerek oluşturulan öyküde, sol bir örgüte mensup kahraman ve eşinin hayat serüveni anlatılır. Bu iki kahraman gittikleri dernekte tanışır ve evlenirler. İki çocukları olur. Örgütsel faaliyetlerine devam ederlerken ülkede askeri darbe gerçekleşir.

Kahramanlar hapse atılır ve çocukları dedelerinin yanına gönderilir. Yıllar sonra hapisten çıkan karı-koca hayatlarını ve ülkülerini bir işporta tezgahı vasıtasıyla devam ettirmeye çalışır. Bir süre sonra yalnız kalınca kendi devirlerinin bittiğine inanarak mevcut düzene uyum sağlamaya çalışırlar.

3.1.6. Hikâyât

Bu eserde bulunan öyküler, küçürek öykü türünde yazılır. Küçürek öykü; içinde yaşadığımız zamanın her şeyi küçülten, hızla tüketen, minimal düzeye indiren hakim görüş, uzun anlatı birliklerini de bu doğrultuda kısaltarak asgari düzeye indirir. “*Küçürek öykü geleneksel öykünün üstündeki yorgun düşen kalıpları atarak ve eksilterek yolunu bulmaya çalışır. Bir bakıma da geleneksel öykünün dünyasında yapılmış ekonomik bir kaçıştır.*” (Özcan, 2013: 26)

Hikâyât adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Tezahür* adını taşır. Öyküdeki olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Atalarına ve geleneklerine büyük bir sadakatle bağlı olan kavim, Allah’ın elçisiyle dalga geçer. İnanmak için bir mucize bekleyip, çevrelerinde yaratılan şeyleri görmezler.

İstiğna öyküsünde olay örgüsü: Kendilerini ayrıcalıklı gören kavim, elçilerin yaptıkları uyarıları kabul etmez. Kendilerine gönderilen elçileri ya öldürür ya da inkar ederler. Bu tutumlarından dolayı Allah’ın rahmetinden çıkarılırlar.

Misak öyküsünde olay örgüsü: Kavim; elçinin getirdiği hakikatleri reddedip, yaptıkları anlaşmayı bozar. Elçinin verdikleri sözü hatırlatmasına rağmen inkarlarını sürdüren kavim, madde sevgisiyle inançsızlığa sürüklenir.

Bir diğer öykü olan *Saika*’da ise olay örgüsü şöyledir: Olay elçinin halkı uyarmasıyla başlar. Akli ön plana çıkarıp maddeye esir olan halk bu uyarıyı dikkate almaz. Bu durum onların bir yıldırımla helak olmasına sebep olur.

Tevbe öyküsünde olay örgüsü: Şehirde yapılan savaş çağrısına herkes uyarken, gidebilecek durumda olan üç erkek yapılan çağrıya uymaz. Yaşadıkları ortamda halk tarafından üstlerine baskı yapılır. Bunun sonucunda daralan üç kişi, tövbe ederek ferahlık bulur. Savaş sonrası gelenler onları bir müddet affetmese de bir süre sonra yumuşayıp aralarına kabul ederler.

Dönüş öyküsünde olay örgüsü: Kurdukları düzenin sürekli bozulmasına anlam veremeyen halk, bu duruma çözüm bulabilmek için başkalarına danışır. Fakat

duyduklarına inanmaz, kalplerindekilerini kimsenin bilemeyeceğini iddia ederler. Bu iddia onların durumunu daha kötü bir hale sokar.

Örtü öyküsünde olay örgüsü: İnanma ihtiyacından kaçan kişi; inanca ya da Yaratıcının varlığını gösteren bir delile rastladığında rahatsız olur ve uzaklaşır. Kalbini ve kulaklarını gerçeklik karşısında örtmek için kulaklığıyla müzik dinler.

İp öyküsünde olay örgüsü: Şehrin ileri gelenlerinden biri, onaylamadığı eylemlerin faillerine karşı büyük bir öfke içindedir. O ve yandaşları boyunlarındaki hurma lifinden yapılan ipleri görmeden inananlarla dalga geçer.

Diriliş öyküsünde olay örgüsü: Kalabalık bir grup, birbirlerinden destek alarak deri parçasına yazılan ibareleri okuyup gülüşür. Kendilerini yaratanın kim olduğu sorulduğunda sıkıntıya düşen grup, yeniden ne zaman yaratılacaklarını sorup inkara devam eder.

Bir diğer öykü olan *Sâmiri*'de olay örgüsü: Büyücü Sâmiri önderlerinin yokluğunu fırsat bilip somut bir mabut yapmak ister. Halkından altın ve ziynet eşyaları toplayarak bir buzağı yapar. Tanrı ilan ettiği heykeli, içlerinden bir grup yakıp denize atınca Sâmiri korkarak köşesine çekilir.

Körlük öyküsünde olay örgüsü: Kişi, karanlıklar içinde uyandırılınca çok şaşırır. Bu şaşkınlık içinde Rabbim diyerek yalvarır. Vaat edilen gün geldiği için bütün yalvarışları boşa gider.

İftah öyküsünde olay örgüsü: Haber kasabaya ulaşınca, halk bir araya gelerek haberin yarattığı huzursuzluğu gidermeye çalışır. İçlerinden biri Tanrı'nın buyruğu bir melek ile göndermesi gerektiğini iddia ederek elçiye yalanlar. Elçi ve küçük bir grup yandan gemi yaparken diğer yandan dua eder. Sel geldiği zaman elçi ve küçük grup gemiye biner. Elçi oğluna kendilerine katılması için yalvarır. Ancak oğlu teklifi reddeder. Bu esnada su her şeyi yutar.

Ahkâf öyküsünde olay örgüsü: Taş işçiliği ve yüksek yapılarıyla ünlü kavim, bu yetenekleriyle övünerek elçinin uyarılarına kulak tıkar. Atalarına bağlı kalıp kibirli davranırlar. Bunun üzerine yedi gün yedi gece süren kum fırtınasıyla helak edilirler.

Yâkin öyküsünde olay örgüsü: Ahiret gününe inanmayıp, dünya hayatında yaptıklarıyla mutlu olanlar hesap gününde başlarını eğer. Dünyaya geri döndürülme istekleri reddedilerek ebedi cehenneme atılırlar.

Arim öyküsünde olay örgüsü: Mühendislik ve peyzaj bilgisinde ileri olan kavim, yaratıcının varlığını unutarak kendi eserlerine sarılınca İblisi haklı çıkarmış olurlar.

Bunun üzerine ceza olarak yaptıkları barajlar ve bahçeler aniden yıkılır ve geriye sadece birkaç ağaç bırakılır.

Şek adlı öyküde olay örgüsü: Dünya hayatında inanmayı reddedenler, can damarlarından yakalandığında yaratıcıyı kabul ederler. Ancak dünya hayatı boyunca duydukları şüphe onları sıkıntıya sokar.

Sayha adlı öyküde olay örgüsü: Kendilerine daha önce gönderilen iki elçiyi yalanlayan Semud Kavmi, gönderilen üçüncü elçiyi de yalanlayıp ölümle tehdit eder. O esnada koşarak gelen bir adam elçiye uymalarını söyler. Ancak bu uyarıyı da dinlemezler ve çılgınlıkla helak edilirler.

Ahzap adlı öyküde olay örgüsü: Daha önce helak edilen topluluklardan ders almayan kavim, kendilerine gönderilen elçiye karşı birlik olup, elçiyi tekrar yalanlar. Birliklerine güvenip alaycı bir tavırla, Allah'ın hesap gününden önce bir azap göndermesini isterler. Bunun üzerine bir bela çılgınlıkla helak edilirler.

Hâmân adlı öyküde olay örgüsü: Kadınları sağ bırakarak bütün erkek çocuklarını öldüren Hâmân, kendisine gönderilen uyarılara karşı önlem aldığını düşünür. İnkâr ettiği ilahın yokluğunu ispat etmek için büyük bir kule inşa etmeye başlar. Ancak bu durum onların tükenişini hızlandırır. Hesap günü pişman olacaklardır.

Tubbe adlı öyküde olay örgüsü: Kaçanları kovalayanlar, arkadan gelenlerin üzerine deniz kapandığı halde bu olaydan ibret almayarak inkarlarını sürdürür. Yeniden diriltileceklerine inanmaz ve elçinin atalarını şahit olarak getirmesiyle inanacaklarını belirtirler. Fakat onlardan önce daha güçlü toplumların helak edilmesinden ders almadıkları gibi aynı hataya da düşerler. Oysa gökler ve yerin arasındakiler oyun olsun diye yaratılmadı haberini elçiler onlara ulaştırır.

Habeta öyküsünde olay örgüsü: Elçi tarafından zilletten kurtarılan insanlar, sabırsız davranarak çeşitli yiyecekler isteyince, elçi onlara Mısır'a geri dönmelerini söyler. Daha önce de isyan edip gönderilen elçileri öldüren bu kavim; hayırlı ve onurlu şeyleri hayırsız ve onursuz şeylerle değiştirir.

Na'ka öyküsünde olay örgüsü: Kestane ağacının altında cezbe halinde olan çoban, sürüsünün dağıldığını fark etmez. Etraf sessizleşince sürünün dağıldığını fark eder ve yerinden fırlayarak bilinçsizce sürüsünü toparlamaya çalışır. Ancak sürü akıllarını kullanamadığı için dağılmıştır.

Râ'inâ öyküsünde olay örgüsü: İşittiklerine inanmamayı gelenek haline getiren kavim, elçinin getirdiği haberlere kulak asılamaması gerektiğini söyler. İnkârı ileri boyuta

taşıyıp elçiyle dalga geçerler. Bilgileriyle de böbürlendikleri için de Allah onları rahmetinden çıkarır.

Hecera öyküsünde olay örgüsü: Cihattan kaçanların canlarını almaya gelen melekler, onlara neden kaçtıklarını sorunca, onlar güçsüz ve yalnız oldukları için kaçtıklarını söyler. Melekler Allah'ın çok büyük olduğu hatırlatılınca onlar yalnızlaşmaktan korktuklarını ifade ederler. Kendilerine hazırlanan nimetlerden habersizdirler.

İnas öyküsünde olay örgüsü: Cansız simgesel değerlere ve putlara tapanlar şeytana sığınmış olur. Şeytan Allah'a insanları saptıracağını ve kendisine taptıracağını söylemiştir. Oysaki Allah'ı bırakıp şeytana tapanların sonu cehennemdir.

Şürekâ öyküsünde olay örgüsü: Ahiret gününde Allah'a şirk koşanlara taptıkları şeyler sorulduğunda onlar bilmiyorduk, şirk koşmak istemedik derler. Elçi konuştuğunda onların kulakları ve kalpleri perdeyle örtülü olduğundan, yaratıcıyı inkar ederler. Cehennem ateşini gördükleri zaman dünyaya geri döndürülmek isterler ancak o gün ne şahitlikleri ne de verdikleri cevaplar kabul edilmediğinden ebedi cehenneme atılacaklardır.

Şeyâtin öyküsünde olay örgüsü: Şeytani varlıklarla işbirliği içinde olarak birçok insanı tuzağa düşüren zalimler, dünyada elçiler tarafından uyarılmış ancak yapılan uyarıyı dikkate almamışlardır. Dünya hayatına aldandıkları için öte dünyada kendi aleyhlerine şahitlik yapacaklardır.

Şerik öyküsünde olay örgüsü: Allah'ın yarattıklarından Allah'a pay vermeye kalkan insanlar şirk koşmuş olur. Benimsedikleri batıl inançları onlara kendi çocuklarını öldürmeyi bile güzel gösterir. Yanlış olan bu inançları onları ve onlara ait değerleri yok eder.

Yankı adlı öyküde olay örgüsü: Elçilerin kendilerine getirdiği delillere inanmayıp onları yalanlayan kavim, gerçeği görmemek için direnir. Elçiler bu duruma şaşırsa da davalarından geri dönmez. Kavim elçilere sürgün tehditinde bulununca elçiler dua ederek yaratıcıdan yardım ister. Bunun üzerine Allah onların helak edileceğini bildirir; Şuayb'ın duası kabul olmuştur.

Mekr adlı öyküde olay örgüsü: Dünya hayatı boyunca Allah'ın emir ve yasaklarını yok sayarak yaşayanlar ahiret gününde çarpılınca Allah'tan kısa bir süre daha ister. Fakat onlara dünyadaki inkarları hatırlatılır. Geçmişte helak edilenlerden ibret almayanların bütün oyunları Allah'ın bilgisi dahilindedir.

Vehim adlı öyküde olay örgüsü: Ahiret gününde inanmayanlar, Allah'ı inkar edip taptıkları karşılıklarına çıkarılınca bir çıkışın olduğunu düşünür. Fakat azabın şiddetini görünce taptıklarının çaresizliklerini görürler. Tanrıları onları yüzüstü bırakır. Allah da onları sebep oldukları çürüme ve yozlaşmadan dolayı azap içinde bırakır.

Perde adlı öyküde olay örgüsü: İnsanlar, elçinin tek tanrıdan bahsettiği zamanlarda sırtlarını çevirip gider. Kendi kibirleri, zenginlikleri ve geleneklerini yaşatıp yaratılanların asıl sahibini görmezler. Çünkü Kur'an okunduğunda elçiyle onların arasına bir perde çekilmiştir.

Mülk öyküsünde olay örgüsü: İnsanlar, mal, mülk ve statülerini korumak için Allah'tan başka varlıkları ilah edinirler. Bunu kendi çıkarlarını korumak için yaparak kibirlenir ve kendilerini üstün görürler. Oysa edindikleri ilahlar onların ahiret gününde onların aleyhine şahitlik edecektir.

Zulüm adlı öyküde olay örgüsü: Zulüm ve haksızlığı yaşam biçimi haline getiren insanlar; kendilerinden önce helak edilenlerden ibret almaz. Allah'ın yasalarını hiçe saydıklarında, Allah da onların düzenlerini yıkar. Onların kalpleri kör olduğundan ders alamazlar.

Gaflet adlı öyküde olay örgüsü: Elçinin getirdiğine uyduğunu söyleyenler, farklı kitaplarla bölünürler. Oysa bu şekilde davranarak Allah'ın yasalarını da çiğnemiş olurlar. Kendilerine verilen onca nimete karşı, belli bir vakte kadar özgür ve mutlu bırakılırlar.

Handek öyküsünde olay örgüsü: Hendekler kazarak düşmanları durdurmak isteyenler, gördükleri karşısında dehşete düşer. Kırılmayan taşları kıran Elçi, onlara başka fetihler olacağını da müjdeler. Fakat içlerinden bir grup inanmayarak, savaş meydanında bahaneyle kaçmak ister. Allah'a verdikleri sözü tutmazlar. Bu savaşla aslında onların imanları sınanır.

Çok adlı ikinci bölümün ilk öyküsü *Yolcu* adını taşır. Olay örgüsü ise şu şekilde özetlenebilir: Günlerdir yolda olan kahraman, yön duygusunu kaybederek dört yol ağzında kalır. Çaresizce iz arasa da bulamaz ve kavşağın ortasında oturur. Onu gören genç eve gelir ve olayı babasına anlatır. Babası adamı sorunca delikanlı arkasına bakar ve kimseyi göremez.

Av öyküsünde olay örgüsü: Avcı İle av göz gözedir. Avcı tüfeğini ayarlayarak ateş edince; kalbinde acı veren bir ılıklik hisseder. Yere yığılır, toprak kanını emmeye başlamıştır.

Hiç adlı öyküde olay örgüsü: İki kahraman kendi aralarında hayatın anlamına dair olay konuşur. İkisinin vardığı ortak sonuç “Hiç”tir.

Lamba öyküsünde olay örgüsü: Kahraman elindeki sapanla sokak lambalarını kırarken hep aynı sokağın lambalarına takılı kaldığını unuttur. Polis tarafından yakalanıp savcının karşısına çıkarılır. Niyetinin kötü olmadığını, işaretler olan yıldızların aydınlıkta yön bulmaya yardımcı olamayacaklarını anlatır.

Menzil adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman birkaç parça giysi alarak evinden ayrılır. İznini yalnız geçirmek için yola koyulur. Varmak istediğı hedef, yaşadığı ortamı geride bırakarak yüklerinden kurtulmaktır.

Tezhip öyküsünde olay örgüsü: Kahraman kendisine yapılan baskıdan sıkılmış bir şekilde tezhipten anlamadığını söylese de tezhip ustası son bir kez daha denemesi konusunda ısrarcı olur. Ancak bu kez usta, kahramana gözlerini kapatıp yüreğıyle tezhibi tamamlamasını söyler.

Zenginlik adlı öyküde olay örgüsü: İnşaat işçisi işi bittiğı halde patronunun eli sıkışık diye düşünerek parasını istemez. Evine simit alarak döner. Hanımı ve çocukları buna sevinir. Karısı çekinerek buzdolabındaki yiyecekleri kocası ölen bir kadına gönderdiğini söyleyince adam anlayışla karşılar. Bu konuşma üzerine çocuğı; baba biz zengin miyiz diye sorar. Baba, zengin olan Allah’tır. Biz sadece ihtiyacı olanla paylaşıyoruz. Bu bizim zenginliğimizdir, şeklinde cevap verir.

Minnet öyküsünde olay örgüsü: Kahraman yetiştirdiğı üzümleri toplarken, kendisinden üzüm bekleyen hayırcıyı görür. Elindeki sepeti ona doğru uzatınca, adam sadece üç salkım alarak çokça dua eder. Adam bugünün de payını verdiğini düşününce mutlu olur. Ancak hayırcıyı düşününce minnet ettiğini düşünerek huzursuzlanır. Satmakla tüketemediğı kadar malı olduğunu çok çalışmasına bağlar. Şükrederek rahatlasa da aklında bir “ama” kalır.

Hicap adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman arabasını park edip uzaktan kumandayla garajının kapısını kapatır. Trafığe takıldığı için namazı gecikmiştir. Farzı kılıp deri koltuğına gömülür. Gökyüzünden habersiz televizyonda kanal kanal gezer.

Müjde öyküsünde olay örgüsü: Kocalarından, çocuklarından koparılabı yirmi yıl geçer. Bir gün kasabanın dışında toplu bir mezar bulunduğı haberi gelir. Bu haber kaybettiklerine kavuşacakları bir müjde etkisi yaratır.

Kavuşma adlı öyküde olay örgüsü: Tutsaklar aylarca süren esaretin sonunda bir kamyonla köylerine dönerler. Herkes sevinçle araçtan inerken, en sona kalanlardan biri

hamile olan kahramandır. Kafasını utançla yerden kaldırdığında kocasını görür. Onun peşinden evine dönünce iki el silah sesi kalabalığın uğultularına karışır.

Okul öyküsünde olay örgüsü: Anneler çocuklarından önce evden çıkıp, çocukları korkmasın diye okul yolundaki cesetleri toplar.

Gül öyküsünde olay örgüsü: Çocuk kahraman cipe attığı taşların cennetten geldiğinde inanarak kendisini büyümüş hisseder. Attığı her taşta kalbinde güller açar. Yine aynı mesafeden cipe taş atarken minicik ellerindeki taşlarla yere düşer. Kalkmaya çalışır ancak kafasının etrafında gülden bir göl vardır.

Dua adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman namaz kıldıktan sonra kendisini huzursuz hisseder. Bir ağacın altına oturarak Allah’a dua eder. Yıllardır kulluk ettiğini, günahlardan sakındığı eğer kendisinden razıysa bir işaret göndermesini ister. Sonra bu isteğini edebe aykırı bularak başını önüne eğer. Esen rüzgâra yüreğinin halini açar. Odasına gittiğinde badem ağacı çiçek açmıştır.

Toz öyküsünde olay örgüsü: seksen yaşındaki dergâh hizmetlisi avluyu süpürürken; toz olup rüzgâra karışmayan taşlar için üzülür. Halbuki seksen yıldır taşları ufalayıp rüzgâra karışması için uğraşmıştır.

Şiir öyküsünde olay örgüsü: Şair hedeflediği güzellikte bir şiir yazdığı için mutludur. Şiirinin Ahmediyeler, Muhammediyeler gibi anonimleşmesi için dua etse de tekrar bilgisayarının başına geçerek ismini iki punto daha büyütüp, koyulaştırır.

Dönüş adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman uzun yıllar ayrı kaldığı baba evine döndüğünde babası onu tanımakta güçlük çeker. Aradan yıllar geçmiş, yorgun ve yenilmiş olarak dönmüştür. Hep onu bekleyen odasına gittiğinde, kardeşi ona sokulur ve gideceğini, baba evine sığamadığını söyler.

Bağlanma adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman ruh eşini onca kalabalığa rağmen sesinden tanır. Ona sarılmak ister. O da kahramanı sesinden tanıdığını söyleyince; kahraman seslerin birbirlerini bulacağını söylediğini hatırlatır.

Cevap öyküsünde olay örgüsü: Kahraman daha önce düşünmediği bir konuda ona soru soran kişinin gitmesine izin vermek istemez. Eğer gidecekse bir adres ya da bir telefon bırakmasını ister. Ancak O, sitemle adres ile telefona ihtiyaç olmadığını ve cevabın muhatabını bulacağını söyler.

Ateş adlı öyküde olay örgüsü: Rüzgâra karşı yürüyen kahraman piknikçilerin bıraktığı bir avuç kora basar ama umursamaz. Arkadaşı toprakla kalan ateşi söndürmek

isteyince ondan boşvermesini ister. Fakat arkadaşı onu dinlemez ateşin her zaman her yere yayılabileceğini ifade eder.

Kuyu öyküsünde olay örgüsü: Çokça susamış olan kahramanlar bir kuyunun başındadır. Ancak ip kısa olduğundan bir türlü kovayı suya yetiştiremezler. Susuzluktan, konuşurken seslerinin çıkmadığını fark etmezler. Biri suyu içerseler susuzluklarının dineceğini söylediğinde öteki bunun sabah içtikleri suyun yanılsaması olduğu cevabını verir.

Hikâye adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman bir hikâye yazmak için çalışırken okuduğu kitaptaki bir cümleyle sarsılır. Yaptığı çalışmayı atarak, bir daha başkalarının hikâyelerini yazmama kararı alır. O artık hikâyesi yazılabilecek biri olmak için dua edecektir.

Kuşlar öyküsünde olay örgüsü: Kahraman kitap okurken uyuyakalır. Düşünde çölde sıcak bir taşın üzerindedir. Dili damağına yapışmışken dipsiz bir kör kuyuya düşüyormuş gibi hisseder. O kuyuya düşerken içindeki kuşlar, pençelerinde ufak taşlarla havalanır. Kahraman parmaklarının arasındaki sigaranın elini yakmasıyla kendine gelir.

Su adlı öyküde olay örgüsü: Gölün başında günlerdir durmadan ağlayan adamın yanına yardım etmek için gidenler, adamın derdini merak eder. Ağlayan adam gibi göle baktıklarında yalnızca kendi gölgelerini görürler. Adam ise suyun başında ağlamaya devam eder.

Bozkır öyküsünde olay örgüsü: Yıllık iznini doğada geçirmek isteyen kahraman motosikletiyle günlerce bozkırda ilerler. Ancak iki hafta geçmesine rağmen rastgele seçtiği yollarda ne bir dağ ne bir ağaca rastlar. Bozkırın uçsuz bucaksızlığı, aynılığı onu gerince kaldığı motelin sahibi, bundan öte, daha iyi daha güzel bir yerin olmadığını söyler.

Televizyon öyküsünde olay örgüsü: Televizyondaki katliam görüntülerini izleyen kahraman, yanındakine ağlamaklı bir halde çocuk ölümlerine dayanamadığını söyleyerek ekler: “İyi ki şu televizyon var.”

Denk adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman yorulunca dengini yere bırakır. Ancak kalmak isteyince dengesini sağlayamadığı görür. Dengine bir ihtiyacı olup olmadığını sorar. Sonra tekrar ayağa kalkıp dengini sırtlayınca dengesini sağlar, güven bulur.

Kar öyküsünde olay örgüsü: Kahraman gece vakti yatağından, dağların gümlmesiyle fırlar. Farkında olmadan aynı patikada dönüp durur. Tanıdık bir ses

duyabilmek için etrafa kulak kesilse de bütün sesler sadece onun içinde yankılanır. Dağlara dönüp yüreğinde bir kor ile avazı çıktığı kadar bağırır: “*Memo, Reşo.*”

3.1.7. Sular Tutuştuğunda

Sular Tutuştuğunda adlı eserin ilk öyküsüne *Har* ismi verilir. Bu öyküde olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Bir İslam tarihçisi olan Taberi, topladığı rivayetleri kayda geçirir. Bu esnada Harre vakasıyla ilgili belgelere rastlar: Harre Vakası'nın kahramanı baskın sırasında yalnız kalmış, tecavüze uğramış bir genç kadındır. Kadının yaşadığı ruhsal ve fiziksel hezeyanlar Taberi'yi derinden sarsar. Diğer ravilerle birlikte bu vakanın İslam tarihine yakışmayacağını düşünür ve bütün belgeleri yakar.

Muntazar öyküsünde ise olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Muntazar başarılı bir televizyoncu olarak özel bölgede yapılan ve işgal kuvvetlerinin ülke başkanının katılacağı konuşmaya gönderilir. İşinde aldığı terfiden dolayı mutluyken, geçtiği sokaklarda karşılaştığı insani dramlar karşısında sarsılır. Geçmişini, dedesini ve babasını düşününce kendisini halkına karşı borçlu hisseder. Başkanın konuşması sırasında kurduğu bir cümle Muntazar'ın birikmiş öfkesinin taşmasına sebep olur ve Muntazar ayakkabısını çıkartarak, halkı adına başkana fırlatır.

Fragmanlar yedi öyküden oluşur. Bir gazetecinin çektiği yedi fotoğrafın öyküleri olay örgüsünü meydana getirir. İlk öyküde olay, yaşlı bir adamın savaş ortamında evinden çıkarken yaşadığı tereddüttür. İkinci öyküde Firdevs Meydanı'nda Saddam Hüseyin'e ait heykelin yıkılma sürecini anlatır. Üçüncü öyküde Kerbela anmasına katılan bir gencin yakarışları vakayı teşkil ederken dördüncüsünde Saddam Hüseyin'in sarayında eğlenen Amerikan askerlerinin şöleni aktarılır. Beşinci öyküde yine yaşlı bir adamın gözlerinden gece yapılan hava saldırısı öykünün konusu iken altıncı öykü Amerikan sniperlerinin sivil halkı keyif amaçlı öldürmeleri anlatır. Sonuncu öykü ise bütün bu olayları fotoğraflayan gazetecinin savaş ortamında yaşadığı travmaları aktarır.

Hadi öyküsünde olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Öykünün kahramanı, ailesini ve yakınlarını bırakarak savaşmak için dağlara çıkar. Geri döndüğünde ardında kalanların çaresizliğini görür. Yaşadığı olayları gözden geçirirken ailesi onu saklama telaşına düşer. Bu olaylar yaşanırken çatışma yaşanır ve kahraman vurulur. Vurulup toprağa düşünce derin bir iç hesaplaşma yaşayarak toprakla ilgili duygu ve fikirlerini dile getirir.

Tekasür adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman cuma namazı için camiye gider. Namaz sonrası vaiz, mal biriktirmenin kötülüğünden bahsederken kahraman bir rüyaya

dalar. Bu rüyada Muhammed Esed ve eşini görür. Vaizin sesiyle girdiği istiğraktan çıksa da bir süre sonra tekrar rüya âlemlerine girer. Kahraman bu kez bir deve sırtında çölde arayıştadır. Tekrar vaizin sesiyle girdiği dalınçtan çıkınca; vaizin Muhammed Esed'den bahsediyor olması, onda aradığı işaretin bu kişide olduğu kanaatini doğurur.

Çemberler öyküsünde ise olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Kahraman cezaevindedir. Demir parmaklı penceresinden sınırlı gökyüzüne bakarak ferahlar. Tahliye olduktan sonra modern hayata dahil olamayınca çöküntüye uğrar. Bir plazada iş bulur. Ancak burada yaşanan yüzeysel ilişkiler onu hapiste olduğundan daha çok yıpratır. Yaşadığı hayatı bir çember olarak algılar ve bu çemberi kırmak için uğraşır.

Alemdağı'nda Var Bir Panco öyküsünde olay örgüsü: Kahraman insanlardan izole, kitaplarla iç içe bir yaşam sürer. Odasına aldığı bir bibloya 'Panco' ismini verir ve bir gün sokakta yürürken yoldan geçen birini Panco'ya benzetir. Aradığını bulmanın sevinciyle Panco'yla bir kafede oturur. Panco'ya yaşadığı serüvenleri anlatırken, Panco dediği genç adam ona bütün yaşadıklarının bir hayal olduğunu söyler. Bu hayal kırıklığı karşısında tutunacak bir şeyi kalmadığı anlayan kahraman, Panco biblosunu kırar. Ancak kahraman hayal ve gerçek kavramlarını yitirdiğinden tekrar Panco'ya seslenir.

Nokta adlı öyküde olay örgüsü şöyledir: Kalemın etrafında dönüp duran pervane, alazlarda kendisini görür. Kalem mürekkepten oluşan noktada teskin olurken, pervane ışığın peşinden alev deryalarına dalar. Pervane tutuşmuş sulara bir küle dönüşür.

Bir diğer öykü olan *Karşılaşma*'da olay örgüsü: Kahraman yazar cami avlusunda otururken arkadaşı yanına gelir. Kahraman için bir kitap getirmiştir. Arkadaşını kırmamak için isteksizce kitabı okumaya başlayan kahraman; kitabın yazarıyla kendisi, kitaptaki kahramanla arkadaşı arasında büyük bir benzerlik olduğunu fark eder. Bu benzerlikler karşısında şaşırır ve iç dünyasında sorgulamalar başlar.

Zindan öyküsünde olay örgüsü: Yaşadığı hayattan memnun olmayan, uzun yolculuklar yaparak benliğini tamamlamak isteyen kahraman, uykuyla uyanıklık arasında kendisini bir otobüste bulur. Oturduğu yerden namazını kılarak ferahlar. Dünyaya dair olan tasalarından kurtulduğu oranda hafıflediğini anlar. Yaşadığı bu deneyimi adlandırmak istediği anda kendisini bir zindanda bulur. Bu zindanın onun bedeni ve tecrübe ettiklerini fark eder. Kendisini bir türlü anlayamayıp geri dönmeye karar verdiği anda onu otogara getiren taksici kahramana hiç gitmediğini hatırlatır.

Bir Derginin Fenomenolojisi'nde olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Kahraman doktora tezi için yıllar önce çıkartılmış bir derginin kurucuları ile görüşmeye gider.

Amacı onlar hakkında dönen dedikodulardan da yararlanarak doktora tezini tamamlamaktır. Sırasıyla bütün kurucularla buluşur. Ancak iletişimde bulunmamalarına rağmen birbirleri hakkında olumsuz beyanlarda bulunmayan bu insanların dostluğundan etkilenir. Dedikodulardan hareketle tez yazamayacağını düşünerek yaptığı çalışmayı yırtar.

Ana Haber Bülteni öyküsünde olay örgüsü: Haber metni tarzında yazılan öykü haber-olayından oluşur. İlk haber-olay Irak savaşı hakkındadır. Pazar yerine atılan bombada insanlar büyük bir zarar görmüştür. İkinci haber-olay türban sorunu hakkındadır. Dönemin siyasilerinin olay örgüsü hakkındaki açıklamalarına yer verilir. Üçüncü haber-olayda yine türban meselesi hakkında yaşanan bir olayı konu edinir. Bir sonraki haber-olayda, medyatik isimlerin medyadan özür dilemeleri anlatılırken peşi sıra yayımlanan diğer haber-olay Gazze'de yaşanan insanlık dramından bahseder. Sonuncu haber-olay çete üyesi olmakla suçlanan ünlü mankenin tahliye edilmesini ve bu tahliyeye medyanın bakışı anlatır.

3.1.8. Mürekkep

Mürekkep adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Kılıç* adını taşır. Öykünün olay örgüsü ise şöyle özetlenebilir; Kahraman İslam coğrafyasında yaşanan trajediler karşısında üzgün ve çaresizdir. Bir kitap okurken, kitapta yer alan karakterler de onun aynı çizgide; karanlıklardan, şeytanlardan muzdariptir. Kahraman zorluklarla mücadele eden peygamberleri düşünerek umutsuzluğa kapılacak gibi olsa da bir hadise sığınır. Fakat kahraman eylemlere ihtiyaç olduğunu farkındadır. Bunun için Selahaddin Eyyubi'ye seslenir.

Geçişler öyküsünde olay örgüsü: Yalnız yaşayan kahraman işten dönünce gündemi takip etmek için televizyonu açar. Günün haberlerinden biri Irak'ın Süleymaniye kentine atılan bombadır. Bu haberde gördüğü kişiler kahramanı bir öykü kurmaya iter. Komşusunun yaptığı gürültüyle gerçek dünyaya dönen kahraman bir Süleymaniye'de bir kandil gecesi her şeyin düzelmesini umut etmek ister.

Battaniye öyküsünde olay örgüsü: Kahraman divanda uyuyakalır. Rüyasında yeryüzünde ilk kanın aktığı Kasyun Dağının zirvesinde Mikail'le oturur. O esnada Şam'a yağın bombaları seyredereklerken olanları da sorgularlar. Annesi kahramanın üstünü örterken kahraman kendisine gelir.

Sesler öyküsünde olay örgüsünü şu şekilde özetlemek mümkündür: Filistinli küçük bir kız çocuğu olan Zeynep, savaşın ortasında büyür. Bir gün eniştesiyle birlikte evlerine dönerken bir bomba evlerine isabet eder. Bütün ailesini kaybettiği bu manzarada yaralanan Zeynep hastaneye kaldırılırken şoka girer. Kendisine geldiğinde halasının yanına yerleştirilir. Ancak bilinci ve benliği paramparçadır.

Mama adlı öyküde olay örgüsü; Kahraman kadın özel objektifleri karşısında, sahte bir şefkatle poz vererek ihtiyaç sahibi bebeğe mama yedirir. Mamanın kutusu ise ön plana çıkarılır.

Nil öyküsünde olay örgüsü; Kahraman kalabalıklara sırt dönerek, sırtında oltasıyla suyun yanına gider. Misinasına gökten sarkıtılmış tahta bir sandık dolanır. Sandıkta Allah'ı görür.

Bıçak adlı öyküde olay örgüsü şöyle kurgulanır: Anlatıcı bir köyde öğretmendir. Köydeki çocuklar katırlarla yük taşır. Uçaklardan bombalar düşünce ortalık savaş alanına döner. Kahraman şehre Cemal Hoca'nın yanına gider. Bombardımanda ölenlerin fotoğraflarını iletir. Hocanın yanından ayrıldıktan sonra Tarlabası'nda bir "pezevenk" tarafından bıçaklanır. Cemal Hoca kahramanın yanına gelerek onu kollarına alır. Ancak kahraman ölür.

Güneş öyküsünde yer alan olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Genç tezgahkar kadın, her gün ki rutinine uyarak hazırlanıp evden çıkar. Hep bildiği yoldan vitrinleri takip ederek ilerlerken anlam veremediği bir patlama sesi duyar. Kendisine geldiğinde alnından aşağı kanların süzüldüğünü görür.

Bir Öykü Tahlili öyküsünde olay örgüsü: Avukat, bölgede toplu mezar olduğunu iddia eder. Resmi görevlilerle birlikte alanda kazı işlemleri yapılır. Kazı ilerlerken avukat da gerilir çünkü iddiası asılsız çıkarsa başının derde gireceğinden emindir. Bir müddet sonra kepçeye bir kafatası takılır. Bu durum karşısında savcı panikle çekim yapan kameramandan kayıt kasetini ister.

Önce Vatan adlı öyküde var olan olay örgüsü: Kahraman genç için vatan aşkı her şeyin üzerindedir. Katıldığı şehit cenazeleri, onun duygularını kabartır. Bir gün gazi derneğinde otururken, birilerinin bayrağı yere attığı haberi gelince kahraman bunu kabul edemez. Dağda yanında şehit olan arkadaşlarını düşünür. Olaylar çıkar ve çıkan olaylara katılır. Ertesi gün polis onu uyandırarak emniyete götürürken olanlara anlam veremez.

Hançer adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman bir savaş ortamında, annesi tarafından bir dağ kovuğuna saklanır. Annesi gittikten kısa bir süre sonra kahraman acı bir çığlık

duyar. Bombardıman bitince saklandığı yerden çıkınca her şeyini kaybettiğini anlar. Kahraman artık geleceğe dair bütün umutlarını yitirmiştir.

Koku öyküsünde olay örgüsü: Olay küçük kızın babasının resmini çizerken annesini gözlemlemesiyle başlar. Aynı zamanda babası dört arkadaşıyla birlikte cezaevi aracılığıyla nakledilir. Araç yolda yanmaya başlar küçük kızın babası ve arkadaşları araçta yanarak ölür. Babasını beklerken cenazesiyle karşılaşan çocuk yaptığı resmi değiştirir. Güneş artık karadır.

Babamın Kokusu adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman genç, bir gece vakti ailesiyle birlikte otururken kendisini huzursuz hisseder. Bu huzursuzlukla kitaplığa yönelir ve kendi adını yazılı olduğu bir defter bulur. Defter onun çocukken yazmak istediği ancak yarım bıraktığı günlüğüdür. Defterdeki anılarla birlikte kahraman o gün ki anılarına döner ve babasının cezaevindeki yangında ölüşünü tekrar yaşar.

Uzak öyküsünde olay örgüsünü şu şekilde özetlemek mümkündür: Genç kadın ait olmadığını düşündüğü yerde; bırakmak zorunda olduğu hayatını, ailesini ve topraklarını özler. Bu özlemin ağırlığıyla kocasına sığınır. Yaşadıkları kampta geleceğe dair umutları gün gün tükenir. Zaman zaman zorunlu göç sırasında kaybettiği bebeğinin acısını da anımsayınca gelecekte umudunu tamamıyla keser.

Modern Hayatın Hikâyecisi adlı öykü birden çok olay halkasından oluşur. Bu olay halkalarındaki olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Fakir bir genç bekar odasında yaşadığı yoksul hayatı kabullenmekte zorluk çeker. Muhafazakar zengin bir genç kadın lüks aracılığıyla önceden yaşadıkları yoksul mahallede hafif bir tiksintiyle gezinti yapar. Hayata tutunabilmek adına; seks işçiliği yapan kadın işi esnasında hayal âlemlerine sığınır. Metropolün çocukları tel örgülerle sınırlandırılmış bir alanda oynamaya çalışır. Öte yanda evlatlarını bir meçhulde kaybeden anneler kayıplarının acısını yaşar. Şehrin başka bir kuytusunda ise hayata dair umutlarını yitirmiş bir genç hayatına son verir.

Küçük Şeyler Düeti'nde olay örgüsü: İki arkadaş bir kafede buluşur. Ancak yaşadıkları bunaltıdan dolayı kafeye sığamaz, dışarıya sahile inerler. Çevreyi, denizi ve insanları gözlemlemeye başlarlar. Modern hayatın insanlarını, savaşları ve insanlığın mevcut hali üzerine muhabbet ederler.

Bir Tip adlı öyküde olay örgüsü: Anlatıcı yeni bir öykü kurgulama çalışması yürütür. Olay örgüsü; plazada çalışan bir kadının yaşadığı bir günden hareketle hayat algısı, hassasiyetleri ve önceliklerini anlatmaktır. Modern hayata ait bir tip olan kadının

öyküsünü kurmada sıkıntı çekince, arkadaşı arayıp yardım edebileceğini söyler. Bu konuşma üzerine yazar hazırladığı dosyayı arkadaşına göndererek rahatlar.

3.1.9. Portakal Bahçeleri

Portakal Bahçeleri adlı öykü kitabının ilk öyküsüne *Zarurât-ı Hamse* adı verilir. Bu öykünün olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Ebubekir'in yaşadığı köy askerler tarafından basılır. Askerler Ebubekir'i süngülerle öldürmeye çalışırken, o ölüm ve hayat arasında; köylülerine rehber olduğunu görür. Ebubekir, köylüleriyle birlikte yaşadıkları cehennemden kaçmak istese de yokluğun yarattığı çaresizlikten bir yere varamadıklarını görür. Ebubekir ve ailesi askerler tarafından öldürülür.

Renkler adlı öykü grubunda olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Bir avuç insan, topraklarındaki savaştan bir deniz motorunun ambarında kaçmak ister. Maviliğin aşıldığı umut, ulaşmak istenilen bir avuç toprak onların yolculuğunu diri tutar. Ancak rüzgârla dağılan motorla bu insanlar denizin derinliklerinde kaybolur.

Vüsat adlı öykünün olay örgüsü ise şu şekildedir: Genç kız bir sabah yaşamak zorunda olduğu kampta, yüreğinde ağır bir vatan özlemiyle uyanır. Yaşadığı savaş ve verdiği kayıplar onun benliğinde onmaz yaralar açmıştır. Onu vatanından ayıran tel örgüler ve mayınları hatırlayınca, bütün acıları birleşir. Bu birleşmeyle Genç Kız sinir krizi geçirince kamp görevlisi tarafından kaldığı çadıra götürülür.

Parataksis öyküsünde olay örgüsü: Ailesini kaybetmiş küçük kız, savaştan kaçarak komşu ülkeye sığınır. Yerleştirildiği çadır kentte, ülkesinin kaderini yabancı güçlerin belirlediğini öğrenince geleceğe dair umutlarını yitirerek Allah'a sığınır.

Portakal Bahçeleri adlı öyküde olay örgüsü: Halil ateşler içinde bir rüya görür. Rüyasında yıllardır duvarlarla ayrılmış ülkesindeki; insan ve savaş manzaraları arasında bir yerdedir. Yaşadıkları hayatı haksızlık olarak görür ve bu haksızlığa son vermek için duvara doğru yürür. Bütün ikaz ve ateşleri duymazdan gelir. Duvara yaklaştığında üzerindeki bombayı patlatır.

Cennet Kokusu öyküsünde olay örgüsü: Yaşanan savaştan dolayı köyde yalnızca yaşlılar kalır. Savaşın getirdiği umutsuzluk havaya hakim iken sırtında bir çuvala gençler köye gelir. Getirdikleri çuvalda genç bir çocuğa ait ceset parçaları vardır. Çocukları savaşıma giden anneler meydana toplanarak bu parçalardan hareketle çocuklarını teşhis etmeye çalışır. Bir anne parçaların kendi çocuğuna ait olduğunu anladığı anda çocuğunu cennette görür.

Cennet Güzeli adlı öyküde olay örgüsü: Bölgedeki savaş uzun yıllar devam edince, insanlar bu olguyla yaşamayı öğrenir. Sabah gün doğumuyla birlikte hayat akmaya başlar; çocuklar okula, büyükler işlerine gider. Ancak buldozerlerle gelen askerler bir evi yıkmak ister. Çocuklar taşlarla evlerini savunmak ister ancak bunu başaramaz. O esnada sarı saçlı bir kız askerlerin karşında durur ve askerlerle buldozerler çekilir. Toprak sarı saçlarla temizlenmiştir.

Maide öyküsünde olay örgüsü: Eli silahlı bir grup gün doğumuyla şehre girerek; bütün ev, cami ve kahvehaneleri arar. Şehirde yaşama dair ne varsa yok ettikten sonra namaz kılarlar. İçlerinden biri halkın ekinlerini fark eder. Ekinlerin içindeki on dört başağı, on dört mermiyle vururlar.

Yarım adlı öyküde olay örgüsü: Savaş meydanında yabancı bir asker, çatışmalar akıp giderken babasına bir mektup yazar. Ölümü ve savaşı irdelediği mektubunda kendi arafını da anlatırken öldürülür.

Bahar öyküsünde olay örgüsü: Genç kahraman, şehrin yoksulluğu altında elindeki fotoğrafla; cebren boşaltılan köyünü ve babasının zorla yere yatırılmasıyla yaşadığı travmayı hatırlar. Bu durum ve yoksulluklarından ötürü, şehre tutunamaz ve sokaklara düşer. Bir gece yarısı polisin onu yattığı izbede ayağıyla dürtmesiyle uyanarak memleketinden ayrı olmanın acısını derinden hisseder.

Otuz Saniye adlı öyküde kurgulanan olay örgüsü: Kahraman bir askerdir. Sevk edildikleri esnada içinde bulunduğu birlik pusuya düşürülür. Yaralanan asker; çocukluğunu, okul yıllarını, karısıyla tanışmasını, aşklarını, askere uğurlanış eğlencesini düzensiz bir şekilde hatırlarken şehit olur. Köy muhtarı askerin şehadetini öğrenince elinde bayrakla baba ocağına acı haberi götürür.

Kendisi Bir Upuzun adlı öyküde olay örgüsü: Kahraman cezaevinde bir hücrededir. Gördüğü işkenceler ve çektiği acılar nedeniyle kendisine ve yaşama dair olan her şey bulanıklaşır. Yaşadığı bu boyutsuzluktan ‘ustad’ına tutunarak kurtulur. Artık ona işkence edenlerden üstün olduğunu düşünür.

Defter öyküsünde olay örgüsü: Kendi içerisinde boğulan, hayatın gürültüsünden kaçan kahraman akıl hastanesindedir. Yattığı yerde hiç kıpırdamadığı halde; yataktan kalktığını ve yanındaki deftere bir şeyler karaladığını düşünür. Ancak bütün bunlar sadece hayaldir. Doktorun gelip kendisiyle konuşmasından sonra yaşadıklarını anlamlandırır.

Sokaktan Aşağıya adlı öyküde olay örgüsü: Kağıt toplayıcısı çocuk, yabancı olduğu Noel ortamında, içeceklerin kutularını toplamak isterken üşür. Arabasındaki

kartonlardan birini kutu yaparak içinde ısınmak ister. Çocuğu gören gazeteci ona para vererek perişanlığının fotoğraflarını çeker. Atılan kutuların çokluğunu gören çocuk sevinir. Bu sevinçle daha hızlı hareket etmek için yokuş aşağı arabasıyla giderken ayaklarını arabasına koyar. Trafik ışıklarını hesaplayan çocuğu anlatıcı uyarmak ister. Ancak kalabalığın gürültüsü buna izin vermez.

Fısıltı öyküsünde olay örgüsü: Kadın içindeki acıyı ve çaresizliği bastırmak için bir alışveriş merkezine gidip kontrolsüzce alışveriş yapar. Ancak o esnada çılgık atıp bütün poşetlerini fırlatır. Bir büyüünün etkisinde olduğunu düşünerek bir maske satın alır. Geçici bir rahatlama yaşasa da bir süre sonra fısıltının etkisiyle yeniden acı çekmeye başlar. Kadın acı ve çaresizlik içerisinde bir köprünün üzerindedir.

Kol Düğmeleri'nde olay örgüsü: Kahraman karanlık bir bar köşesinde aykırı bir hayat yaşar. Gece olunca evine döner ve karısının onu terk etmek üzere olduğunu görür. Karısına vazgeçmesi için yalvarırken, ilişki yaşadığı hayat kadınından ayrılmaya çalışır. Bir sabah namazında uyanmasını bir işaret sayar ve yaşadığı hayatı terk eder.

Esfel-i Sâfilin adlı öyküde olay örgüsü: Yazarlık kursu öğrencileri, hocaları tarafından üç gruba ayrılır. Her grup aynı anahtar kelimeleri kullanarak farklı, modern bir öykü yazacaktır. Bir hafta içerisinde üç büyük yazar ışığında her grup bir öykü yazar. Bu öykülerin başkarakterleri esfel-i sâfilinlerdir.

3.1.10. Kara

Kara adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Masamda Ruhumla* adını taşır. Bu öyküdeki olay örgüsünü şu şekilde özetlemek mümkündür: Kahraman masasında otururken önündeki gazete, dergi ve fotoğraflara bakar. Gördüğü, okuduğu savaş manzaraları karşısında kendisini rahatsız hisseder. Bu rahatsızlık onda bir ruh hezeyanına dönüşerek; İslam tarihindeki bütün savaş, tehcir ve zulümleri bir sayıklama şeklinde anlatır.

Cesetler Hemen Her Yerde öyküsünde olay örgüsü; İşten çıkarıldığı için düşünceli olan kahraman Üsküdar vapurundan iskeleye iner. İskeleye mukavvaya “açım” yazan bir dilenciye görür. O an öylece kalır. Bu olay üzerine kahraman yaşadığı kente, işleyişe, muhacirlere ve insanların onlara karşı olan görüşlerine derin bir öfke duyar. Kentle bütünleşmek istese de kendisini atılan bir safra gibi görür. Bu düşünceler eşliğinde Eminönü iskelesine yollanır.

Ömer Hayyam Canisi adı verilen öyküde olay örgüsü şu şekildedir: Kahraman küçük bir kasabada yaşarken babası kumar borcu yüzünden öldürülür. Annesiyle

kasabada tutunamaz İstanbul'a göçer. Kahramanın annesi bir hayat kadını olurken; kahraman da izbe yerlerde yürüyen hayata dair bütün olumlu duygularını yitirmiş bir insana dönüşür.

Yumak öyküsünde olay örgüsü: Kahraman ninesi tarafından –babası ve dedesinin yolundan gitmesin diye- şehre getirilir. Nine torununu dualarla, öğütlerle iyiye yöneltmek ister. Ancak kahraman şehre uyum sağlayamaz ve kenar mahallelerde kol gezen bir şehir eşkiyasına dönüşür.

Adı Leyla Olsun isimli öyküde olay örgüsü; Genç Kız mutlu olmadığı evinden, güzelliğine ve şehrin parlak ışıklarına güvenerek kaçar. Ancak hiçbir şey hayal ettiği gibi olmaz ve bir hayat kadınına dönüşür. Sığındığı otel odasından her gece farklı bir kadın olarak işe çıkar. İki kişi tarafından kaçırılır, tecavüze uğrar, işkence görür ve bir sokağa atılır. Hastaneye gelen arkadaşları onun yüzünü görünce kendi aralarından onun bir daha mesleğine geri dönemeyeceğini konuşurlar.

The Mahrem Palace öyküsünde olay örgüsü: Muhafazakar kahraman ailesiyle birlikte kendi görüşüne göre bir otelde tatil yapar. Denizde çektiği fotoğrafı sosyal medyaya yükleyip tatmin olurken; gözü Filistin'le ilgili yapılan bir habere takılır. Bu haber kahramanın canını sıkarsa da gelen beş çayı anonsu onun sıkıntısını dağıtmaya yeter.

Mustafaaamm adlı öyküde olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir: Nine her şeyden habersiz penceresinden dışarda oynayan torununu izlerken; bahar ayında olmalarına rağmen bir is kokusu alır. Aldığı koku sonrasında çığlık çığlığa oğlunun adını bağırır. Oğlunun çalıştığı madende göçük olmuş, Mustafa kurtulamamıştır. Nine kocasını da bu şekilde kaybettiğinden oğlunun acısı karşısında yıkılır.

Bir Avuç Dünya öyküsünde olay örgüsü: Genç Kız final sınavlarından sonra memleketine döner. Ancak benliği geldiği yerde kaldığından gün gün yalnızlaşır. Arkadaşıyla birlikte lunaparka gider. Burada bir falcıyla tanışır. Falcının söyledikleri karşısında derin bir sarsıntı yaşar. Bu olaydan sonra kahraman acılarla dolu bambaşka biri olur.

Sonsuzluk Ve Bir Gün isimli öyküde olay örgüsü: Evde yalnız olan hasta kahraman, mutfakta sigara içerken sigarasını yere düşürür. Rahatsızlığı sebebiyle yanan sigarayla yere unuttur ve diğer odaya gider. Kızı kontrol etmek için aradığında, kızına her şeyin yolunda olduğunu söyler. Kahraman koku alınca yangını fark eder ama kapı kilitli olduğu için dışarı çıkamaz. Bir süre sonra alevlerin içinde bir çocuk görür ve çocuğu kurtarmaya gider.

Kül öyküsünde olay örgüsü: Zeynep ülkesindeki savaştan amcasıyla birlikte kaçarak İstanbul'a gelir. Hayata tutunabilmek için dilencilik yapmaya başlar. Gün geçtikçe şehri tanır ve plazalardaki yaşamı öğrenir. Giyimini ve düşüncelerini bu yaşam doğrultusunda değiştirir. Kokusundan tanıdığı adamın yardım vaadine inanarak onun kapatması olur. Derin bir üzüntü içinde bir evde hapis kalan kahraman balkon demirlerindedir.

Kumsalda Denizden adını taşıyan öyküde olay örgüsü: İsmail, Ahed, Zekeriya ve Muhammed kumsalda futbol oynarken İsrail askerlerinin bombalarına hedef olur. Dört çocuk saldırıda hayatını kaybeder. Geriye kalan çocuklarda yaralanır. Anlatıcı ve ailesi bu olay karşısında donup kalır.

Küf öyküsünde olay örgüsü: Genç kadın bir yandan mutfakta bulaşık yıkarken diğer yandan sokakta oynayan çocuğunu takip eder. Çocuğunun bir an sesini duyamayınca panikle dışarı fırlar. Çocuğu oynadığı yeredir. Yaşadığı bir anlık korku; onda, çocuğu doğmadan önce askerler tarafından uğradığı toplu tecavüz ve işkenceler sırasında duyduğu korkuları gün yüzüne çıkarır.

Bakış adlı öyküde olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Kahraman evinde ailesiyle birlikte televizyon izlerken Fransa'da ve Tel Aviv'de yapılan gösterileri görür. Bu görüntüler onun ruhunu derinden sarsınca, kendisini göstericilerle zulme karşı barikatlarda görür. Balkona çıkarak bağırınca kocası tarafından uyarılır.

Unutuş öyküsünde olay örgüsü: Kahraman arkadaşlarıyla birlikte işgal askerlerine karşı direniştir. Dağlarda gizlenerek topraklarını savunurlarken yakalanırlar. İşkence ve hapis şartlarından dolayı birçok arkadaşı ölür. Kahraman salıverildiği zaman tutunacak hiçbir şeyinin kalmadığını görür.

Bir Öyküye Giremeyen Parçalar'da olay örgüsü: Suriye; yaralı olarak kaldırıldığı hastanede, annesi, babası ve kardeşlerini bombalı bir saldırıda kaybettiğini öğrenir. Geriye kalan akrabaları farklı ülkelere mülteci olarak sığınırken, Suriye de sığınmacı olur. Dilini bilmediği bir ülkenin sokaklarında her geçen günle birlikte umudunu da kaybeder.

Göl adlı öyküde olay örgüsü: Bilgisayar başında oturan kahraman, baktığı ekranda çocuk cesetleri görür. Çocukların ölümü onun benliğini parçalar. Daha fazla dayanamayan kahraman ekranı kapatıp elindeki kalemle kolunu kanatır. Akıttığı kanın çocukların akan kanına karıştığını düşünerek kendisini mazlumların yanında görür.

3.2. Zaman

Zaman öykünün ana unsurlarından biridir. Evrenin yasası gereği her şeyin bir zamanı olmak zorundadır. Bu nedenle öykünün de bir zaman içermesi gayet tabiidir. Ancak öykü; kurgulanması, anlatılması, yazıya geçirilmesi, basım süreci ve okunma zamanı gibi birçok etmenden oluşur. Bu çalışmanın konusu gereği ağırlıklı olarak öykünün bize anlattığı zaman üzerinde durulacaktır. Çünkü *“Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin incelenmesinde zaman problemi üzerinde durma zarureti vardır. Bu tarz eserlerin ilk vasfı itibarî olmalarıdır, yani itibarî bir alemde meydana gelen hayat tezahürlerini anlatmalarıdır. Bu âlemde zamanın da itibarî olması tabiidir.* (Aktaş, 2000:107) bu bilgiler ışığında öykülerin zaman incelemesi yapılacaktır. Ancak öyküye yerleştirilen sosyal zaman ibarelerinden de faydalanılarak öykünün zamanı ve sosyal zaman arasındaki etkileşimden de yazarın zamanı ele alış biçimi de irdelenecektir.

3.2.1. Gidenler Gidenler

Gidenler Gidenler adlı öyküde kullanılan zaman ifadeleri; “yirmi yıl”, “yıllar önce” ve “ikinci vakti”dir. Öyküde vaka zamanı kahramanın abisiyle konuşma süreci kadardır. Ancak yapılan geriye dönüşlerle vaka zamanı genişletilir. Anlatma zamanı kahramanın çocukluğundan başlar.

Bir Savaşın Slaytları’da zamanı niteleyen ibareler yoktur. Yazar bu öyküyü oluştururken net zaman ifadeleri vermez. Bunun yerine “savaş esnası”nı anlatarak öyküsünü zamanının sınırlılığından kurtarır. Ancak “deniz aşırı ülkeden uçaklara doldurulup getirilen askerler” ifadesi ve öykünün vaka zamanından bu savaşın I. Körfez Savaşı olduğu çıkarımı yapılabilir. Sosyal zaman öykünün vaka zamanı savaş sırasından yaşananları kapsar. Bu belirteç, sosyal zaman ait hususları vermesi açısından da önemlidir. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

Ora Özlemleri’nde adlı öyküde yer alan zaman ifadeleri; “gün batımı” ve “aylarca evden çıkmayışım” dır. Vaka zamanı kahramanın ailesini kaybettikten sonra yaşadığı süreç boyuncadır. Ancak öyküde sık sık “geriye dönüş tekniği” kullanılarak, öykü zamanının zenginleştirildiği görülür. Kahraman çocukluğunda yaşadığı anılarını anlatarak, dün ve anlatma zamanı arasında oynamalar yapar. Anlatma zamanı kahramanın çocukluğundan başlar.

Ölü Zaman adlı öyküde “Yirmi gün” ifadesinden başka zaman ibaresi yoktur. Fakat öykünün ruhsal çözümlemelerle dolu oluşu, zamanın izafî olarak yansıtılması şeklinde kendisini göstermektedir. Vaka zamanı kahramanın düşünme sürecidir. Anlatma zamanı vaka zamanına koşut olarak verilir.

Bildik Düşbozumları adlı öyküde yer alan zaman ifadeleri şunlardır: “Yaz sonu”, “eylül sonu”, “bir ay”, “üç yıl”. Vaka zamanı kahramanın masada oturduğu süre kadardır. Ancak “geriye dönüş tekniği” kullanılarak zamanda genişleme yapılır. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak işler.

Nostalji adlı öyküde yer alan zaman ifadeleri; “yıllar sonra”, “bunca yıl”, “gece”, “sabah”, “bu akşam”, “an”, “gündüz”, “kaç gündür” “bir akşam vakti” ve “seneler sonra”dır. Ayrıca öyküde anlatılar olaydan hareketle öykünün sosyal zamanını 1980’de yaşanan siyasi olayların öyküye temel olduğu söylenilebilir. Öykünün vaka zamanı kahramanın cezaevinden çıktıktan sonra memleketine döndüğünde yaşadığı olaylar süresince. Anlatma zamanında ise bir düzen görülmez. Olaylar karmaşık olarak verilir.

Dağılan Şeyler adlı öyküde “akşamüzeri” ve “geçen aylar” ifadeleri zaman unsuru olarak nitelendirilebilir. Psikolojik çözümlemelerin yoğun olarak işlendiği bu öyküde zamanın izafî oluşu gösterilmek istenmiştir. Vaka zamanı olarak kahramanın ailesini kaybettikten sonra yalnız yaşadığı süreçtir. Geriye dönüşler yapılarak vaka zamanı genişletilir. Anlatma zamanı ise kahramanın babasını anlatmasıyla başlayıp kendi hayatına dönüşüyle sona erir.

Yapıştırıcılar adlı öyküde yer alan “akşam” ve “sabah” ifadelerinden başka zamanı belirten bir ibare yoktur. Ama öykünün ruhsal çözümlemelerle dolu olması, zamanın izafî olarak yansıtılması tarzında kendisini göstermektedir. Öykünün vaka zamanı kahramanın okumak için evden ayrılmasıyla başlar ve kentte yalnız kalmasıyla devam eder. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

İnşirah öyküsünde yer alan “ikinci vakti” ifadesinden başka zamana dair bir işaret bulunmaz. Zaman, vaka kahramanın kendisini dönüştürecek olan mekâna yaptığı yolculukla başlayarak o mekânda algıladıklarıyla devam eder. Anlatma zamanı ise kahramanın düşünceleriyle başlatılır ve onun mekâna gelmek için bulunduğu yerden ayrılmasının anlatılmasıyla devam eder.

3.2.2. Yol Düşleri

Sır adlı öyküde zamana dair öğeler; “yarın”, “otuz yıl”, “binlerce yıl öncesi”, “kırk gün kırk gece” sözcükleridir. Ancak öykünün vaka zamanı kahramanın otele gelmesiyle başlayıp, kente karışması ve aradığı mekâna gidip otele geri dönmesiyle anlatılan “iki gün”dür. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

İlk öykünün devamı niteliğinde olan *Sırdaş* adlı öyküde zaman ise benzer özellikler taşır. “dün”, “yarın”, “günler, haftalar geçti” ve “şimdi” gibi muğlak zaman belirteçleriyle öykünün atmosferine uygun bir zaman işleyişi mevcuttur. Ayrıca öyküde net bir zaman ifadesine de rastlanır: “1903 Ramazan Bayramı’nın beşinci Çarşamba gecesı (14 Kasım) saat üçü on beş (alaturka) geçe”. Öyküde vaka zamanı kahramanın mevlevihaneye girmesiyle başlar, orada bulunduğu süreyle devam eder. Anlatma zamanı vaka zamanına koşuttur.

Bir Masal adlı öyküde yer alan zaman niteleyiciler; “bugün”, “alacakaranlık”, “kent aydınlandı”, “güneş artık mızrak boyuyla ölçülemeyecek kadar yükselmişti(s.28)”, “güneş devrilmişti” ve “akşamüzeri” dir. Öyküde vaka zamanı alacakaranlık vakti ile akşam ezanı arasında gerçekleşir. Anlatma zamanı vaka zamanıyla eş olarak verilir.

Terci’hâne adlı öyküye gelindiğinde durum öyküsünün sadece bir anı anlatma özelliğinden net bir şekilde faydalandığı görülür. Öyküde bulunan “yıllardır” sözcüğü tek zaman ifadesi olarak görülse de vaka zamanı sadece kahramanın bir abdest alma süresi kadardır. Anlatma zamanı bu sürenin genişletilmesiyle oluşur.

Yolculuk öyküsünde yer alan zaman ifadeleri “güneş yeni doğuyordu”, “gündüz” ve “kış”tır. Her ne kadar bu ifadelerden net bir zaman çıkarılamayacak gibi dursa da aslında vaka zamanı kahramanın sisli ve kırılganlı bir zamanda – ki bu nitelemeler sabah vaktine işaretler- evden çıktığı ve bir gündüz vakti geri dönmesi süresince dir. Anlatma zamanı olayların işleyişine uygun olarak yer alır.

Kitabın bir diğer öyküsü olan *Ev İçi*’ne gelindiğinde zaman ifadeleri şunlardır: “Yıllardır”, “ertesi sabah”, “bir gece”, “gün gün azalmakta” ve “yıllar önce”. Öyküde vaka zamanı kahramanın içinde bulunduğu andır. Anlatma zamanı da paralel olarak verilir.

Ayna adlı öyküde zaman olgusu incelendiğinde ‘varoluşsal sancılar’ çeken bireyin ruh dünyasını anlatmak için zamanın izafi oluşuna göndermeler yapılır: “Aradan geçen bunca zamanı hiç düşünmeden, yalnızlığımı bir boşluk, bir uyku hali olarak kabul edip... (s.54)” Öyküde zamana dair başka bir unsur bulunmaz. Vaka zamanı kahramanın ahşap

eve gidip aynaya bakma süresince. Aynaya baktığı sürede zaman genişler. Anlatma zamanı vaka zamanına uygun olarak verilir.

Kitabın son öyküsü olan *Ses*'de yer alan zaman ifadeleri şunlardır: “uzun bir sessizlik”, “uzun uzun saatler”, “sabah namazı vakti”. Ancak öykünün tamamı okunduğunda vaka zamanı gece yarısı ile sabahın erken saatlerini kapladığı fark edilir. Anlatma zamanı ise paraleldir.

3.2.3. Esenlik Zamanları

Esenlik Zamanları adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Eşik* adlı öyküde zaman: Bu öyküde yer alan zaman ifadeleri; “her akşam”, “zemheri soğuğu”, “son hafta”, “yemekten sonra”, “şimdi” gibi ifadelerdir. Ayrıca öyküde geçen “*saatim buradaki zamanı ölçemiyordu(s.9)*” cümlesi öyküdeki zamana yaklaşımını göstermesi bakımından dikkate değer bir ifadedir. Vaka zamanı kahramanın düşündüğü zaman süresince. Geriye dönüşler yapılarak anın genişletildiği görülür. Anlatma zamanı vaka zamanına koşuttur.

İkinci öykü olan *Dört Güzel Şey* adlı öyküye gelindiğinde metafizik unsurlar yoğunlukla işlendiğinden zaman ibareleri oldukça siliktir. Anlatı kurulurken kullanılan zaman belirteçleri şunlardır: “senin gidişin” ve “karanlık”.

Atlas adlı öyküyü zamansal ifadeler yönüyle incelendiğinde bulunan zaman ifadeleri; “günlerdir”, “her gün”, “haftalardır” ve “şimdi”dir. Vaka zamanı kahramanın atlasa baktığı süre kadardır. Kahraman hayaller kurarak anı genişletir. Anlatma zamanı paralel olarak verilir.

Rüya ismini taşıyan öyküde zamanı aktaran sözcükler şunlardır: “Yeni doğan güneş”, “sabah” ve “kuşluk vakti”dir. Öykünün vaka zamanı kahramanın rüya gördüğü zaman kadardır. Anlatma zamanı ise kahramanın abdest almasıyla başlar, eşinin gittiğini fark etmesiyle son bulur.

Sergerdân adlı öyküde geçen zaman ibareleri; “bu saatler”, “ikindiden sonra”, “ilkbahar”, “öğle ezanı vakti” “güneş batmış” ve “sabah namazından bir iki saat sonra”dır. Öyküde vaka zamanı sabahla akşam arasındaki süre kadardır. Anlatma zamanı olayların işleyişine müteakip verilir.

Bir sonraki öykü olan *İzlek* adlı öyküde bulunan zaman imleri şunlardır: “gece”, “sabah” ve “ilkbahar”. Öyküde vaka zamanı kahramanın öykü yazma süresi kadardır.

Anlatma zamanı kahramanın öykü yazmaya çalışmasıyla başlar, oğlunu arayıp öyküsünün bittiğini haber vermesiyle son bulur.

Birkaç Kırık Görüntü adlı öyküde kullanılan zamansal ifadeler şunlardır: “bu akşam”, “şimdi”, “sonra”, “yarın” ve “on beş dakika”. Öyküde vaka zamanı birkaç gündür. Anlatma zamanı ise kahramanın çay bahçesinde oturmasıyla başlar, yazdığı öyküyü arkadaşına göstermesiyle biter.

Saat Henüz Üç öyküsünde yer alan zaman ifadeleri ise: “ayın son on dördü”, “az sonra”, “vakit epey ilerlemişti”, “ikiye çeyrek vardı” ve “saat üç”tür. Öyküde vaka zamanı gece başlar ve saat üçe kadar sürer. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak ilerler.

Şâr öyküsüne incelendiğinde bulunan zaman ibareleri şunlardır: “ikinci vakti”, “akşam”, “yıllar önce”, “yatsı vakti” ve “bir gün”. Öyküde vaka zamanı kahramanın rüya görmesiyle başlar sabah otogara gitmesiyle son bulur. Anlatma zamanı ise kahramanın rüyasının anlatılmasıyla başlar.

Irmak adlı öykü bu öykü kitabı içerisinde en fazla zaman ifadesi içeren öyküdür. Öyküde belgisiz zaman zarfları bolca kullanılır: “Çok zamandır”, “öğle vakti”, “sabah”, “akşam”, “bunca zaman”, “ikinci namazı”, “kaç gecedir”, “sabah ezanı”, “çeyrek saat”, “kar yağışı”, “temmuz sıcağı”, “öğle” ve “bir kış gecesi”.

Saatli Maarif Takvimi adlı öyküde geçmiş ve modern yaşam kıyaslaması yapıldığından iki kavram arasında on yılları kapsayan bir zaman dilimi olduğu görülür. Zemine yayılan zaman dışında bulunan zaman ifadeleri; “aylar sonra”, “mart soğukları”, “ikinci sonraları”, “o vakitler”, “yatsıya kadar” gibi günün belli kısımları ifade eden zamanlardır. Bunların dışında “buraya ilk geldiğimde henüz tomurcuklar patlamamıştı(s.77).” gibi hangi aya ait olduğu belirlenmeyecek zaman ibareleri de bulunur. Öyküde vaka zamanı kahramanın saracın dükkanında bulunma süresi kadardır. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

3.2.4. Pencere

Pencere adlı öykü kitabının ilk bölümü de *Pencere* adını taşır. Bu bölümde bulunan öyküler ortak zaman paydasında yaratılır. Ancak öykülerin başkarakterlerine göre diğer metin halkalarında bulunan ufak zaman ayrılıklarına yer verilmiştir.

Pencere adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Pencere*’de zamana dair ifadeler; “üç yıl”, “ikinci güneşi” ve “ilkyaz” ifadeleridir.

Yöneliş adlı öyküde zaman imleri: “üç yıl önce (ortaokula gidecek yaş)”, “ikinci güneşi”, “ilk yaz”, “o yıllar”, “akşam”, “o gün” ve “öğleye kadar” dır.

Denizin Sonsuz Maviliği öyküsünde ise zaman ibareleri şunlardır: “telefon geldiğinde”, “hafta sonu”, “on dakika sonra”, “ikinci vakti”, “öğleyin”, “birkaç gündür” ve “akşamüzeri”.

Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız isimli öyküde vaka zamanı; sabah namazı vaktinden başlar akşam oluncaya kadar sürer. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir. Öyküde yer alan diğer zaman ifadeleri ise şunlardır: “vakit erkendi”, “sabah namazı”, “üç yıl”.

Suslunluktaki Hayret Verici Aydınlik adını taşıyan ilk bölümün son öykünde yer alan zaman ifadeleri ise şöyle sıralanabilir: “Hafta sonu”, “birkaç uzun gün” ve “uzun bir zaman”.

Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız öyküsü hariç bu bölümdeki diğer öykülerde vaka zamanı aynıdır. Bu vaka zamanı kahramanın dostunun gelişini haber vermesiyle başlatılır. Dostun gelmesi ve akabinde yaşanan olaylarla vaka zamanının yaklaşık üç-dört gün civarında olduğu söylenebilir. Anlatma zamanı ise kahramanın düşünceleriyle başlar. Dostun gidişyle son bulur.

Öykünmek isimli öyküde zamana ait unsurlar: “İki saat”, “bahar rüzgârı”, “akşamüzeri”, “yatsıdan önce”, “dün” ve “bugün” dür. Öyküde vaka zamanı kahramanın tiyatro izlediği süre boyuncadır. Anlatma zamanı da vaka zamanına paralel olarak işler.

Otacı adlı öyküde kullanılan zamansal ifadeler şunlardır: “yılıda bir iki kez”, “gece yarısı”, “ilkbaharda on- on beş gün”, “sabah namazı”, “ikinci vakti”, “on yıl”, “akşam namazı”, “birkaç gün” ve “gün doğuyordu”. Öyküde vaka zamanı şifacının bayılma süresi kadardır. Anlatma zamanı ise şifacının ilaç yapmasıyla başlar. Yardımcısının ona içecek getirmesiyle son bulur.

İçinde barındırdığı zamansal ifadeler bakımından en zengin öykü *Dilemmâ*’dır. Bu öykü kahramanın yaşamından iki farklı kesit sunduğundan, o evrelere ait zaman imlerini içerir. Bu imler şunlardır: “yıllar sonra”, “o gün”, “hafta sonları”, “o gece”, “vakit erkendi”, “vakit ilerlemişti”, “gurup vakti”, “şafak”, “günün ilk ışıkları”, “soğuk Ankara geceleri”, “son dört yıl”, “sabahleyin”, “lise sondayken”, “gece yarısı”, “yatsıdan sonra” ve “akşam namazı”. Öyküde vaka zamanı kahraman/yazarın öykü yazma süreci kadardır. Anlatma zamanı olayların akışına göre verilir.

Kitabın son öyküsü olan “*İstidrad*” ta yer alan zaman ifadeleri sadece üç tanedir: “Son zamanlarda”, “önceleri” ve “şimdi”. Öyküde vaka zamanı yazarın kitabını bitirdiği anda hissettiği ve düşündüğü süre zarfıdır. Anlatma zamanının vaka zamanına paralel olarak verildiği görülür.

3.2.5. Hayalperdesi

Hayalperdesi adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Ateşböceği* adlı öyküde yer alan zaman ifadeleri şunlardır: “yüzlerce yıldır”, “akşamın ilerlemiş saatleri”, “son zamanlarda”, “ikinci vakti”, “birkaç gün” ve “bu akşam”. Öyküde vaka zamanı bir akşam vaktidir. Anda yapılan oynamalarla öykünün zamanı genişletilir ve zenginleştirilir. Anlatma zamanı olayların verilmesine göredir.

Eserin ikinci öyküsü olan *A/B*’de zamanı temsil eden unsurlar şunlardır: “iki saat”, “sonbahar”, “sabah” ve “akşam karanlığı” ifadeleridir. Öyküde zamana ait unsurların zaman ötesi bir anlayışla işlendiği görülür: “*yaşlanıyordum ve zaman daha hızlı akıp gidiyordu(s.19).*” Öyküde vaka zamanı kahramanların vapur yolculuğu yaptığı süre boyuncadır.

Uzak Kara Derin Bir Ayrılık öyküsünde konumlandırılan zamansal ifadeler şunlardır: “akşam yemeği”, “ilk bir ay”, “düz bir zaman” ve “yirmi beş yıllık uzaklık”. Öykünün vaka zamanı bir akşam vakti kadardır. Zamanda geriye dönüşler yapılarak bu zaman esnetilir. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

Mevlit adlı öyküde yer alan zaman ibareleri şunlardır: “saat on bir olmadı”, “son on dakikadır”, “ilkbahar”, “her akşam” ve “yedi gün öncesine kadar”. Ayrıca öykü içinde anlatılan anılar aracılığıyla zamanın farklı bir özelliğine vurgu yapılır: “*yüzyıllar öncesinden gelen kelimeler, yüzyılların anısıyla birlikte...(s.35)*” Öyküde vaka zamanı mevlit süresince. Ancak anılar vasıtasıyla zaman genişletilir. Anlatma zamanında kırılmalar vardır.

Bir diğer öykü olan *İhtilaç*’ta bulunan zamansal unsurlar şunlardır: “gecenin en ıssız anı”, “yıllardır”, “gece”, “gecenin bir vakti”, “sonbahar” ve “*yıllarca peşimi bırakmamış bu çekim...(s.45)*” Öykünün vaka zamanı kahramanın bilgisayar karşısında geçirdiği vakit kadardır. Anlatma zamanı vaka zamanına koşut olarak öyküdeki yerini alır.

Anlatabilmeliydim adlı öykü incelendiğinde ortaya çıkan zaman unsurları şunlardır: “daha önceleri”, “on dakika”, “şu ana kadar”, “bunca yıl sonra” ve “şimdiler

(epey şimdileri)”. Öyküde vaka zamanı kahramanın öykü yazmak için masa başına oturmasıyla başlar. Mutfaktaki yanık yemek kokusuyla bölünür. Anlatma zamanı vakanın işleyişini takip eder.

Bağdat Kudüs Kabil’de zaman ifadeleri: “on beş- yirmi gün”, “yirmi yıl”, “geçenlerde”, “haftanın üç dört günü”, “yarın pazar” ve “saat gece yarısına dayandı”dır. Aslında vaka zamanı bir cumartesi akşamı gerçekleşen ve gecenin geç saatlerine kadar süren bir arkadaş toplantısı süresidir. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

Küp adlı öykü bir önceki öykünün devamı niteliğindedir. Olay ve zaman olarak önceki öyküden izler taşır. Bu öyküde yer alan zaman ibareleri şöyle sıralanabilir: “gece”, “haftalarca”, “aylarca” ve “yıllardır”. Öyküdeki vaka zamanı ise;

Çılgılık öyküsüne gelindiğinde saptanan zaman unsurları şunlardır: “şimdi”, “gece”, “sabah”, “başka bir sabah”, “saatlerce”, “günlerce” ve “yıllar geçmesi gerekiyormuş(s.79).” Öyküde vaka zamanı kahramanın işinden ayrılması ve sonrasında yaşanan süreci kaplar. Anlatma da zamanı kronolojiyi takip eder.

Koza adı verilen öyküde; “yazın başı”, “bir zamanlar”, “akşam alacası” ve “gittikçe kızılılaşan güneş(s.83)” ifadeleri zamana ait unsurlardır. Öyküde vaka zamanı ikinci vakti arkadaşların muhabbet etme süresi kadardır. Anlatma zamanı vaka zamanına koşut olarak verilir.

Masmavi Bir Gök öyküsü zamana ait unsurlar bakımından diğer öykülere nazaran oldukça zengindir. Öykünün giriş kısmında –sayfa 93- kahramanın ve anlatıcının zamana olan yaklaşımları anlatılır. Bunun dışında kalan zaman unsurları ise şunlardır: “ikindileyin”, “uzun kış geceleri”, “yaz”, “ilkbahar”, “kışın son günlerinde”, “*Haziranın sonlarıydı, orak zamanıydı(s.95)*”, “ikinci savaş”, “o zamanlar”, “bunca yıldır” ve “...geniş zamanlarda gezdirirdi(s.97).” Öyküde yaşanan olayların vaka zamanı, yazarın öykü kurguladığı vakit kadardır. Anlatma zamanı düz bir çizgide ilerler.

Hayalperdesi adlı öykü kitabının son öyküsü olan *Güneşe Yürümek* adlı öyküde zaman dair işaretler şu şekilde sıralanabilir: “bir-bir buçuk ay”, “yaz tatilleri”, “sömestreler”, “yıllar boyunca”, “birkaç gün”, “geç saat”, “haftanın iki günü”, “ortaokula başlayacağım yıl”, “sabaha karşı”, “on iki yıl”, “on sekiz yıl”, “bir gün”, “günlerce” ve “birkaç yıl”. Öyküde vaka zamanı kahramanın derneğe gitmesiyle başlar. Bir gecekinduda karısıyla konuşmasıyla biter. Anlatma zamanı olayların verilmesine göredir.

3.2.6. Hikâyât

Hikâyât adlı öykü kitabının ilk bölümü olan *Bir*'de yer alan öykülerde; “zaman” kavramı diğer öykülere nazaran farklıdır. Bu öykülerin anlatım tarzında ‘geçmişte yaşanan vakaları iletme, haberdar etme ve uyarı yapma’ hedefi güdüldüğünden zaman faktörünün ötelendiği görülür. Ayrıca öykülerde yer alan zaman unsurları iki grupta toplanabilir.

İlk grup öykülerin tamamında; metin içerisinde zamana dair bir unsur bulunmaz. Ancak öykülerin yazıldığı ‘zaman kipleri’nden yola çıkarak bir zaman tespiti yapılabilir. Bu grupta toplanan bütün öykülerin; *vaka zamanı*, geçmişte, tespit edilemeyen bir zamanda olup bitmiştir. Öykülerin *anlatma zamanı* ise şimdidir.

İlk grup öyküler; *Tezahür, İstiğna, Misak, Saika, Tevbe, Dönüş, Örtü, İp, Diriliş, Sâmîri, İftah, Ahkâf, Arim, Sayha, Ahzap, Hâmân, Tubbe, Habeta, Na'ka, Râ'inâ, Hecera, İnas, Şerik, Yankı, Perde, Zulüm, Gaflet* ve *Handek*'tir:

“Ey Musa! Doğrusu kendi gözümüzle görmedikçe sana asla inanmayacağız, demişlerdi. Oysa Allah'ın yardımını, ihsan ve in'amını, lütuf ve keremini, ayetlerde defalarca görmüşlerdi(Saika-s.12)”

“Kadınları sağ bırakmış, erkek çocukları öldürtmüştü ama hilesi boşa çıkmış; hesapları tutmamıştı. Kendisine ulaşan mesajları yalanlamış ve onu öldürmeye niyetlenmişti(Hâmân-s.30)”

“Onlara da kendileri için görevlendirilmiş olan elçiler, hakkı bütün açıklığıyla gösteren delillerle gelmişlerdi. Nuh kavminin, Ad ve Semud kavimlerinin haberleri kendilerine gelmemiş gibi davranıyorlar; nimeti teperek, şaşkınlıkla ellerini ağızlarına götürüyorlardı(Yankı-s.43)”

İkinci grup olarak bir araya getirilen öykülerde zaman; bu dünyaya ait bir zaman dilimi değildir. İzafî olarak nitelendirilebilecek olan zamanın ‘öte dünya’ ve ‘hesap/mahşer günü’ne ait olduğu görülür. Bu öyküler şunlardır: *Yâkin, Şek, Şürekâ, Körlük, Şeyâtin, Mekk, Vahim* ve *Mülk*. Adı geçen öykülerde *vaka zamanı* ‘öte zaman’dır. *Anlatma zamanı* ise ‘şimdi’dir.

“- Tamam, biz şimdi ahirete inandık, diye yalvarıp duruyorlardı. Ama çok geçti ve dünya hayli uzaklarında kalmıştı. Oysa dünyadayken, kavrayışlarının ötesinde olanlara dil uzatıyorlardı(Şek-s.26).”

“On gün mü olmuştu, bir gün mü ya da bir günden de az mıydı? Şaşkınlık içinde uyandırılmıştı. Her yan zifiriydi. Vaat edilen gün müydü? Bir kalabalık bir mahşer... Artık, Rabbim demenin fayda etmediği o vaat gelip çatmıştı(Körlük-s.20).”

“Dünya hayatı onları aldatmıştı. Beraber oldukları, yakınlık duydukları kimse yoktu, bir başlarına kalmışlardı: hakikati inkar ettiklerine dair kendi aleyhlerine şahitlik yapacaklardı(Şeyâtin-s.41).”

Öykü kitabının ikinci bölümü olan *Çok*’da yer alan öykülerde zaman;

Çok bölümünde yer alan öykülerin büyük çoğunluğu ‘an’ın öyküsüdür. Zaman olarak ‘an’ın seçildiği öyküler şunlardır: *Yolcu, Av, Hiç, Minnet, Hicap, Müjde, Kavuşma, Okul, Toz, Şiir, Dönüş, Bağlanma, Cevap, Ateş, Kuyu, Hikâye, Kuşlar, Su, Televizyon ve Denk.*

“Av tam karşısında duruyordu.

Göz göze geldiler.

İkisi de ne zamandır bu anı bekliyordu.

Biri izlemekten bıkmıştı; diğeri izlenmekten.

Avcı tüfeğini doğrulttu; göz, gez, arpacık... Hepsini de avın tam kalbine odaklamıştı. Önce tetiği çeken elinde bir kasılma hissetti. Sonra kalbinde acı veren bir ılıklik.

Yere yığılıp kaldı.

Çorak toprak akan kanı yutmaya başlamıştı bile(Av-s.58).”

“- Hayatın anlamına dair sorular sorar mısın kendine?

- Sormam. Ya sen?

- Ben her daim bu soruların peşindeyim.

- Bulduğun yanıtlar nedir?

- Hiç.

- Yani benim bulunduğum yere dönüyorsun öyle mi, bulduğun her yanıtla(Hiç-s.59)”

Lamba öyküsünde vaka zamanı, birkaç günlük süreci kapsar. Öyküde zamanı işaret eden sözcükler; “günlerdir”, “gece yarısından sonra” “son zamanlarda” ve “sabahleyin”dir. Öykünün anlatma zamanı ise şimdidir.

“Gece yarısından sonra yine büyük bir iştiaqla sokak aralarını gezerken yakayı ele verdi. Karakolda polisleri, kötü bir maksadı olmadığına, insanlığın hayrına bir iş yaptığına inandıramadı. Kendisini sabahleyin nöbetçi savcının karşısında buluverdi(s.60).”

Zenginlik öyküsünde vaka zamanının bir günü kapladığı görülür. Öyküde zamanı belirten sözcükler; “sabahleyin”, “o gün”, “birkaç gün” ve “bir an”dır. Öykünün anlatma zamanı ise şimdidir.

Gül öyküsünde zaman, geçmişte başlamış olsa da etkisinin şimdide devam ettiği görülür. Anlatma zamanı ise şimdi olarak tespit edilir.

“Düşmüştü.

Kalkıp kaçmaya yeltendi.

Yapamadı. Gücü yoktu.

Damarlarındaki gücü asfalta akıyordu.

Kafasının etrafında minik bir göl... bir gül(s.70).”

Dua öyküsünde vaka zamanı yatsı namazı sonrası sonrasındır. Öyküde tespit edilen zamansal öğeler şunlardır: “yatsı namazından sonra”, “uzunca bir süre”, “gece” ve “bunca yıldır”. Öykünün anlatma zamanı şimdidir.

Bozkır öyküsünde vaka zamanı iki haftalık bir süre zarfındadır. Metinde kullanılan zaman öğeleri ise; “günlerdir”, “iki haftaya yaklaştı”, “her yıl” ve “geceleri” sözcükleridir. Öykünün anlatma zamanı ise şimdidir.

Kar öyküsünde vaka zamanı gece vaktidir. Anlatma zamanının ise şimdi olduğu görülür.

3.2.7. Sular Tutuştuğunda

Sular Tutuştuğunda adlı eserin ilk öyküsü olan *Har*’da geçen zaman ifadeleri; “sabah vakti”, “üç gün”, “*Kerbela’nın üzerinden henüz iki yıl geçmişti(s.7).*”, “*Binlerce yıl öncesine ait bu çağrı bile zalimlerin kalbine dokunmamıştı(s.7).*” dır. Vaka zamanı yaşanmış ve bitmiş bir zamandadır. Ancak anlatma zamanının şimdiki zaman olduğu görülür.

Muntazar adlı öyküde yer alan zamana ait ibareler ise; “bayram sabahı”, “Ramazan ayının ilk sabah namazı”, “üniversite yılları” dır. Ancak kahramanın zamana bakış açısı da dikkate değerdir: “*Kendi zehrimle kendimi zehirlediğim karanlık zamanlar(s.15)*” Öyküdeki vaka zamanı, Muntazar’ın yaşadığı olaylar aslında sabah

evden çıkıp toplantı salonunda bulunduğu zamanla sınırlıdır. Fakat bilinç akışı tekniğiyle geriye dönüşler yaşayarak bulunduğu zamanda genişlemeler yaratır. Dahası olayın sosyal zamanda bir karşılığı vardır: Muntazar Irak işgali sırasında George Bush’a ayakkabı fırlatan gazetecinin temsilidir. Bu da 2008 yılını gösterir. Ayrıca olayın anlatma zamanı ise vaka zamanına paralel olarak ilerler.

Fragmanlar öyküsünde zaman; “gece boyu”, “güzel bir gün” ve “üç gündür” ifadeleriyle belirginleştirilir. Öykünün vaka zamanı gazetecinin fotoğraf seçme süreci kadardır. Her fotoğrafla birlikte gazetecinin zamanda geri dönüşler yaşaması öykü zamanının genişlemesini sağlar. Anlatma zamanı ise şimdidir.

Hadi adlı öyküde bulunan zamanı hatırlatan unsurlar; “o zamanlar”, “bunca zaman sonra”, “*Sonra, çok da sonra değil hani; gençtim: tiril tiril (s.32)*” gibi sözcük ve cümlelerdir. Vaka zamanı kahramanın vurulması ve ölmesi arasındaki kısa andır. Bu an bilinç akışı yöntemiyle genişletilir. Anlatma zamanı ise şimdidir. Öykünün başında kullanılan bu cümle yazarın zamana olan yaklaşımını belirtmesi açısından önemlidir: “*Bu kez son defa anlatıyorum; kulak ver iyi dinle(s.31).*”

Tekasür öyküsü incelendiğinde zamana ait öğeler şöyle sıralanabilir: “Cuma günü”, “yirmi beş yılı aşkın zaman”, “şimdi” ve “birkaç gün”. Vaka zamanı kahramanın evden çıkıp Cuma namazı için camiye gitmesi ve vaazı dinlemesi süresini kapsar. Lakin kahramanın gerek rüya gerekse de hayal âlemlerine dalması vaka zamanının sınırlarını değiştirir. Anlatma zamanı ise şimdiki zamandır.

Çemberler öyküsünde ise; “şimdi”, “o zamanlar”, “bahar”, “yıllar sonra”, “o gün” ve “gece yarısıydı” sözcükleri zamanı imler. Öykünün vaka zamanı kahramanın hapisten çıkıp iş bulması ve bu işte çalışırkenki sürede gerçekleşir. Anlatma zamanıysa şimdidir.

Alemdağı’nda Var Bir Panko öyküsü incelendiğinde, zaman ait çevresel unsurların çok sınırlı olduğu görülür. Öyküdeki tek zamansal ifadesi “*kar başlıyor(s.56)*”dur. Bunun dışında vaka takibi yapıldığında olayın öykü kurgulama süresi boyutuyla işlendiği görülür. Anlatma zamanı ise şu andır.

Nokta öyküsünde zaman simgesel anlamda doğum ile ölüm arasındaki süredir.

Eserin bir diğer öyküsü olan *Karşılaşma*’da ise zaman öğeleri şöyle sıralanabilir: “bu cuma”, “mevsim dönümü”, “ikindiden sonra” ve “*İlk tanıştığımız günden beri haftada en az bir ya da iki kez(s.63).*” Vaka zamanı ikindi namazından önce ve ikindi ezanı okuduğu sular arasındadır. Anlatma zamanı ise vaka zamanına eş olarak ilerler.

Zindan öyküsündeki zamana ait öğeler şunlardır: “ikinci namazı”, “akşam yemeği” ve “günlerce”. Öykünün vaka zamanı kahramanın otogarda bir bankta oturup hayal kurmasıyla başlar ve taksici tarafından uyarılmasıyla son bulur. Anlatma zamanı ise kahramanın kurduğu hayalle başlar.

Bir Derginin Fenomenolojisi öyküsünde; “uzun yıllar önce”, “yıllar sonra”, “yarın”, “son iki yıl”, “on yıl”, “birkaç ay”, “geceleyin”, “sabaha karşı”, “öğle namazında” ve “sonra” sözcükleri zamansal izlerdir. Ancak öykünün vaka zamanı kahramanın tezi için yaptığı görüşmelerin süresi boyuncadır. Bu görüşmeler sırasında yardımcı kahramanların anılarıyla zamanın sınırlarını aştığı görülür. Anlatma zamanı ise vakanın oluşumuyla eş ilerler.

Ana Haber Bülteni adlı öyküde yer alan zaman ifadeleri şunlardır: “az sonra”, “aylar sonra”, “yedi dakikalık kısa bir ara(s.102)” ve “onuncu gün”. Ancak vaka zamanı televizyonda sunulan haberlerin süresi kadardır. Haberlerin içeriğiyle koşut olarak zamanda dönüşler yapılır. Anlatma zamanı ise şimdidir.

3.2.8. Mürekkep

Eserin ilk öyküsü olan *Kılıç*’ta kullanılan zaman ifadeleri şunlardır: “gece” ve “güneş bir kılıç gibi yarıyor gecenin güvenli karanlığını. Bütün örtüleri biçip atıyor(s.8).” Öykünün vaka zamanı başkarakterin kitap okuma süresi kadardır. Kahraman kitap okurken kitaptaki olaylardan hareketle hayaller kurar. Böylelikle vaka zamanı genişler. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak ilerler.

Geçişler öyküsünde yer alan zaman ifadeleri ise; “akşam ezanı”, “dün gece” ve “gece yarısı”dır. Öykünün vaka zamanı başkarakterin akşam işten çıkıp eve dönmesi ve haberleri izleme süresi kadardır. Ancak kahraman haberlerden ve komşularından gelen seslerden etkilenerek zamanda geriye dönüşler yaşar. Ayrıca haberlerde gördüğü şahısların zihninde öykülerini kurarak zaman sınırları aşar. Anlatma zamanıysa olaylara koşut bir tarzda verilir.

Battaniye öyküsünde zamana dair tek unsur “geceleri” söylemidir. Öykünün vaka zamanı kahramanın uyuyup rüya görmesiyle başlar, annesinin üzerini örtmesiyle biter. Anlatma zamanı da vaka zamanıyla eşitir.

Sesler adlı öyküde yer alan zaman ibareleri şöyle tespit edilmiştir: “gece”, “Güneş pencereden sıyrılıyordu(s.22)”, “kaç gündür” ve “gece boyu”. Vaka zamanı; Zeynep eniştesiyle birlikte eve dönerken evlerinin bombalandığını görmesiyle şoka girmesi,

hastaneye kaldırılması, hastaneden çıkınca halasının himayesine verilmesi sürecini kapsar. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilmiştir.

Mama öyküsünde zamansal unsur; “*Sarı sıcak bir gün*(s.25).”dür. Öykünün vaka zamanı başkarakterin bebeğe mama yedirme süresi kadardır. Anlatma zamanıysa olayların oluş sırasına göredir.

Nil öyküsünde zamanı ele veren bir ibare yoktur. Ancak öykü okunduğunda vaka geçmişte yaşanmış ve bitmiştir. Anlatma zamanı ise şimdidir.

Bıçak öyküsündeki zaman öğeleri ise; “Ağustos”, “öğleden beri” ve “kıştı” ibareleridir. Vaka zamanı Ağustos ayıyla başlar soğuk bir kış akşamı sona erer. Anlatma zamanı ise; öğretmenin iç sıkıntısıyla başlar, Cemal Hoca’nın haykırışlarıyla -vaka zamanına koşut- son bulur.

Güneş öyküsünde yer alan zaman unsurları; “günlerce” ve “Pazar sabahı”dır. Vaka zamanı genç kızın işe gitmek için hazırlanmasıyla ilerler, bombalı saldırının olmasıyla son bulur. Öyküdeki ifadelerden hareketle öykünün baz alındığı sosyal zamanı ve olayı da tespit etmek mümkündür: 31 Ekim 2010; Taksim Meydanı’ndaki Terör Saldırısı.

Bir Öykünün Tahlili öyküsünde zaman öğeleri şöyle sıralanabilir: “1989”, “ikindiden sonra”, “yıllar sonra”, “akşam yemeği” ve “*yıllar sonra iş makinesi kapanmış bir yarayı açıyordu*(s.43).”. Vaka zamanı 1989 yılından yıllar önce başlar ve kazıda kemiklerin çıkmasıyla son bulur. Anlatma zamanı ise vakaların verilmesine göredir. Öyküdeki mekân ve zaman ifadesi baz alındığında sosyal zaman tespit edilir: 1989 yılında Siirt’tin Kasaplar Deresi bölgesinde gerçekleştirilen kazı.

Önce Vatan öyküsünde yer alan zaman ibareleri şunlardır: “*bir gün önce, gece yarısına kadar*(46)”, “şimdi”, “9 Aralık 2010”, “az sonra”, “günler boyu”, “12 Kasım 2010” ve “askerlik günleri”. Öykünün vaka zamanı; idealist kahramanın katıldığı protesto sonucu polisler tarafından gözaltına alınma zamanıdır. Anlatma zamanı ise şimdidir. Öykünün soysal zamanı ise; 26 Temmuz 2010; Bursa/İnegöl Olaylarıdır.

Hançer adlı öyküde zamana dair net bir unsur verilmez. Ancak vaka zamanı sezdirilir; kahramanın annesi tarafından saklanması ve sonrasındaki süreci kapsar. Vaka zamanı için geçmişte başlamış ve etkisi hala sürmekte tanımlaması yapılabilir. Öykünün anlatma zamanı ise şimdidir.

Koku öyküsünde kullanılan zamansal unsurlar; “yazın boğucu sıcakları” ve “eylül ayı”dır. Vaka zamanı küçük kızın resim çizmesiyle başlar, çizdiği resmi değiştirmesiyle son bulur. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak işlenir.

Babamın Kokusu adlı öyküde zaman öğeleri şunlardır: “8 Haziran”, “12 Haziran”, “16 Haziran”, “30 küsur yıl sonra(s.64)”, “o gece”, “şimdi” ve “yıllar önce”. Öyküde vaka zamanı gece vakti kahramanın evde günlüğünü bulup okuması sürecini kapsar. Ancak vakada geri dönüşler yapılarak vaka zamanı genişletilir. Anlatma zamanı ise şimdidir.

Uzak öyküsünde yer alan zaman ifadeleri; “gece”, “günün ilk ışıkları” ve “sabahın erken saatleri”dir. Öykünün vaka zamanı geçmişte başlamıştır ama etkisi hala devam etmektedir. Anlatma zamanı ise şimdidir.

Modern Hayatın Hikâyecisi öyküsünde zamana dair söylemler; “20 Haziran”, “ossaat” ve “cuma sonrası”dır. Öykünün vaka zamanı geçmişte başlar ve etkisi hala devam eder. Anlatma zamanı ise şimdidir.

Küçük Şeyler Düeti adlı öyküde yer alan zaman unsurları; “bahar yağmuru” ve “ikinci güneşi”dir. Öyküdeki vakanın gerçekleşme zamanı, Kahramanın kafeye gelmesiyle başlar arkadaşıyla sahilde muhabbet etmesiyle biter. Anlatma zamanı ise vaka zamanına paralel olarak ilerletilir.

Bir Tip öyküsünde kullanılan zaman öğeleri: “bütün gün”, “geceleri”, “her sabah”, “37 dakika”, “yaz günü”, “geçen ay”, “geçen sene”, “çarşamba” ve “bu akşam”dır. Öykünün vaka zamanı; anlatıcı/başkarakterin söylemiyle “*günler(s.99)*” öncesinde başlar. Ertuğrul’la olay konuşmasıyla biter. Anlatma zamanı ise kurgulanan öykünün anlatılmasıyla başlar.

3.2.9. Portakal Bahçeleri

Portakal Bahçeleri adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Zarurat-ı Hamse*’de yer alan zaman ifadeleri; “gece”, “kuşluk vakti”, “güneş batmıştı”, “öğle güneşi” ve “baharla kabarmış toprağın kokusu...(s.7)” dur. Öykünün vaka zamanı Ebubekir’in vurulma ve ölme zamanları arasındaki süredir. Anlatma zamanı, vaka zamanının bilinç akışı tekniğiyle genişletilmesiyle, yaşanan olaylara koşut bir şekilde verilir.

Renkler öyküsü on bir renkle ayrılmış on bir anın öyküsüdür. Bütün bu anlar birleştirildiğinde; vaka zamanının bir gece vakti kahramanların yaşadıkları yerin bombalanmasıyla başladığı görülür. Kahramanların kaçtıkları motorun alabora olmasıyla

ölmeleriyle son bulur. Anlatma zamanında bir paralellik bulunmaz. Anlar düzensiz bir şekilde verilir.

Vüsat öyküsünde kullanılan zamansal unsurlar; “sabah esintisi” ve “şimdi”dir. Öykünün vaka zamanı bir sabah vaktidir. Anlatma zamanı ise içinde bulunduğumuz zamandır.

Parataksis öyküsü kurulurken kullanılan zaman öğeleri: “ikinci ezanı” , “günlerdir” ve “*Yarın yoktu. Dün zaten berhava olmuştu. Şimdiyse bir hayaldi, zamansız ve mekânsızdı*(s.33).” Öykü; yaşanan Suriye iç savaşının, Türkiye ve dünyadaki politikalara yansımalarından kesitler sunar. Anlatma zamanıyla vaka zamanın paralel ilerletildiği görülür.

Portakal Bahçeleri öyküsünde yer alan zaman ibareleri ise; “her cuma”, “asırlardır” ve “bir hafta”dır. Öykünün vaka zamanı Halil’in gördüğü rüya süresince. Anlatma zamanı vaka zamanına koşuttur.

Cennet Kokusu’nda zaman unsurlarına dair net bir bilgi yoktur. Ancak “*esen imbat*(s.42)” rüzgârının özelliği öğle ile akşam sularında olmasıdır. Vaka zamanı rüzgârın esmesiyle başlar ve anne tarafında çocuğunun cesedinin teşhis edilmesi süresini kaplar. Anlatma zamanı ise düz bir doğru şeklinde devam eder.

Cennet Güzeli öyküsünde ise zamana dair öğeler; “güneş doğuyordu”, “herhangi bir gün”, “yıllardır” ve “bahar”dır. Vaka zamanı güneşin doğması ve buldozerlerin çekilmesi zamanı arasındadır. Anlatma zamanı koşut olaylara koşut bir şekilde ilerler.

Maide öyküsünde yer alan zaman ifadeleri; “güneş doğmuş” ve “ikinci namazı” vaktidir. Vaka zamanı sabahdan ikinci vaktine kadarki süredir. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

Yarım öyküsünde bulunan tek zaman unsuru “gece yarısı” sözcük gurubudur. Vaka zamanı askerin mektup yazma zamanı kadardır. Anlatma zamanı da vaka zamanına eşittir.

Bahar adlı öyküde zamana dair ibareler; “kar”, “gece” ve “bahar”dır. Vaka zamanı naylonlar üzerinde yatan gencin uyandırıldığı anda düşünme süresi kadardır. Ancak bilinç akışı tekniğiyle, gencin çocukluk zamanlarına yolculuk yapılır. Anlatma zamanı vaka zamanına paraleldir.

Otuz Saniye adlı öyküde yer alan zaman ibareleri şunlardır: “öğle vakti”, “eylül başı”, “akşam ezanı” ve “güneş batıyor”. Öykünün vaka zamanı askerin vurulma anı ile

sınırlıdır. Bu an bilinç akışı tekniği kullanılarak, askerin farklı zamanlardaki anılarını hatırlamasıyla genişletilir. Anlatma zamanı vaka zamanına koşut olarak verilir.

Kendisi Bir Upuzun ismini taşıyan öyküde başvurulmuş net bir zaman unsuru yoktur. Kahraman zamandan ve mekândan izole bir yerdedir: “*Zamansızlık hakimdi odaya, boşluk yani. Yüziyordum; uzun zamandır böyleydin. Zamansız bir âlemde yüziyordum(s.76).*” Vaka zamanı kahramanın hapse girdiği ve orada bulunduğu sürede düşündüğü süredir. Anlatma zamanı kahramanın koridordan yürümesiyle başlar. Hücrelerinde düşünmesiyle son bulur.

Defter öyküsünde zamanı işaret eden net bir sözcük yoktur. Yalnızca vakanın gündüz vakti yaşandığı çıkarımında bulunabiliriz: “*Dışarıda güneşli bir hava...(s.81)*” Öykünün vaka zamanı hastanın kendisine gelmesiyle başlar ve ona ilaç verildikten sonra hissettiklerinin bilinç akışı yöntemiyle anlatılmasıyla son bulur. Anlatma zamanı vaka zamanıyla koşut olarak gider.

Sokaktan Aşağıya adlı öykünün zamanı “noel gecesi”dir. Öykünün vaka zamanı çocuğun eğlence alanına gelmesiyle başlar ve arabasıyla sokaktan aşağı hızla inmesiyle bitirilir. Anlatma zamanı ise vakanın gidişatıyla denktir.

Fısıltı öyküsünde yer alan zaman ibaresi “yatsı ezanından önce” dir. Vaka zamanı kadının köprüde durması süresince. Ancak kadının zihnindeki anıların parçalı olarak ve zaman dizimsel uygunluk olmadan verilmesiyle; vaka zamanının genişletildiği görülür. Anlatma zamanı olaylara koşuttur.

Kol Düğmeleri’nde zaman öğeleri; “gece”, “sabah ezanı” ve “ikinci güneşi”dir. Öyküde vaka zamanı birkaç günlük süreyi kaplar. Anlatma zamanı ise; kahraman babanın barda sarhoş oluşuyla başlar, yaşadığı hayattan vazgeçmesiyle son bulur.

Esfel-i Sâfilin adlı öyküde zaman unsurları; “bir hafta”, “*Cuma mesai sonrası(s.103)*” ve “*Altı aydır burdayız(s.105).*” ibareleridir. Öyküde vaka zamanı kurs hocasının ödev vermesiyle başlar. Grupların öykülerinin oluşmasıyla bitirilir. Anlatma zamanı ve vaka zamanının paralel olarak işlendiği görülür.

3.2.10. Kara

Kara adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Masamda Ruhumla* adlı öyküde zamana dair bir ipucu yoktur. Çehov tarzı öykünün ayırıcı özelliklerinden biri olan anın öyküsünü yazma, bu öykünün zamanı için yeterli bir tanımlamadır. Vaka, kahramanın masada

oturduğu anla sınırlıdır. Bilinç akışı yöntemiyle bu ‘an’ın genişletildiği görülür. Anlatma zamanı vaka zamanına koşut bir şekilde işlenir.

Cesetler Hemen Her Yerde adlı öyküde yer alan zaman ifade eden unsurlar; “*öğle paydosuna bir saat kala(s.16)*” ve “18.30 vapuru” dur. Öykünün vaka zamanı bu iki zaman ifadesi arasında geçen süreyi kaplar. Anlatma zamanı ise kahramanın Üsküdar vapurundan inmesiyle başlar Eminönü iskelesine ilerlemesiyle bitirilir.

Ömer Hayyam Canisi öyküsünde zamanı ifade eden unsurlar şunlardır: “gece”, “saatlerce” ve “eskiden” ifadeleridir. Kahramanın zamana bakış açısı ise: “...*ben zaman tarafından emilmişim, ben zamanı emmişim(s.23)*” tarzındadır. Öykünün vaka zamanı bir “gece”dir. Zamanda geriye dönüşler yapılarak kahramanın çocukluğuna gidilir. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

Yumak öyküsünde kullanılan zaman unsurları: “her gün”, “bunca zaman sonra”, “akşamları” ve “geceleri” gibi belirsiz anları ifade eden sözcüklerdir. Kahraman psikolojisine göre zaman ölçülebilen bir nitelik taşımaz: “*Zaman yutmuş her şeyi, şişmiş şişmiş kocaman bir sünger olmuş. Nenem zaman olmuş(s.30).*”

Adı Leyla Olsun adlı öyküde zamanı anlatan ifadeler şunlardır: “gece”, “sabah”, “*yükselen güneşe baktı(s.36).*” ve “dolunaylı bir gece”. Vaka zamanı Leyla’nın doğumuyla başlar, hastaneye düşmesiyle son bulur. Anlatma zamanı vaka zamanının tersine işler; Leyla’nın hastaneye düşmesiyle başlar doğumuyla öykü sona erer.

The Mahrem Palace adlı öyküde geçen zaman ifadesi sadece “ikinci güneşi”dir. Vaka zamanı başkarakterin ikinci güneşinde denize girmesiyle başlar saat beş sularında biter. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

Mustafaammm öyküsünde zamana dair kullanılan tek ipucu “bahar gelmiş” ifadesidir. Vaka annenin çılgılık atmasıyla başlar oturduğu kanepeye yığılmasıyla son bulur. Anlatma zamanı vaka zamanıyla eş olarak ilerler.

Bir Avuç Dünya öyküsünde yer alan zamansal ifadeler şöyle sıralanabilir: “finallerden sonra”, “her gün”, “her gece”, “günler”, “haftalar” ve “aylar”. Öykünün vaka zamanı başkarakterin memleketine dönmesiyle başlar, fal baktırdıktan sonra eve gitmesiyle son bulur. Anlatma zamanı da olayların oluş sırasına göre verilir.

Sonsuzluk Ve Bir Gün öyküsünde kullanılan zaman ibareleri; “bir gün”, “öğleyin”, “saat 1’de” ve “yarım saat sonra”dır. Öykünün vaka zamanı kahramanın televizyon izlemesiyle başlar, yangının ortasında kalmasıyla son bulur. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak işlenir.

Kül öyküsünde bulunan zaman öğeleri: “yirmi yıl”, “güneşle birlikte uyanınca(s.79)”, “bir gün”, “şimdi”, “sabah”, “akşamüzeri” ve “her öğle”dir. Öyküde vaka Zeynep’in yaşadığı kasabadan kaçmasıyla başlar bir gökdelenin on üçüncü katındaki balkonunda düşünmesiyle son bulur. Anlatma zamanı vaka zamanına koşuttur.

Kumsalda Denizden adlı öyküde zaman ibareleri; “saldırı anı”, “öğle saatlerinde” ve “şimdi” ifadeleridir. Öyküde vaka zamanı anlatıcı/başkarakterin düşünceleriyle başlar, saldırı haberi sonrasında oluşan ruhsal hezeyanlarıyla biter. Anlatma zamanı vaka zamanına paralel olarak verilir.

Küf öyküsünde yer alan zaman ifadeleri “güneşle birlikte” ve “yıllardır” ifadeleridir. Öyküde vaka çocuğuna sesini duymayan annenin sandalyeye çökmesi süresince. Andan geriye dönüşler yapılarak vaka zamanı genişletilir. Anlatma zamanı vaka zamanıyla birlikte ilerler.

Bakış öyküsünde zamana ait tek unsur “gece”dir. Öyküde vaka zamanı kahramanın televizyon izlemesiyle başlar, kendisini sokaklara atmasıyla sona erer. Anlatma zamanında ise bir düzen söz konusu değildir. Vaka zamanının parçalandığı görülür.

Unutuş adlı öyküde yer alan zaman ifadeleri şunlardır: “öğle güneşi”, “bunca yıl”, “uzun yıllar”, “iki gün bir gece” ve “üç gün iki gece”dir. Vaka zamanı direnişçilerin yakalanmasıyla başlar, başkarakterin serbest kaldıktan sonra şehrine dönmesiyle biter. Anlatma zamanı vaka zamanına paraleldir.

Bir Öyküye Giremeyen Parçalar öyküsünde bulunan tek zaman ibaresi: “o zaman”dır. Öyküde vaka zamanı Suriye’nin enkaz altından çıkarılmasıyla başlar, bilmediği bir ülkede çalan tramvay çanıyla son bulur. Anlatma zamanı olayların veriliş düzenine göredir.

Göl adlı öyküde zamana ait bir unsur bulunmaz. Öykü başkarakterin ekran karşısında oturduğu anı içine alır. Bu an düşünce ve duygularla genişletilerek öykü kurulmuş olur. Anlatma zamanı vaka zamanına paraleldir.

Cemal Şakar’ın öykülerinde zamanın; özetlenen ve tespit edilen zamanlar, anlatma ve vaka zamanları da göz önünde bulundurularak incelendiğinde yazarın söyleşilerinde bahsettiği geçmişi de içine alan bir şimdiki zaman tasavvuruna uygun olarak işlendiği saptanmıştır. Çünkü yazara göre zaman; “*ben günlerin ‘geçtiği’, anıların yaşanıp ‘bittiği’ fikrine katılmıyorum. Biz hep geniş bir şimdiki zamanı yaşıyoruz; yaşanmışlar, yaşananlar ve yaşanacak olanlar hep bu şimdiki zamanın içinde.*” (Şakar,

2004: 186) Ayrıca derin iç çözümlemelerin yapıldığı öykülerde zamanın göreceli olarak algılanmasının ve durum öyküsünün verdiği imkanlardan da yararlandığı tespit edilmiştir. Ayrıca kahramanların zamanı algılayış biçimleri ve zamanı nasıl kullandıkları da dikkat edilmesi gereken başka bir ayrıntıdır. Çünkü; *“Zaman, bilinmeyen bir yenilenenin bilinen bir yenilenenle tekrar edilmesinden ibaret olduğuna göre insanın zamanla sınırlandırılmış olması, varoluşunu kendisi için bir ilgi alanı haline getirmesine sebep olmuştur.* (Arslan, 2012: 13) Bu iç dönüşlülük tasavvuf inancı ve modern algıyla harmanlanarak, zaman mefhumu üzerinden kahramanların kendilerini dönüştürdükleri görülür.

3.3. Mekân

Öyküde var olan olayların yaşanabilmesi için bir zemine/mekâna ihtiyaç vardır. Tarih boyunca insanlar bulundukları mekânlarla kendileri arasında derin bir bağ kurmuştur. Bu durum öykü kişileri için de geçerlidir. Kahramanların bulunduğu mekânlar üzerinden onların hayatları ve ruh dünyaları hakkında bir öngöründe bulunabiliriz. *“Mekân, itibari eserlerde, öykünün gerçeğe yakın olmasını sağlayan en önemli yapı unsurdur... Öyküdeki anlatı kişileri, bir zaman dilimi içerisinde durmaksızın bilişsel ve duysal olarak bir kaçış içerisinde. Kaçışın yönünü belirleyen her ne kadar anlatı kişileri olsa da vardıkları yer, her zaman mekândan başka bir şey değildir.* (Şahin, 2017: 191)

Mekân dar ve geniş anlamlarıyla çok katmanlı bir kavramdır. Bireylerin kendilerini gerçekleştirebilmeleri, anlamlandırabilmeleri ve açıklayabilmeleri için mekânlara ihtiyaçları vardır. Mekânlar kahramanların hayata ve olaylara karşı kendilerini korudukları siperlerdir. Cemal Şakar'ın öykülerinde genel bir kahraman yapısıyla beraber ortak bir mekân algısı da görülür. Bu mekânları iki kısımda toplamak mümkündür: Kahramanın siperi olan ve onu yaşamdan izole eden “oda” ve kahramanı manevi açıdan huzura kavuşturan “dinî yapılar –tekke, cami, külliye-”dır. Kahramanın psikolojik durumuna göre açılan bu mekânlar üzerinde değişim ve dönüşüm yaşadığı görülür.

Yazar, öykülerini oluştururken mekân seçimlerini tasavvufi simgelerle destekler. Bu destekleme sayesinde mekân tasviri yapmaktan kurtulur. Yüzyıllar boyunca edipler tarafından kutsanan, taş taş örülen bu mekânlara kahramanları sokarak onları olgunlaştırır ve olumladığı geleneğin güzellikleriyle dışarı çıkarır. Yazarın öykülerinde mekânlar bir araç görevi görür. Kahramanların ruh dünyalarına paralel olarak seçilen mekânların aynı

zaman diliminde hem açık hem de kapalı mekân özelliği gösterdiği de yapılan incelemelerle anlaşılmıştır.

3.3.1. Gidenler Gidenler

Gidenler Gidenler adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Gidenler Gidenler*'de kullanılan mekânlar: “geleneksel bir kenar mahalle” ve “sokaklar”dır. Öyküde verilmek istenen mesajlar mekânlar üzerinden verilir. Geleneksel mahalle ve sokaklar, geleneğin ve çürümüşlüğü simgesidir: “*Yabancılar hayretle sokağımızı gezer, yıllar öncesinin gizemi karşısında ne yapacaklarını kestiremezlerdi. Oysa bizler, bu viraneliklerden, pis pis kokan bulaşık sularından nefret eder, bir gün buradan kurtulmanın düşleriyle yaşırdık(s.12).*”

Bir Savaştan Slaytlar adlı öyküde mekânlar savaş temasını destekleyici bir işlev üstlenirler. “Köyün dışındaki harman yeri”, “fare delikleri”, “yıkılmış kentler”, “saman yığını” ve “toprak parçası” öykünün üzerinde kurulduğu zeminlerdir.

Ora Özlemleri'nde mekân: “Ev”, “avlu”, “ufuk çizgisi” ve “kahramanın annesinin mezarı”dır. Bu mekânlar kahramanın duygu ve düşünce dünyasında birincil etkide rol oynar. Kahramanın hayata karşı takındığı olumsuz tavır, bütün mekânları ‘kapalı-dar mekân’ olarak algılamasında kendisini gösterir. ‘Açık-geniş mekân’ niteliğinde olan “avlu” kahraman için ferahlık veren bir yer değil, ‘Kapalı-dar mekân’dır: “*Hasıra oturmuştum. Yıldızlar gidin, gökyüzünü rahat bırakın, onun tertemiz, sonsuz siyahlığını lekelemeyin. Sustum. Gözlerimi kapadım. Gökyüzü, göksiyahıydı(s.36).*”

Ölü Zaman adlı öyküde yer alan mekânlar “Bodrum katındaki daire”, “banyo” ve “cennet bahçesi”dir. Kahramanın psikolojisini yansıtmaları bakımından mekânı niteleyen cümlelere dikkat etmek gerekir. Yer alan mekânlar hem fiziksel olarak hem de kahramanın ruhsal durumuna göre ‘kapalı-dar mekân’lardır: “*Odanın içinde volta atmaya başladım. Ortaya yığılı kitaplar, fotoğraflar, kırık kâlemler ayağıma dolaşıyordu. Çay demleyip Dört Mevsim’i dinlemek istiyordum. Belki onu unutabilirdim. Vivialdi’nin uzunçalarını çoktan yaktığımı anımsadım. Her şey, ait olduğu yere dönecekti. Her şey, kara bir zamana aitti(s.42).*”

Bildik Düşbozumları adlı öyküde mekânlar: “Sahil kasabası”, “bank”, “terminal”, “kahvehane” ve “oda”dır. Yaratılan mekânların niteliği nasıl olursa olsun, kahramanın ruh dünyasındaki karşılığına göre değerlendirilir. Karamsar bir kahramanın gözünde mekânların fiziksel olarak değil algısal olarak var olduğu görülür. Kahraman kız

arkadaşından ayrıldıktan sonra her şeyi kapatarak içine döner: *“Bahçe kapısı açıldı, kapattım. Masamın başına oturdum. Son Kuşlar’la birlikte, kokmayan ıtır yaprağı da gitmişti. Yağmur başlamak üzereydi, perdeleri iyice kapattım(s.48)”*

Nostalji öyküsünde yer alan mekânlar şunlardır: “Konak”, “sokak”, “ev”, “cezaevi”, “terminal”, “kahvehane”, “pastane” ve “Oğuz’un bürosu” dur. Mekân olarak sokak; hem ‘açık-geniş mekân’; *“İçimdeki huzur, yüreğimdeki uçarı çarpıntı, yıllar sonra ilk kez üzerinde yürüdüğüm parke taşlarından mı kaynaklanıyor? Beynimde çatışıp duran değer yargıları, doğru bildiklerim, yanlışlarım sanki bu sokağa girer girmez çok gerilerde kaldılar(s.49)”* hem de ‘kapalı-dar mekân’ özelliği gösterir: *“hiçbir şey bu sokak kadar acılı, bırakılmış ve hüznü olamaz(s.49).”*

Dağılan Şeyler’ adlı öyküde kullanılan mekânlar şöyle sıralanabilir: “Kasaba”, “kent”, “tek odalı ev”, “göl” ve “otobüs durağı” dır. Mekânlar basit bir fon konumunda değil öykünün oluşmasında tesiri bulunan etmenlerdir.

Yapıştırıcılar’da mekân; “pansiyonun üçüncü katındaki oda”, “uzak bir ev”, “terminal” ve “yol” dur.

İnşirah adlı öyküde bulunan mekânlar; “oda”, “nar ağacının altı” ve “taşlık yol” dur. Bu öyküde mekân olayı taşıyan bir iskelet sistemi hüviyetini taşır. Bütün vaka mekânların üzerine kurulur. ‘Açık-geniş mekân’ özelliği taşıyan “taşlık yol” kahramanın algısına göre ‘kapalı-dar’ bir mekâna dönüşür: *“Taşlık yoldan geri dönerken tüm kapılar yüzüme kapanıyordu. Bulutlar bir adım, bir adım benden uzaklaşıyordu. Çocuklar oyunlarına devam etmek için benim geçip gitmemi bekliyorlardı(s.91).”*

3.3.2. Yol Düşleri

Sır adlı öyküde yer alan mekânlar “kent” mekânı üzerine yerleştirilir. Kahramanın huzursuzluklar içinde kaldığı “otel”in hem açık hem de kapalı mekân özelliği taşıdığı görülür. Kahraman, arayışının başında otel odasında boğulurken aradığı sırra ulaştıktan sonra otelde rahat olduğu gözlemlenir. Ayrıca “caminin bitişiğinde” bulunan yer kahramanın değişim ve dönüşümünü tamamladığı gizil güçlerle dolu bir mekân olarak öyküye katkı sağlar. Bu mekân tasavvufi gelenekte “dergâh” tanımına uygun bir yer olarak tasvir edilir:

“Özenle düzenlenmiş bu eski yapıdan dışarı çıksam, yaşadığım, hep yaşadığım sokakları, kenti bulamayabilirim. Geldiğim yolları, edindiğim yordamları yitiriyordum. İçinde bulunduğum mekânda ve zamanda kendime yer arıyorum. Binlerce yıl öncesini;

sözden önceki sesi, sestten önceki sükutu ve binlerce yıl sonrasını; sükuttan sonraki sesi, sestten sonraki sözü, sözden sonraki olayları hep bir anda yaşıyordum(s.11-2). ”

Birinci öykünün devamı olan Sırdaş adlı öyküde kullanılan mekânlar “eşik”, “oda”, “taş avlu”, “salon”, “hücre”, “semahâne”dir. Bu mekânlar toplamda bir “Mevlevihâne” resmi oluşturur. Kahraman sırasıyla bu mekânlar bulunarak değişimler yaşar. Tasavvufi sembol niteliği bulunan bu mekânlar kahramanın ulaşmak istediği ilahi yolun belirteçleridir.

Romantik bir bireyin penceresinden kemale ermenin anlatıldığı Bir Masal isimli öyküde mekânlar “kent” zeminine oturtularak işlenmiştir. “ev”, “sokaklar”, “cami avlusu” ve “kentten çıkışı”dır. Yutucu bir zemin olan ev kahraman ve kentte yaşayanların ruhlarını sıkır: *“Kent uyandı. İnsanlar odalarında dolaşan akreplerden, pencerelerinden süzülen yılanlardan, kendilerine toprak bir kasede sunulan en öldürücü zehirlerden, üzerlerine kilitlenen kapılardan, duvarlardan kurtulmak için sokağa fırladılar(s.27). ”*

Terci’hâne adlı öyküde mekânlar: “külliye”, “şadırvan”, “cami”, “odalar”, “metruk taş yapılar”, “yollar” ve “ikiye ayrılmış kent”tir. Bu mekânlar arasında kişiliğini oluşturan kahramanın yaşadığı değişimler, arayışlar anlatılır. Mekânlar kahramanın atlaması gereken basamaklar işlevini görürler.

Yolculuk ismi verilen öykü incelendiğinde mekânlar; “ev”, “yol”, “taş çeşme”, “şose”, “dağ”, “toprak”, “köy”dür. Özellikle “dağ” mekânı çok fonksiyonludur. Bu fonksiyonlar sembol değerler başlığı altında açıklanacaktır.

Ev İçi adlı öyküde beliren mekânlar: “küçük kent”, “ev” ve “yollar”dır. Kahraman yaşadığı kentten memnun olmayışını mekânı nitelediği sıfatlar üzerinden anlatır: *“oysa küçük ilişkileriyle, daracık kalıplarıyla, hep kendi üzerine kapanan bu taşra kentinde...(s.48)”* Kahramanın varlık sıkıntıları mekânlar üzerinden temsil edilmektedir.

Ayna adlı öyküye gelindiğinde mekânlar; “sahil kasabası”, “sokaklar”, “kaldırım”, “ahşap evler”, “pansiyon”, “yollar”, “oda”, “ayna”, “ülke” ve “cami”dir. Bu mekânlardan bir kısmı sembolik mekânlarken –yol, sokaklar, kaldırım, ülke, cami, ahşap evler, sahil kasabası- geriye kalan kısmı ise işlevseldir. Kahraman bu mekânlar arasında arayışını gerçekleştirerek kendisiyle yüzleşir.

Eserin son öyküsü olan Ses'te var olan mekânlar: “taş bina”, “oda”, “yol” ve “avlu”dur. Kahraman taş binadan çıkarken, avludaki insanlardan çekinir. İnsanların kahraman üzerinde yarattığı baskı şu cümlelerle somutlaşır: *“Binanın çıkışında bir görevli elinde onun abasıyla beni bekliyordu. Alıp dışarıya çıktım. Avludan yükselen anlaşılmasız insan seslerinden bir an önce kurtulmak istiyordum(s.69).*

3.3.3. Esenlik Zamanları

Esenlik zamanlarının ilk öyküsü olan *Eşik* adlı öyküde yer alan mekânlar; “ev”, “salonun loş köşesi”, “yunak”, “sokak”, “kent” ve “mezarlık”tır. Kahraman uğradığı her mekânda farklı bir ruh haletine bürünerek olgunlaşma serüvenini tamamlar.

Dört Güzel Şey adlı öyküyü mekân yönüyle incelediğimizde, öyküde yalnızca bir mekânın var olduğunu görürüz. Bu mekân bir nehir kıyısıdır. Kahraman bu kıyıda yaktığı ateşin başında oturarak fizikötesi mekânlarda gezintilere çıkar. Öyküdeki metafizik öğeler arttıkça mekân ve zamansal öğelerin azaldığı görülür.

Atlas adlı öykü irdelendiğinde bulunan mekânlar şöyle sıralanabilir: “Oda”, “han”, “kent”, “sokaklar”, “meydan”, “çöl”, “balkon duldası” ve “cami avlusu”. Bu mekânlar arasında kahramanın sınama alanı olarak ‘çöl’ mekânı seçilir. Yutucu bir özellik taşıyan bu mekânla kahramana akılla aşılması imkânsız olan yerleri, ruhla aşılabileceği öğretilir. Kahramanın algısını genişleten ona iyi gelen mekânlardan biri de cami avlusudur: *“Caminin avlusunda hurma dallarından yaptıkları gölgelikte namaz sonrası oturup hazırlanılmamış, hesaplanılmamış uzun sohbetlere dalar, genişler, genişlerdi(s.26).”*

Rüya öyküsüne gelindiğinde kahramanın bulunduğu mekânlar şunlardır: “Bahçe”, “ateşin önü”, “çayırılar”, “avlu” ve “kent”. Kahramanın içinde bulunduğu mekân onun farklı âlemlere geçiş yaptığı bir araç işlevi görür:

“Caminin iki kanatlı kapısı sonuna kadar açıldı. – Hadi gel seni bekliyorduk. Beyazlara bürünmüş biri ellerinden tuttu. Onu hızla yapının etrafında döndürdü, döndürdü, döndürdü... Durdu. Geriye dönüp baktı. Uçsuz bucaksız bir çöl. Yüzünde kum taneleri. Mekânın bucaksızlığı içinde yitiyordu(s.33).”

Sergerdân adlı öykü mekânsal bağlamda incelendiğinde bulunan mekânlar şunlardır: “Eskiciler arastası”, “dükkân”, “Merkez Cami”, “Yeni Çarşı” ve “çay ocağı”. Bu mekânlar arasında kahramanın dönüşümünü sağlayan mekân dükkândır: *“Artık*

dağlardan şehre doğru, acelesiz adımlarla iniyordu. Aynayı koynuma aldım. Kapıyı yokladım, açıldı. Başımı bu kez çarpmadan eğdim, çıktım(s.40). ”

İzlek adlı öyküde sadece bir mekân vardır: “Oda”. Kahraman öykü yazma sürecini ve bu süreçte yaşadığı sancıları karanlık odasında yaşar. Ayrıca odadan açılan bir balkon kahramana yeni ufuklar açması bakımından dikkate değerdir.

Birkaç Kırık Görüntü adlı öyküde mekânlar şunlardır: “Çay bahçesi”, “Ayasofya”, “Sultanahmet”, “Boğaz”, “Sarayburnu”, “yol”, “kasaba”, “ev”, “Cunda” ve “otel”. Kahraman-yazar bu mekânlarla öyküsüne konuk ettiği kahramanlar arasında özdeşleşim kurar. Bu benzerlikler üzerinde de tanımlamalar ve tahminlerde bulunur.

Saat Henüz Üç adlı öykünün mekânlarını incelediğimiz zaman önceki öykülerde kullanılan mekânlardan farklı mekânlar bulamayız. Yazarın kullandığı mekânlar şunlardır: “Balkon”, “sokak”, “köy”, “harman yeri”, “şehir”, “cami”, “kahve”, “dükkan” ve “yazıhane”dir. ‘Açık-geniş mekân’ özelliği gösteren “balkon”, kahramanın yaşadığı umutsuzluktan ötürü ‘kapalı-dar mekân’ hüviyetine bürünür: “*Her yeni gün kendimi onarabileceğim bir fırsat değil, dayanaklarımın elimden alındığı bir karanlığa dönüşüyordu(s.56).*”

Şâr ismini taşıyan öyküde; kahramanın yaşadığı ruhsal karışıklıklar mekânların çokluğuyla dengelenmiştir. Kahramanın öykü boyunca uğradığı ve bahsettiği mekânlar; “meydan”, “cami”, “otel”, “Hacı Bayram”, “Ulus”, “Zafer Çarşısı”, “kitapevi”, “çayevi”, “Demetevler”, “Stad”, “okul”, “bank”, “Altındağ”, “ev”, “Rüzgârlı Sokak” ve “terminal”dir.

İrmak adlı öyküde yer alan mekânlar: “ırmak”, “nehir”, “köy”, “oda”, “cami”, “kahve”, “Attar’ın dükkanı” ve “ağaçların altı”dır. Kahraman bu mekânlar arasında dolaşarak arayışını gerçekleştirir.

Saatli Maarif Takvimi adındaki son öyküde kahramanın uğradığı mekânlar: “dükkan”, “avlu”, “kaldırım” ve “bankaya ait bank”tır. Geleneğin izlerini taşıyan dükkanın fotoğrafını çeken kahraman, modern hayatın bozduğu değerleri kadrajına almayarak mekânlar üzerinden olumladığı değer algısını yansıtır. Bu mekânlar yaşanan toplumsal değişimi yansıtan bir ayna görevi görür:

“Şehrin düne ait yanlarını zamandan ve mekândan soyutlayarak; gelen günlerin saldırısını görmezden gelerek çekmişti. Evlerin içlerinden insan sesleri gelmiyordu. Sokakta çocuklar oynamıyordu. Cami avlusunun beton zeminin görmemek için

çerçevelemeyle az uğraşmamıştı. Avluda ağaçlar, dükkanlar, çay ocakları yoktu. İhtiyarlar bir bankaya ait bir bankta ezanı bekliyorlardı(s.83-4)”

3.3.4. Pencere

Cemal Şakar’ın dördüncü öykü kitabı olan *Pencere*’nin ilk öyküsü de *Pencere* adını taşır. Bu öyküde yer alan mekânlar: “iki katlı kagir bir ev”, “geniş avlu”, “salon”, “kasaba”, “Mısır”, “dağ başındaki zeytinlik”, “küçük bağ evi” ve “kameriye”dir.

Yöneliş adlı öyküde mekânları ise şöyle sıralayabiliriz: “ev”, “hastane”, “oda”, “bağ evi”, “mutfak”, “avlu”, “kameriye”, “bahçe” ve “garaj”dır. Kahramanın ana vakaya bağlı kalarak kendi öyküsünü adı geçen mekânlar üzerine kurar.

Denizin Sonsuz Maviliği ismini alan öyküde geçen mekânlar ise: “mutfak”, “hastane”, “oda”, “üst sokak”, “salon”, “İstanbul”, “Ankara”, “bahçe”, “bağ evi”, “kameriye” ve “kasaba”dır. Kahramanı bir ev hanımı olan öyküde mekâna verilen değer, toplumsal algının kadın üzerinde olan güçlü etkisini göstermesi bakımından dikkate değerdir: “*Salona attı kendini, kabinde kırıklık. ‘Bunların benim için önemli olduğunu bir türlü anlamıyor. Onlar önemsemeyebilir. Benim için önemli. Evin içi, kadının nasıl biri olduğunu gösterir. Ben dağınık, savruk biri olarak görünmek istemiyorum(s.36).’*”

Ortak vakanın işlendiği bir diğer öykü olan *Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız*’da vakaya zemin olan mekânlar ise; “garaj”, “kasaba”, “yol”, “Hükümet Binası”, “Belediye Parkı”, “cami”, “ev”, “kameriye”, “oda”, “bahçe” ve “bağ evi”dir.

Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık ismi verilen ilk bölümün son öyküsünde işlenen mekânlar: “oda”, “hastane”, “kameriye” ve “bağ evi”dir. Bu mekânlar olayın merkezini oluşturan felçli kahramanın gözünden aktarılır. Bu mekânlar kahramanın duygu durumunu yoğun olarak yansıtmaları yönüyle önemlidir. Kahramanın bulunduğu odada hissetikleri, kahramanın yaşadığı açmazları yansıtan ‘yutucu’ bir mekândır: “*Yaşadığı boşluk her geçen gün biraz daha büyüyordu. Başka türlü bir yaşam düşünmemişti; yaşadığı boşluğu başkaca ilgilerle doldurması olanaksızdı. Bir yerlere tutunamıyor, tükenip gidiyordu(s.64).’*”

Kitabın ikinci bölümü olan *Ve Diğerleri* adlı kısımda yer alan ilk öykü *Öykünmek*’tir. Bu öyküde geçen mekânlar ise şöyle sıralanabilir: “Tiyatro”, “köy”, “oda”, “Avşar Köyü”, “köy kahvesi”, “samanlık” ve “İstanbul”. Bu öyküde zemin mekân olan tiyatrodaki, sembolik olarak köye ait dekorlar kullanılır.

Otacı isimli öykü mekân bakımından çeşitlilik gösterir. Öyküde yer alan mekânlar: “bahçe”, “oda”, “kasaba”, “sokak”, “İstanbul”, “Toros”, “İlgaz”, “Madra”, “cami”, “Kazdağı”, “Kızılkeçili”, “köy”, “Ege denizi”, “Edremit” ve “çınar altı”dır. Bu öyküde yer verilen mekânların işlenen vakanın soyutluğuna bir gerçeklik kazandırmak amacıyla, gerçekte var olan dağ ve yöre isimleriyle desteklendiği dikkat çekicidir.

Dilemmâ adlı öyküde vakanın üzerinde kurgulandığı mekânlar ise şunlardır: “oda”, “kitapçı”, “gençlik derneği”, “Ankara”, “küçük şehir”, “Sıhhiye”, “Demetevler”, “Zafer Çarşısı”, “çay ocağı”, “kitabevi”, “camii” ve “Hacı Bayram-ı Veli”. Kahramanın uyuduğu oda onun için ‘yutucu’ bir mekândır. Kahraman yaşadığı ruhsal karmaşıklıklar nedeniyle odasında doğaüstü yaratıklar görür:

“Yatakta bir süre kıvranmış ama küçük karanlık odasının duvarlarında ecinnilerle, lainlerle, uzaktaki eski tanıdıklarının suretleriyle uğraşmış, kan ter içinde yine yatağından çıkıp pencerenin kirli camına dayanmıştı. Günlerdir fişi çekilmemiş elektrik ocağının akkor haline gelmiş tellerinin odaya yaydığı kırmızılıktan bile rahatsız olmuş, başını perdeyle camın arasında sokmuştu(s.92).”

Öykü kitabının son eseri olan *İstidrad* öyküsüne gelindiğinde bu öyküde mekâna dair unsurların çok az olduğu görülür. Bu öyküde yer alan mekânlar: “içeri”, “balkon” ve “sokak”tır.

3.3.5. Hayalperdesi

Hayalperdesi adlı verilen öykü kitabının ilk öyküsü *Ateşböceği*’nde vakanın üzerinde kurgulandığı mekânları şöyle sıralayabiliriz: “şehir”, “eski mahalle”, “sokaklar”, “yol”, “İstanbul”, “boğaz”, “bank”, “mezarlık”, “Kuzguncuk”, “iskele”, “ev” ve “şehir merkezi”dir.

İkinci öykü olan *A/B*’de kahramanı etkileyen mekânlar ise: “deniz otobüsü”, “İstanbul”, “cami” ve “sokak”tır. ‘Açık-geniş mekân’ vasfı taşıyan sokaklar kahraman için bunaltıcı bir mekândır: *“Tanıyorum ben, kalpten gözlere vuran bu sızıyı. İstanbul’da yapıların üstüme üstüme geldiği, dar, ufuksuz sokakta; nemli, boğucu bir kalabalığın arasında nasıl göz göze geldiğimiz...(s.17)”* Kahraman kentin sığıttığı ruhunu bir camide sağlar: *“Sokak arasında mağazaların, büroların arasına sıkışmış; eski, çok eski; küçük, çok küçük camiye girivermişim... Yüreğimin derinliklerinden gelen bir haşyetle titremiştim. Ağlamıyor ama gözlerimden yaşlar boşanıyordu. Hemen dışarıya çıktım.*

Dünya ne kadar genişti; hayat ne kadar da önemsiz sorunlarla bizleri boğmaya çalışıyordu(s.18). ”

Uzak Kara Derin Bir Ayrılık öyküsünde mekânlar: “salon”, “soğuk oda”, “uzak bir şehir”, “ücre bir köy” ve “merkez”dir. Kahramanın ruh dünyası ön plana çıkarıldığından mekâna dair unsurların silik olduğu görülür. Kahramanın içinde yaşadığı taşra ve geçim sıkıntısı onu “*uzak, kara, derin bir ayrılığa...(s.28)*” mahkum eder. Bu öyküde ve yazarın birçok öyküsünde kahramanlar taşra ile kent arasında sıkışır: “*Romanın aksiyonu, hem psikolojik bakımdan hem de mekân bakımından birbirine uyan iki mekân üzerinde cereyan eder: Bir taşra köşesine bağlı gerçek dünya ile uzak ülke ve yerlere bağlı “hayal” dünyası. Dram iki mekânı aynı zamanda yaşayamamasından kaynaklanır. Bu iki mekân tarzının çakıştırılması, kahramanın ruhunda çatışma meydana getirir.*” (Gümüş, 1989: 97)

Mevlit adlı öyküde yaratılan mekânlar: “salon”, “üç sokak ötedeki komşu” ve “Medine”dir. olaylara ev sahipliği yapan yer mevlit ritüelinin gerçekleştirildiği evin “salon”udur.

İhtilaç’ta, olayların üzerinde kurulduğu mekânlar ise; “küçük bir meydan”, “dükkanlar”, “cami”, “otel”, “oda”, “şehir”, “sokaklar” ve “terminal”dir. Ancak öyküde yaşanan olayların çoğunlukla geçtiği mekân ‘oda’dır. Kahraman odasında otururken bir öykü yazar ve diğer bütün mekânlar bu öykünün zeminleridir.

Anlatabilmeliydim adlı öyküde sadece iki mekân vardır. Bu mekânlar kahramanın öyküsünü yazmak için oturduğu “oda” ve yanık kokularının yükseldiği “mutfak”tır. Kahraman bu sınırlı alan içerisinde düşünsel yolculuklar yaparak mekânın öyküdeki işlevini silikleştirir.

Bağdat Kudüs Kabil öyküsünde yalnızca bir mekân olduğu görülür. Bu mekân arkadaş toplantısının geçtiği yer olan “salon”dur. Mekânın fonksiyonu en aza indirgenerek işlenen vakanın, odak noktasının vakanın üzerine çekilmek istendiği görülür.

Küp adlı öyküde yer alan mekânlar şunlardır: “meclis” ve “eski mahalle”. Kahramanın daha çok düşünsel yönünün ağır basması mekân vurgusunun geri planda kalmasına yol açar.

Koza öyküsüne gelindiğinde; “tek katlı ev”, “oda”, “bahçe”, “meydan”, “sokaklar” ve “apartmanın beşinci katı” mekân olarak karşımıza çıkan unsurlardır.

Çılgılık öyküsünde mekânlar: “bura”, “ev” ve “çarşı”dır. Yazarın daha önceki öykülerini de ekleyerek bir çıkarımda bulunacak olursak; öykülerin hep aynı mekânlarda geçtiğini söyleyebiliriz.

Masmavi Bir Gök adlı öyküde geçen mekânlar: “evin kuytu köşesi”, “kahvenin önü”, “köy”, “manifatura mağazası” ve “kasaba”dır. Ayrıca öykü içerisinde kahramanın mekân hakkındaki düşüncelerini belirtmesi, mekânın öyküde işleniş biçimini yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir:

“Birbirinden farklı, bağımsız parçacıkların toplamı olan bir mekân: Farklı anlarda, farklı zamanlarda olanları, bir tek yapı içinde verebilmeyi olası kılan; perspektifin yıkıldığı, çoklu görünümünün yan yana yapıştırılabildiği; kesinlikten ve değişmezlikten uzak, her şeyin belirsizleşip görecelik kazandığı kozmoloji algısı... (s.94-5).”

Güneşe Yürümek öykü kitabının sonuncu öyküsüdür. Bu öyküde olayların geçtiği mekânlar sırasıyla şunlardır: “dernek”, “cami duvarının dibini”, “şehir”, “Hanımeli Pazarı”, “cezaevi”, “Buca”, “Metris” ve “eski bir gece kondu”. Öykünün sonunda kahramanların “eski bir gecekondu”da olmaları yaşadıkları toplumsal seviye ve çaresizliği yansıtmaları bakımından dikkate değerdir.

3.3.6. Hikâyât

Hikâyât adlı öykü kitabının ilk bölümü olan *Bir*’de bulunan öykülerde kurgulanan mekânlar çoğunlukla aynıdır. Mekân olarak öykülerde belli bir im olmadığından öykülerin geçtiği mekân “Yeryüzü” olarak kabul edilebilir. Mekânın “yeryüzü” olduğu öyküler ise şunlardır: *Tezahür, İstîğna, Misak, Saika, Dönüş, Diriliş, Sâmiri, Ahkâf, Ahzap, Hâmân, Tubbe, Habeta, Râ’inâ, Hecera, İnas, Şerik, Yankı, Perde, Mülk, Zulüm* ve *Gaflet*’tir.

Mekânın hem “dünya/yeryüzü” hem de “öte dünya” olduğu öyküler ise; *Yâkin, Şek, Şürekâ, Mekk, Körlük Vehim* ve *Şeyâtin*’dir. Bu öykülerde iktibas yapılan ayetlerden ötürü, mekânın yeryüzünde olmadığı kanısına varılır:

“Dünyada yapıp ettikleri onlara hep iyi, güzel gelmişti ve böyle bir güne inanmamışlardı...Başlarını bir türlü kaldıramıyorlardı; oldukları yerde öylece kalakaldılar; ne talepleri, ne niyazları karşılık buluyordu. Allah onları, ebedi bir azabın içinde bırakıvermişti (Yâkin-s.24)

Handek ve *Sayha* öykülerinde mekân; “kent”tir. *Arim* öyküsünde mekân; “bereketli topraklar” olarak verilir. *Na’ka* öyküsünde mekânın bir “kestane ağacının altı” olduğu görülürken, *İftah* öyküsünde mekânlara; “kasaba ve sokaklar” adları verilir. *İp* öyküsünde mekânın “evin önü ve meydan” olarak geçtiği tespit edilirken, *Örtü* öyküsünde de vakaya ev sahipliği yapan mekân “sokak”tır.

Yukarıda incelemesi yapılan öykülerde geçen mekânların sembolik olarak kullanıldığı görülür. Yalnızca *Tevbe* öyküsünde mekânın ‘işlevsel’ olduğu, kahramanların gözünde bir boyut kazandığı görülür; Savaşa gitmeyen kahramanların yaşadığı toplumsal baskı mekânlar üzerinden yansıtılır: “*İhtiyarların yüzlerine bakamadıklarından mescide gidemiyor; çocuklardan utandıkları için sokağa çıkamıyorlardı. Evlerinde hanımlarının, çocuklarının sorularına cevap bulamıyorlardı. Yeryüzü onlara dar gelmeye başlamıştı. Yürekları daraldı da daraldı(s.13).*”

Çok adlı ikinci bölümde bulunan ilk öykü *Yolcu* öyküsüdür. Bu öyküde “tarla” ifadesi geçtiğinden mekânın “köy” ya da “kırsal bir bölge” olduğu tahmininde bulunulabilir.

Av, *Hiç*, *Gül* ve *Denk* öykülerinde mekânı belirten bir ifadeye ya da çıkarım yapılmasına imkân veren bir cümleye rastlanmaz. Bu nedenle mekân olarak “yeryüzü/dünya” tanımlaması yapılabilir.

Lamba öyküsünde mekân “sokak araları” ve “savcının karşısı”dır. Kahramanın bu mekânlar arasında yaşadıkları öykü metnini oluşturur: “*Gece yarısından sonra yine büyük bir iştihakla sokak aralarını gezerken yakayı ele verdi(s.60).*”

Menzil öyküsünde yer alan mekânlar ise; “ev” ve “araba”dır. Bir mekân olarak kabul edilen arabada; kahraman yolculuk yapma arzularını gerçekleştirir.

Tezhip öyküsünde kullanılan mekân; öykünün içinde nesne olarak masa geçtiği için “ev” ortamı çağrışımı yaratır.

Zenginlik adı verilen öyküde geçen mekânlar ise; “inşaat”, “fırının önü” ve “ev” olarak belirlenir.

Minnet öyküsünde tespit edilen mekân, “üzüm bağı” iken *Hicap* adlı öyküde geçen mekân “ev”dir.

Müjde adı verilen öyküde mekân “kasaba”dır. *Kavuşma* öyküsünde ise vakaya ev sahipliği yapan mekânlar; “köyün girişi” ve “sokağın başındaki ev”dir.

Okul öyküsünde bulunan mekân “okul yolu”dur. *Dua* öyküsünde yer alan mekânlar “ev” ve “bahçe” dir.

Toz öyküsünde vakanın geçtiği mekân, ‘dergâhın önü’ iken, *Şiir* öyküsünde mekânın “bilgisayar başı” olduğu söylenebilir.

Dönüş öyküsünde geçen mekânlar; “baba evi” ve “oda”dır.

Bağlanma adlı öyküde mekân “şehrin gürültülü bir sokağı”yken, *Cevap* öyküsünde mekân “ev” dir.

Ateş isimli öyküde mekân “piknik yeri”dir.

Kuyu öyküsünde mekân “kuyunun başı” olarak belirlenir.

Hikâye öyküsünde mekânı belirten bir bilgi bulunmaz. Ancak hikâye yazma çalışması yapan bir kahramandan bahsedildiği için; mekânın kahramanın çalıştığı “oda” olduğu yönünde bir tahmin yürütülür.

Kuşlar adlı öyküde de mekânı niteleyen bir sözcük bulunmaz. Ancak “*Perdelerin arasından sızan ışıktan rahatsız oldu(s.80).*” cümlesi; mekânın, kahramanın bulunduğu oda olduğu yönünde bir çıkarım yapılmasını mümkündür.

Su öyküsünde vakanın geçtiği mekân “suyun kenarı”dır.

Motel isimli öyküde kahramanın geçtiği mekânlar “yol”, “motel” ve “çardağın altı”dır.

Televizyon öyküsünde mekânı belirten bir sözcük yoktur. Kahramanların bir televizyonun karşısında oturuyor olmalarından hareketle, mekânın bir “ev/oda” olduğu söylenebilir.

Kar adlı öyküde yer alan mekânlar ise; “ev”, “köy”, “dağ başı” ve “ova”dır.

3.3.7. Sular Tutuştuğunda

Sular Tutuştuğunda adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Har*’da olayların üzerinde kurgulandığı mekânlar; “oda”, “mescit”, “dağlar”, “Hendek”, “yeryüzü”, “şehir”, “Bedir”, “küçük mahalle” ve “Şam”dır. Bu çevresel mekânların içerisinde “ev” aynı zamanda ‘algısal mekân’ olma özelliği taşır. Odanın ‘kapalı- dar mekân’ olmasının sebebi tecavüz olayına ev sahipliği yapmasından ötürüdür: “*Odamın karanlığıyla içimin karanlığı arasında her şey nasıl da birbirine geçiyordu ve ben gerçekle rüya arasında yitiyordum(s.10).*”

Muntazar öyküsünde yer alan mekânlar ise; “büro”, “yol”, “ev”, “cami”, “fırın önü”, “bu mahalle”, “bu sokak”, “bu şehir”, “Yeşil Bölge”, “salon”, “Bağdat” ve “Irak kentleri”dir. ‘Açık-geniş mekân’ özelliği gösteren yolun, savaş esnasında güvenli olmadığından Muntazar için ‘kapalı-dar mekân’ niteliğinde olduğu görülür: “*...sanki*

yürünecek yollar varmış gibi... Nerede yaşadığımı hatırladım ve hemen saçak altlarına sığınarak, hiç olamazsa bir yanımı duvarlara vererek... yola koyuldum(s13). ”

Fragmanlar öyküsünde vakaya ev sahipliği yapan mekânlar şunlardır: “meydan” , “kabir”, “hükümet binası”, “geniş salon”, “sokak”, “otel odası” ve “Saddam’ın Sarayı”dır.

Hadi öyküsünde yer alan mekânlar şöyle sıralanabilir: “dere kenarı”, “ülkeler”, “odalar”, “izbeler”, “sokak ortası”, “dağ”, “koru”, “kasaba”, “hastane” , “çarşılar”,

“pazarlar” ve “sokaklar”dır. Kahramanın vurulup düştüğü ve savunmak için çırpındığı “toprak” da mekân olarak öyküde yerini alır. Bu mekânın önemi kahramanın gözünden şöyle aktarılır: “*Bil, sana sırt dönmüyorum: sende nelerimin kaldığını bir sen biliyorsun: biliyorum ki onlar senin sıcak, şefkatli, mümbit kucağındalar(s.39).*”

Tekasür ismini taşıyan öyküde bulunan mekânlar: “Zincirli Camii” , “Kızılay”, “Hacı Bayram-ı Veli” , “Berlin Metro’su”, “çöl”, “cami bahçesi”, “Ankara” ve “Stad” tır. Kahramanın değişim ve dönüşümünü tamamladığı mekân olarak karşımıza Zincirli Camii çıkar. Ayrıca kahramanın mekân algısı da ilgi uyandırıcıdır: “*Aydınlığın parlaklığında onlar bir silüete dönüşmüşlerdi; mekân keskin, sert sınırlarından kurtulmuş... (s.43-4)*”

Çemberler adlı öyküde yer alan mekânlar: “cezaevi koğuşu”, “cami avlusu”, “kubbe altları”, “camdan binalar”, “şehir” ve “sokaklar”dır. Derin psikolojik çözümlemelerin yapıldığı öyküde ‘açık-geniş mekân’ özelliğinde olan sokakların ‘kapalı-dar mekân’ niteliğine evrildiği görülür: “*Yön duygumu kaybetmiştim. Mekân ayaklarımın altında eriyordu(s.51).*” Öte yandan ‘kapalı-dar mekân’ konumunda olan cezaevi koğuşu kahraman için ‘açık-geniş mekân’dır: “*Bütün göğü avuçlamış gibi sımsıkı kapatırdım ellerimi. Derin derin nefesler alırdım ve genişlemiş bir şekilde ranzama sırt üstü... (s.50)*”

Alemdağı’nda Var Bir Panco’daki mekânlar: “sokak”, “Alemdağı”, “Elmadağ”, “Polonezköy”, “Taksim”, “buralar”, “kafe” ve “ev”dir. Kahraman evinde öyküsünü kurduğundan evi dışında bütün mekânlar kurgusal bir nitelik taşır.

Nokta öyküsünde mekân simgesel bir özellik gösterir: Mekân ‘dünya/hayatın kendisi’dir.

Karşılaşma ismini taşıyan öyküde yer alan mekânlar şunlardır: “cami avlusu”, “Bursa”, “Ulu Cami”, “dükkan”, “kahvehane”, “Emir Sultan”, “İran”, “Türkiye” ve “Koza Han”dır. Vakanın geçtiği mekân “cami avlusu” dur.

Zindan adlı öyküde yer alan mekânlar sınırlıdır. Yer alan mekânlar; “otobüs”, “mola yeri” ve “otogar”dır. Öykünün vakası göz önünde bulundurulduğunda olaya ev

sahipliği yapan mekânın “otogar” olduğu görülür. Adı geçen öteki mekânlar kahramanın muhayyilesinde yaratılır.

Bir Derginin Fenomenolojisi öyküsünde; “ev”, “misafirhane”, “Bursa”, “Öğretmenevi”, “İstanbul”, “Boğaz”, “Uludağ Üniversitesi”, “Konak”, “Kemeraltı”, “İzmir”, “kahve” ve “küçük cami”dir. Kahramanın bahsi geçen mekânlar arasında gezinerek vakayı oluşturduğu görülür.

Ana Haber Bülteni öyküsünde mekân televizyonun izlendiği “oda”dır. Fakat televizyon yayını sayesinde kahramanın diğer mekânlarda da bulunduğu söylenebilir. Öyküde adı geçen diğer mekânlar şunlardır: “Erzurum”, “Irak”, “pazar yeri”, “Gazze” ve “Ankara”.

3.3.8. Mürekkep

Mürekkep adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Kılıç*’ta yer alan mekânlar şunlardır: “geniş ova”, “şehir”, “dağ”, “mağara” ve “Kaf Dağı”. Ancak bu mekânların başkarakterin okuduğu/kurduğu fantastik dünya üzerindedir. Başkarakter kitabı televizyonun karşısında okur. Mekân sezdirme yoluyla verilir: “Oda”. Bu oda kahraman için ‘kapalı-dar’ mekân olma özelliğini taşır: “*Kendi üzerine kapandı(s.10).*”

Geçişler öyküsündeki mekânlar; “ev”, “Süleymaniye’nin dar sokakları” ve “Irak’ın Süleymaniye kenti”dir. Kahramanın yalnız yaşadığı evi onun için hem fiziksel olarak hem de ruhsal olarak ‘kapalı-dar’ mekân özelliği gösterir: “*Çay koymak için mutfığa giderken, yatak odasında dün akşamdan arta kalan Azzaro sahanlığa sızıyor; ahşap binanın bütün kirişleri yerinden oynuyor; ev sanki üzerine yıkılıyordu(s.12).*”

Battaniye öyküsündeki mekânlar; “Kaysun Dağı”, “Şam-ı Şerif” ve “oda”dır. Kaysun Dağı fiziksel olarak ‘açık-geniş mekân’ olsa da kahramanda yarattığı duygular nedeniyle ‘kapalı-dar mekân’ olarak nitelendirilebilir: “*Geceleri yıldızlar dökülüyordu Şam-ı Şerif’in üzerine; her yan yanıp yıkılıyordu. Yangınların aydınlığından gökler yarılıyor, her yan gündüze kesiyordu. Gündüzleri zulmün karanlığında boğuluyordu(s.20)*”

Sesler öyküsünde geçen mekânlar ise; “sokaklar”, “ev”, “hastane odası” ve “bahçe”dir. Kahramanın bulunduğu mekânların hepsi savaş ortamında yer alır. Kahramanın ailesiyle yaşadığı ev ve evin bulunduğu bölge ‘kapalı-dar mekân’ niteliği gösterir: “*Evlerimize fare gibi kısılp kalıyoruz. Ördükleri duvarlar yetmezmiş gibi bir de sokağa çıkma yasaklarıyla ev hapisleri(s.22)*”

Mama öyküsünde mekân olarak nitelendirebilecek bir ibare yoktur. Ancak sezdirme yoluyla olayın yaşandığı mekânın “*her yan(ı) kızgın kum(s.21).*” olan ‘mülteci kampı’ olduğunu söylenilebilir.

Nil öyküsünde geçen mekânlar şunlardır: “Sokaklar”, “meydanlar” ve “nehrin kıyısı”. Nil bir nehir adı olması ve öyküdeki simgesel değerlerden hareketle mekânın ‘Mısır/ Nil Nehri’ olduğu çıkarımında bulunulabilir.

Bıçak öyküsünde olayların geçtiği mekânlar; “sokaklar”, “kasaba”, “meydan”, “cami” “kahvehane”, “İstiklal Caddesi” ve “Tarlabası”dır. Bu mekânlar içinde meydandaki caminin çardağında oturan kahramanın “*Boğuluyorum(s.28).*” demesi; ‘açık-geniş mekân’ özelliği gösteren çardağın ‘kapalı-dar mekân’ hüviyetine büründüğünün göstergesidir.

Güneş öyküsünde olayların üzerinde kurgulandığı mekânlar: “Taksim”, “kaldırımlar”, “Cihangir” ve “Meydan”dır. ‘Açık-geniş mekân’ özelliği taşıyan “meydan” saldırının yaşanmasından sonra ‘kapalı-dar mekân’a dönüşür: “*Sırtında taşıdığı güneş sönmüş; kelebeklerle büyüyen gök, şimdi kara bulutlar gibi üzerine üzerine geliyor: gökle yerin arasında sıkışıp; güneşle karanlıklar arasında kaybolup; daralan, üzerine üzerine gelen göğün altında boğuluyorken...(s.39)*”

Bir Öykü Tahlili öyküsünde yer alan mekânlar; “hane”, “kazı alanı” ve “Kasaplar Deresi”dir. Kazı alanı ‘açık-geniş mekân’ olmasına rağmen başkarakterin yaşadığı gerilimden dolayı onu sıkan bir ‘kapalı-dar mekân’a dönüştüğü görülür: “*Sanki çember biraz daha daralıyor gibi. Derin bir nefes alıyor; bir daha. Kravatını valiye çaktırmadan gevşetiyor(s.45).*”

Önce Vatan öyküsünde geçen mekânlar: “dağ”, “polis otosu”, “minibüs”, “ev”, “şehir”, “mahalle”, “kahve”, “gaziler derneği”dir.

Hançer öyküsünde yer alan mekânlar; “dağ” ve “dağın kovuğu”dur. Dağ ‘açık-geniş mekân’ özelliği göstermesine rağmen; başkarakter savaş ortamında olduğundan ‘kapalı-dar mekân’ niteliği gösterir: “*Yürüdüm, yangınların, dumanların, sislerin, kokuların içerisine. Bir daha ne güneşi görebildim, ne de ayı(s.56).*”

Koku öyküsündeki mekânlar: “ev”, “sokak”, “oda”, “cezaevi aracı”, “yol”, “İstanbul” ve “Van”dır.

Babamın Kokusu’nde yer alan mekânlar: “cezaevi”, “avlu”, “köydeki ev”, “Beykoz sırtlarındaki gecekodu” ve “oda”dır. Cezaevi avlusu ‘açık-geniş mekân’

olmasına karşın kahraman için ‘kapalı-dar mekân’dır: “*Babamın her yanı saran kokusu, sıcakla sarmaş dolaş olmuş avluya çökmüş. Daha hızlı nefes alıyorum. Nefes aldıkça pelteleşiyorum; pelteleştikçe külçe gibi ağırlaşıyorum; ağırlaştıkça boğuluyorum(s.63).*”

Aynı şekilde kahraman için ailesiyle birlikte oturduğu gecekondü odası da ‘kapalı dar mekân’dır: “*Odada nefes alamaz hale geliyorum. Nefesim sıklaşıyor...Odadakilere ses etmeden, defterle birlikte bahçeye çıkıyorum; bir çocuk paçalarım dolaşıyor. Beni düşürecek. Düşmemeliyim(s.66).*”

Uzak öyküsündeki mekânlar; “bahçe”, “avlu”, “ova”, “ev” ve “cami”dir. Bu mekânlarla sahiplik yapan zemin mekân ise “kamp”tır.

Modern Hayatın Hikâyecisi adlı öyküde bulunan mekânlar şunlardır: “oda”, “eski mahalle”, “taş bina” ve “taşlık”tır.

Küçük Şeyler Düeti öyküsünde olayların taşıyıcısı olan mekânlar; “naylonla örtülmüş mekân”, “sahil”, “Gülhane”, “Sarayburnu”, “Üsküdar” ve “İstanbul”dır. Kahramanların içinde bulundukları “naylonla örtülmüş mekân” ‘kapalı-dar mekân’dır. Onlar bu mekânda duramaz ve dışarı çıkar. Fakat kahraman içinde yaşadığı sıkıntıyı atamayıp, mekânla özdeşleşemediğinden onun için her yer kapalı ve dardır: “*Bulutları, güneşi, baharı çekiyorum içime; içim genişliyor, ferahlıyor. Verdiğin nefesle içim daralıyor, hiçbiri benim olamıyor; ben hiçbiri(s.81).*”

Bir Tip öyküsünde yer alan mekânlar ise; “ev” ve “plaza” olarak görünse de bu mekânların kurgusal olduğu öykünün sonunda anlaşılır. Başkahraman/yazar’ın bulunduğu mekâna dair herhangi bir ifadeye yer verilmez.

3.3.9. Portakal Bahçeleri

Portakal Bahçeleri adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Zarurat-ı Hamse*’de olaylara zemin olan mekânlar şunlardır: “ormanlık arazi”, “geniş ova”, “çöl” ve “mağara”. Öyküdeki kahramanların ruhsal hallerine göre ‘açık-geniş mekân’ların ‘dar-kapalı mekân’lara evrildiği görülür: “*Çöldeydiler, kaç zamandır çölde olduklarını bilmiyorlardı. Sanki bir dairenin içindeymiş gibi, sanki hep çember çiziyorlarmış gibi, umutları tükeniyordu...(s.9).*”

Mağara; “*Sembolik manada mağara, bireyin kendisini tanıma ve tanıtırma sürecinde ona ev sahipliği yapan, insandan topluma uzanan çizgide boyut değiştirmeyi sağlayan bir mekândır. İnsanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği, kendi ben’ini bulduğu, dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı mağara, aslında bir doğum noktasıdır.*”

Mağara özdür, çekirdektir. Bireyin bu merkeze, çekirdeğe yaklaşması, kendini tam anlamıyla bulmasını sağlar.” (Çetindağ, 2007: 444) Kahramanlar için bir korunak yeri olan mağara; onların içinde bulundukları durumu daha net bir şekilde idrak etmelerini de sağlar: “Mağaraya adım atar atmaz, bir korku düştü kalplerine. Mağarada insan seslerini duydular, insan kokularını, sonra barut, sonra yanmış et... Ebubekir teskin etmeye çalıştı, burası temiz dedi, duyduklarımız, kokladıklarımız bize sinenlerdir dedi...(s.11)”

Renkler öyküsünde ise yer alan mekânlar: “toprak”, “deniz” ve “ambar” olarak karşımıza çıkar. Ambar ‘kapalı-dar mekân’ niteliğinde olsa da kahramanları umuda taşıdığı için yer yer ‘açık-geniş mekân’ özelliği gösterir: “Ara ara rüzgârın sesi; ambardaki ağır havayı alıp götüren: Sanki dağlardan, meşelerin, kayınların arasından kopup gelen o ferah rüzgârlar gibi: açlığı susuzluğu, uykusuzluğu unutturan: insan direnme gücü veren; dayanma isteğini tazeleyen...(s.18)”

Vüsat öyküsünde kahramanların yaşadıkları olayları belirginleştiren mekân olarak karşımıza “kamp” çıkar. Kahraman öykünün diğer mekânı olan “geniş ova”ları bırakarak kampa sığınan bir mültecidir.

Parataksis öyküsünde geçen mekânlar ise; “geniş ova”, “kasabalar”, “köyler”, “evler”, “bahçe” ve “çadırkent”tir.

Portakal Bahçeleri öyküsündeki mekânlar şunlardır: “ev”, “duvar”, “meyve bahçeleri”, “şehir” ve “sokaklar”dır. Duvar ülkeyi ikiye ayıran, zulmün simgesi olarak karşımıza çıkan bir mekândır. Kahraman için oraya ulaşmak ve duvarı ortadan kaldırmak özgürlük anlamını taşır.

Cennet Kokusu adlı öyküde yer alan mekânlar: “köy”, “kahvenin önü”, “bahçe” ve “meydan”dır.

Cennet Güzeli öyküsünde vakaya ev sahipliği yapan mekânlar şunlardır: “okul yolu”, “ev”, “bahçe” ve “şehrin kıyısı”.

Maide öyküsünde yer alan mekânlar; “şehir”, “caddeler”, “okullar”, “camiler”, “tarlalar” ve “kahveler”dir.

Yarım adlı öyküde mekâna dair net bir söylem yoktur. Sezdirme yoluyla anlatılan mekân ise; “savaş meydanı”dır.

Bahar öyküsünde bulunan mekânlar; “köy”, “avlu”, “meydan”, “oda”, “ev”, “şehir” ve “sokak”lardır. Kahraman zorla gönderildiği şehre ve bu şehirde bulunan mekânları benimseyemez. Bu mekânlar fiziksel olarak nasıl olurlarsa olsun, onun için

‘kapalı-dar mekân’dır: *“İçim kupkuruydu, bir tek o kocaman fotoğraf. Mekâna yutarcasına bakıyordum, yeni bir hafıza oluşturmalıyım. Tutunacak bir mekân, bir zaman... İçim çekiliyordu, kuruyordum rutubetli odalarda, leş gibiydim(s.60).”*

Otuz Saniye öyküsünde var olan mekânları şu şekilde sıralayabiliriz: “otobüs”, “yol”, “koğuş”, “kahve”, “Rize’de bir köy” ve “Bingöl”.

Kendisi Bir Upuzun adlı öyküde mekânlar: “oda/hücre”, “koridor”, “koğuş”, “köy” ve “okul”dur. Kahramanın içinde bulunduğu oda/hücre onun için hem ‘kapalı-dar mekân’ hem de ‘açık-geniş mekân’dır. Kahramanın sorgulandığı esnada “oda” onun için ‘kapalı-dar bir mekân’dır: *“Karanlık. Parlak bir ışık altında karanlıklara boğuluyordu. Ellerini boğazına götürdü. Boğuluyordu. Nefes alması güçleşti(s.74).”* Bu sorgulamanın üzerinden geçen zamandan sonra kahraman için bulunduğu yer “açık-geniş mekân”a dönüşür: *“Melekleri düşününce hem bu daracık odanın hem de bedenimin sınırlarından sıyrılıyordum... Biliyordum bu bir yok oluş değildi. Başkaları bilmez; böyledir meleklerle bir arada yaşamak. Bu odada, bir başına, kendi içinde bile yalnız değildi(s.77).”*

Defter öyküsünde yer alan mekânlar; “İstanbul”, “hastane odası”, “hastane bahçesi” ve “Sarayburnu”dur.

Sokaktan Aşağıya adlı öyküde olaylara ev sahipliği yapan mekânlar; *“İstanbul’un hep denize doğru inen sokaklarının birinin başındaydı(s.86).”* ve küçük çocuğun rüzgârdan korunmak için girdiği “mukavva kutu”dur. Mukavva kutunun mekân olarak kabul edilme nedeni; kahramanın aidiyet duygusundan yoksun olduğu mekândan ve soğuk rüzgârdan onu koruyup ayırıyor olmasıdır. Kutu; çocuğa bir korunak, ısıtılı hayatları izlediği bir siper kazandırır: *“... ho ho hoo seslerine, çanların “cıngıl” damasına, bu seslerin kulaklarına yabancı gelmesine şaşıtı; şaşıtıpça kendini yabancı hissetti, yabancı hissettikçe korkuları arttı; korkuları arttıkça kutuya biraz daha, biraz daha gömüldü(s.84).”*

Fısıltı öyküsünde yer alan mekânlar: “Galata Köprüsü”, “İstanbul”, “Galip Dede Caddesi”, “Avm”, “Ermeni Katolik Mezarlığı” ve “Büyübozumu Dükkanı”dır. Bu mekânlar içerisinde; Ermeni Katolik Mezarlığı açık bir mekân olmasına rağmen, dünyayı terk etme manası taşıdığı için kahramanın gözünde ‘kapalı-dar mekân’dır: *“Başını kaldırdı, sokağın tam karşısında Ermeni Katolik Mezarlığı, koştu. Girse kurtulacaktı peşindekilerden. Giremedi. Büyü diye bağırdı, kara bir büyü(s.91).”* Kahraman içindeki madde esaretiyle derin bir yalnızlığa düşerek bulamadığı beninin arayış sancılarını yaşar. Gittiği Büyübozumu Dükkanı ise kapalı bir mekân olmasına rağmen aradığını bulduğu

bir yerdir. Bu mekân onun için ‘açık-geniş mekân’ hüviyetini taşır: “...bir şaman gibi sokuldum, bir mask uzattım, taktı, bir hafifledi, bir hafifledi, bir yüzüm var artık dedi(s.92)”

Kol Düğmeleri adlı öyküde var olan mekânlar; “bar”, “ev”, “otopark”, “cami avlusu”, “sokağın başındaki evin çatısı”, “İstanbul” ve “balkon”dur. “Açık-geniş mekân’ niteliğinde olan cami avlusu, kahramanda bir iç hesaplaşmaya neden olduğundan ‘kapalı-dar mekân’ özelliği gösterirken, ona yol gösterici işaretler taşıdığından ‘açık-geniş mekân’ niteliğine de bürünür:

“Bir ses karanlıkları aydınlığa çıkaran. Kaç gündür namaz kılmıyordu! Pencerenin önünde yaşlı biri Kur’an okuyor...Sakalları rahledeki Kur’an’a değiyor. Yerle gök arasında bir köprü görüyor: Uzanıyor. Sakallara tutunuyor. Tutuna tutuna güçleniyor... Hafifliyor. Bulutlar geliyor aklına. Yükseliyor. Nefesi daralıyor. İkinci güneşi üzerinde toplanıyor. Bir gölge şimdi(s.98-9).”

Esfel-i Sâfilin isimli öyküde bulunan mekânlar: “kurs”, “çalılık”, “mutfak”, “gazino”dur.

3.3.10. Kara

Kara adlı öykü eserinin ilk öyküsü olan *Masamda Ruhumla* adlı öyküde mekân başkarakterin “masa”sıdır. Bunun dışında kahraman düş kurma yeteneğinin kullanarak geçmişte önemli vakalara ev sahipliği yapan tarihi mekânlarda fizikötesi bir yolculuğa çıkar.

Cesetler Hemen Her Yerde adı verilen öyküde yer alan mekânlar; “Üsküdar vapuru”, “kaldırımlar”, “sokaklar”, “kent”, “Eminönü İskelesi” ve “iş yeri”dir. ‘Açık-geniş mekân’ özelliği taşıyan ‘iskele’ kahramanın tanık olduğu olaydan ötürü ‘kapalı-dar mekân’a dönüşür: *Sırtında bir yük, bir yük, bütün İstanbul eziliyordu bu yükün altında. Bütün sırlar çözülmüş, bütün aynalar kırılmış, kırılmış aynalar şerha şerha... Hani kesseler kanı akmaz ya... akmaz işte!(s.17)”*

Ömer Hayyam Canisi öyküsünde olayların yaşandığı mekânlar; “odalar” “kasaba”, “İstanbul”, “Ömer Hayyam”, “kaldırım”, “sokaklar”, “barlar” ve “metruk evler”dir. Kahramanın yaşadığı bunalım bütün benliğine sirayet ettiğinden bütün mekânlar ‘kapalı- dar mekân’ niteliğindedir: “ *Ben böyle takılıp kalınca, dünya silikleşir, İstanbul sınırsızlaşır, kaybolurum sınırsızlıkta ve pis kokular, leş gibi yanık kokular nasıl desemkokular leşgibiıştekokular duyarken koklarken leşgibiışte kokular he derim bir*

mezbahdayım birmezbahadayım ben kokular içinde bir mezbahayım asarım keserim deşerim yararım yüzerim ciğerini sökerim...(s.21) ”

Yumak öyküsünde kullanılan mekânlar: “Oda”, “dağlar”, “mezra”, “İstanbul”, “sokaklar” ve “kör odalarda, sağır duvarlar arası(s.30)”dır. Kahraman şehre tutunamamış bir birey olduğundan bakış açısında karamsarlık barındırır. Sığamadığı şehir ve bu şehre dair tüm mekânlar ‘kapalı-dar mekân’dır: “Yürüdü şehrin daracık, karanlık, küflü sokaklarında. Hep bir yanı bir yerlere çarptı. Düştü. Kalktı. Yaralar içindeydi(s.27).”

Adı Leyla Olsun öyküsünde var olan mekânlar; “hastane”, “ev”, “oda”, “otel odası”, “sokaklar”, “kaldırım” ve “şehir”dir. Bu mekânlar arasında ‘kapalı-dar mekân’ olan “oda”nın Leyla için ne anlama geldiği kahramanın ruh dünyasını yansıtmaları bakımından önemlidir: “Bir oda. Kadının bütün yalnızlığının sığıldığı bir oda. Rutubetli. Kısacık bir ömrün gözyaşlarının aktığı bir oda. Sıvaları dökük. Kırık, dökük, parçalanmış, şerha şerha anıların döküldüğü bir oda... Bir kızın kadın, bir kadının eşya olarak sığındığı oda(s.34).”

The Mahrem Palace adlı öyküde geçen mekânlar: “The Mahrem Palace”, “kumsal”, “oda” ve “pastane”dir.

Mustafaaamm öyküsünde tespit edilen mekânlar şunlardır: “Avlu”, “ev” ve “maden ocağı”dır.

Bir Avuç Dünya öyküsünde yer alan mekânlar ise; “memleket”, “İstanbul”, “lunapark” ve “Esenler Garı”dır. Öyküde başkarakterin ruh dünyasına göre ‘açık-geniş mekân’ niteliğinde olan “lunapark”ın “kapalı-dar mekâna” dönüştüğü görülür: “Yürür. Bilemez hala neyin koptuğunu, neyden koptuğunu. Her gün biraz daha ölür. Bu gece de ölecektir. Gün gün ölmek, hafiflemek demektir(s.65).”

Sonsuzluk Ve Bir Gün öyküsünde bulunan mekânlar; “salon”, “mutfak”, “yatak odası”, “sokaklar” ve “İstanbul”dur.

Kül adlı öyküde vakanın geçtiği mekânlar: “Park”, “İstanbul”, “sokaklar”, “oda” ve “balkon”dur. ‘Açık-geniş mekân’ hüviyetinde olan “park” başkarakterin yaşadıkları duygular nedeniyle ‘kapalı-dar mekâna’ evrilir: “Güneşle birlikte uyanınca çimenlerde, gecenin çiyini emmiş kartonların üzerinde, her zamanki gibi korku ve endişeyle açtım gözlerimi. Amcam yoktu. Gözlerim büyüdü. Yer yarıldı. Altında yattığım ağaçlar üstüme devrildi. Güneş uzaklaştı(s.79)”

Kumsalda Denizden adlı öykünün geçtiği mekân yalnızca “kumsal”dır. Çocukların bombalarla öldürüldüğü yer olması nedeniyle ‘kapalı-dar mekân’ olarak algılanır.

Küf öyküsünde kullanılan mekânlar; “şehir”, “mutfak”, “caddeler” ve “yıkıntıların arası”dır. Bir savaş ortamı tasvir edildiğinden bütün mekânlar ‘kapalı-dar mekân’ kategorisindedir.

Bakış adlı öyküde vakanın geçtiği mekânlar: “Levent”, “oda”, “barikat”, “balkon” ve “Tel Aviv”dir. ‘Kapalı-dar mekân’ olan “oda” kahramanı içine çeken bir girdap etkisindedir: *“Odanın içinde boğulmalar içindeydim. Daha fazla dayanamazdım. Görüntüler boğuyordu beni. Dört dönüyordum odada(s.97).”*

Unutuş öyküsünde tespit edilen mekânlar ise; “bozkır”, “dağ”, “ev”, “şehir”, “kasaba” ve “cezaevi” dir. Kahramanın hayata tutunamayışı mekânlar üzerinden anlatılır. Yaşadıkları savaş nedeniyle her yer ‘kapalı-dar mekân’dır: *“Hala yıkıntılar arasındayım Ömer. Oradan hiç çıkamadım. Kaç kasabada, kaç şehirde kalmayı denedim, tutunmayı kök salmayı... Olmadı. Hep yıkıntılar arasındaydım(s.111).”*

Bir Öyküye Giremeyen Parçalar adlı öyküde yer alan mekânlar: “Hastane”, “Halep”, “şehir”, “sokaklar”, “cami avlusu” ve “tramvay durağı”dır. Kahraman ailesini kaybetmiş, savaş mağduru bir çocuk olduğundan onun gözünde her yer ‘kapalı-dar mekân’dır: *“Koca bir hayat ufaldıkça, büyüyen ışıklar içinde kayboluşlara yürüyorlardı(s.118).”*

Göl öyküsünde yalnızca iki mekânın var olduğu görülür: “Oda” ve “sokak”. Kahramanın odasında ekrandan izlediği görüntülerle birlikte ‘kapalı-dar mekân’ olan “oda”nın ‘yutucu’ bir boyut kazandığı görülür: *“Boğum boğum bir şey: Boğuldu! Bakmamak, görmemek istedi. Bakmamak, görmemek için kapattı gözlerini. Bakınca ölmek. Görünce boğulmak(s.132).”*

Modern bir yazarın yarattığı modern öyküde; mekânın kullanımı ve algılanış biçimi de içinde yaşanılan zamandan bağımsız değildir. *“İnsanı ezen mekân tarzı, çağdaş romanda hakim bir unsur durumundadır. Böyle bir mekân tarzı bir kahramanın kalbindeki kini ve isyanını ya da can sıkıntısını ifade eder. psikolojik etkinin ötesinde romancı, bu tip mekân tarzına felsefi bir anlam kazandırır.”* (Gümüüş, 1989: 27-8) modern insanın içinde yaşadığı trajedi içinde yaşadığı mekanlar üzerinden anlatılır. Onların kalabalık ruhlarının acısını belirginleştirmek için, metropol hayatını yansıtan mekanlar yoğunlukla eserlerde kullanılır. Öykülerde; Mekân- Kahraman, Kahraman-Mekân

arasında, metin halkalarını da oluşturan karşılıklı bir etkileşim mevcuttur. Genellikle kahramanın ruh dünyasına göre aynı mekânın hem kapalı bir mekân hem de açık bir mekân niteliğine büründüğü açıkça gözlemlenir. Psikolojik nüansların yoğun etkisinin bulunduğu bu öykülerde mekânın bu denli değişmesi de olağan bir durumdur. Kahramanların maddi seviyeleri, hayat algıları, eğitim durumları, düşleri ve psikolojik durumlarının belirlenmesinde mekân aktif olarak kullanılır.

Cemal Şakar'ın öykülerinde ve öykücülüğünde mekânların önemi büyüktür. Yazar kahramanın ruh halindeki değişimlere göre mekânların niteliğini ve işlevini belirler. Cemal Şakar'ın öykülerinde mekân sıradan bir kurgu unsuru değildir. Olayların gidişatına yön veren -bir nevi- başka bir kahramandır. Mekân- kahraman, kahraman- mekân arasında metin halkalarını da oluşturan karşılıklı bir etkileşim mevcuttur. Genellikle kahramanın ruh dünyasına göre aynı mekânın hem 'kapalı-dar mekân' hem de 'açık-geniş mekân' niteliğine büründüğü açıkça gözlemlenir. Kahramanların maddi seviyeleri, hayat algıları, düşleri ve psikolojik durumlarının yansıtılmasında mekân aktif olarak kullanılır. Yazar mekânların tasvirlerini oldukça sınırlı tutarak bu mekânları birer simgesel değere dönüştürür. Ayrıca kullanılan mekânlar; yazarın zihniyetini ve öykünün sonunda vermek istediği mesajı da taşırlar.

Klasik edebiyat ve Tekke-Tasavvuf edebiyatının içini doldurduğu simgelerin mekân olarak kullanıldığı öykülerde kolayca fark edilir. Yazar bu simgelerle beslenen mekânlarla öyküsüne ruhani bir yön kazandırmış olur. Kahramanların gözünden anlatılan mekânların hangilerinin olumlandığı hangilerinin olumsuzlandığı da bütün öykülerin ortak amacını açığa çıkarır. Şakar'ın öykülerinde dinî nitelik taşıyan ve geleneğe/taşraya/doğaya ait mekânlar- cami, külliye, kasaba, dağ vb.-; kahramanların genişlik yaşadıkları ve dönüşümlerini gerçekleştirildiği yerler olarak karşımıza çıkar. Kente ait mekânlar ve modernizmin etkisinin hissedildiği mekânlar ise -avm, şehir, kalabalık meydanlar vs.- kahramanlarda; köksüzlük, yabancılık ve ötekilik gibi duyguların doğmasına sebep olur.

3.4. Şahıs Kadrosu

Her eylemin bir eyleyeni olduğu gibi her öykünün de bir veya birden çok kahramanı bulunur. Yazılan öykünün hacmine, vaka halkalarına ve işlenen konulara göre kahraman sayısı da değişir. Yazar öykülerinde anlatmak istediği konu veya temaya göre

karakterlerini oluşturur. Cemal Şakar, öykülerinde varoluşsal sancılar çeken modern bireyleri işler. Yarattığı kahramanlar içe dönük tiplerdir. Bu nedenle öykülerinde geniş bir şahıs kadrosu bulunmaz. “Öykülerdeki kişiler, izleksel kurgunun akışına uygun seçilmiş ve tamamlanmış karakterlerden oluşur... genellikle insanlığın sürgün, yurtsuz ve umutsuz yarınlarını temsil eden bu karakterleri, evrensel anlamda bütün insanlığa bağlar.” (Korkmaz & Deveci , 2011: 31) Cemal Şakar’ın yazdığı bütün öykülerde asıl öykü belli duyguların temsilcisi olan başkişiyle kart karakterler arasında cereyan eder.

3.4.1. Gidenler Gidenler

Gidenler Gidenler adlı öykünün şahıs kadrosu şu şekildedir: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Abisi 3) Kart Karakterler: Kahramanın Annesi ve Babası 4) Fon Karakterler: Kadınlar, Yayılar, Yabancılar, Yaşlılar ve Çocuklar.

Bir Savaşın Slaytları’da şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Düşman Askeri, Anika’nın Abisi 3) Kart Karakterler: Anika, Fareler (Simgesel Düzeyde) 4) Fon Karakterler: Kadınlar, Gençler, Eşler, Babalar, Yaşlılar ve Çocuklar.

Ora Özlemleri’nde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Kahramanın Annesi ve Babası 3) Fon Karakterler: Temizlikçi ve Sütçü.

Ölü Zaman’da şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Fon Karakterler: Kapıcı, Sevdalı Çiftler, Bebek ve Annesi.

Bildik Düşbozumları’nda şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Kız 3) Fon Karakterler: Kahvehaneci ve Balıkçılar.

Nostalji adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Arkadaşlar, Kız Kardeş 3) Kart Karakterler: Oğuz, Kahramanın Annesi, Babası ve Ninesi 4) Fon Karakterler: Yeğeni, Bakkal ve Oğlu.

Dağılan Şeyler’de şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Hoca, Kız 3) Kart Karakterler: Kahramanın Annesi ve Babası.

Yapıştırılmalar’da şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Arkadaşları 3) Kart Karakter: Madonna.

İnşirah’ta şahıs kadrosu yalnızca başkarakter; Kahraman’dan oluşur.

3.4.2. Yol Düşleri

Yol Düşleri adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Sır*'da şahıs kadrosu: 1) Baş karakter: Kahraman 2) Kart Karakter: Otel Katibi 3) Fon Karakterler: Taksi Şoförü, Ortaokul Türkçe Hocası.

Kitabın ikinci öyküsü olan *Sırdaş*'a gelindiğinde şahıs kadrosu şu şekildedir: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Beni İçeriye Alan Kişi/ O.

Bir Masal adını taşıyan öykünün şahıs kadrosu ise: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Küçük Bir Çocuk 3) Fon Karakterler: İnsanlar, Çocuklar'dır.

Terci'hâne isimli öyküde; 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Harlı Bir Işık 3) Kart Karakter: Bir Meczup

Yolculuk isimli öyküyü incelediğimizde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Işık 3) Kart Karakter: Aksakallı İhtiyar 4) Fon Karakterler: Köyün Çocukları

Ev İçi adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: K., M., T., A., Işık 3) Fon Karakter: Çocuk.

Ayna adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman.

Sonuncu öykü olan *Ses*'te ise şahıs kadrosu şu kahramanlardan oluşur: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: O 3) Fon Karakterler: Üç- beş İnsan, Avludaki İnsanlar, Bir Görevli.

3.4.3. Esenlik Zamanları

Esenlik Zamanları adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Eşik*'te şahıs kadrosu:1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Ninesi 3) Kart Karakter: Kahramanın Eşi 4) Fon Karakterler: İmam, Kahramanın Oğlu, Ninenin Arkadaşları.

Eserin ikinci öyküsü olan *Dört Güzel Şey*'de şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Sen 3) Fon Karakter: Çocuk.

Atlas adlı öykünün şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Yaşlı Birisi 3) Fon Karakterler: Seyyahlar, Cemaat.

Rüya ismini taşıyan öyküye gelindiğinde şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: O Adam 3) Kart Karakter: Kahramanın Eşi 4) Fon Karakterler: Onlar.

Sergerdân adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Ninesi ve O 3) Fon Karakterler: Esnaf ve Çaycı.

İzlek adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: O 3) Kart Karakter: Kahramanın Eşi 4) Fon Karakter: Çocuğu.

Birkaç Kırık Görüntü adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Erkek, Kız ve Ömer 3) Fon Karakterler: Garsonlar, Akşam Cemaati, Yerli-Yabancı Gezinler, Bir Grup.

Saat Henüz Üç adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Fon Karakterler: Kahramanın Eşi, Ocakçı, İhtiyar Komşular, Kahramanın İşçisi, Manifaturacı.

Şâr adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Yaşlı Adam ve Kahramanın Eşi 3) Kart Karakterler: Yakup, Mehmet 4) Fon Karakterler: İki Oğlu, Dostlar, Kalabalık.

İrmak adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Yaşlı Sandalcı ve Attar 3) Kart Karakterler: Meczip, Yabancı 4) Fon Karakterler: İmeceye Giden Bir Grup, Cemaat, Birkaç İhtiyar.

Saatli Maarif Takvimi adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: İhtiyar Saraç 3) Fon Karakterler: Müşteri, Çocuk ve Annesi, Yolcu, Arnavut Salih, Pomak Hüseyin, Boşnak Mehmet, Esnaf, Beş-On Çocuk.

3.4.4. Pencere

Pencere adlı öykü grubu; ortak vaka mekân, zaman ve şahıs kadrosundan meydana gelir. Bu ortaklığa rağmen her öykünün başkarakteri farklıdır. Aynı kişilerin farklı rollerde karşımıza çıktığı bu öykü gurubunda şahıs kadrosunun öykü öykü dizilimi aşağıdaki gibidir:

Pencere adlı öyküde şahıs kadrosu şu şekilde tasnif edilebilir: 1) Başkarakter: Ev Sahibi 2) Norm Karakter: Kısa Boylu Tıknaz Biri 3) Kart Karakter: Ev Sahibinin Oğlu, 4) Fon Karakterler: Feraceli İki-Üç Kadın ve Sokakta Oynayan Çocuklar.

İkinci öykü olan *Yöneliş* ismi verilen öyküde şahıs kadrosu ise: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Babası 3) Kart Karakter: Kahramanın Annesi 4) Fon Karakterler: Misafir ve Kahramanın Kardeşi.

Denizin Sonsuz Maviliği ismini alan öyküde geçen şahıslar: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Kocas 3) Kart Karakter: Kahramanın Oğlu 4) Fon Karakterler: Misafir, Kahramanın Küçük Oğlu ve Üst Sokaktaki Kadın.

Bir diğerk öykü olan *Biz Birbirimizi İçimizde Taşıyız*’da olayı yaşayan şahıslar ise: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Dostu 3) Kart Karakterler: Kahramanın Oğlu ve Karısı 4) Fon Karakter: Garson.

Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık adını taşıyan ilk bölümün son öyküsünde olayı yaşayan şahıslar şu şekilde tasnif edilebilir: : 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Dostu 3) Kart Karakterler: Kahramanın Oğlu ve Karısı.

İkinci bölümü olan *Ve Diğerleri*’nde ilk öykü *Öykünmek* adını taşır. Bu öyküde yer alan şahıslar: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Yaşlı Adam 3) Kart Karakter: Nine 4) Fon Karakterler: Herhangi Biri ve Oyuncular’dır.

Otacı ismi verilen bu öykü kahramanların sayısı itibariyle diğerk öykülerden üstündür. Öyküde bulunan kahramanlar şunlardır: : 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Yaşlı Bir Adam 3) Kart Karakterler: Kahramanın Yardımcısı 4) Fon Karakterler: Hafız Hanım, Hasta, Kadın, Bir Adam ve Kız Çocuğı.

Dilemmâ’da şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Orta Odadaki Arkadaş 3) Kart Karakter: Diğerk Arkadaşları 4) Fon Karakterler: Abi ve Birkaç Meczup’tur.

Eserin son öyküsü olan *İstidrad*’a gelindiğinde yer alan karakter sayısı yalnızca ikidir. Bu karakterler: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakter: Kahramanın Karısı.

3.4.5. Hayalperdesi

Hayalperdesi adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Ateşböceğı*’nde olayı yaşayan kahramanları şöyle sınıflandırabiliriz: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Arkadaşı 3) Fon Karakterler: Kalabalık.

A/B adlı öyküde şahıs kadrosu: A ve B karakterleri aynı kişidir ve ben öteki şeklinde öyküde yer alır. Ayrıca öyküde anlatıcı da bir karakter olarak yer alır.

Uzak Kara Derin Bir Ayrılık adlı öyküde yer alan kahramanlar: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Arkadaşı 3) Kart Karakter: Kahramanın Karısı 4) Fon Karakterler: Öğrenciler.

Mevlit öyküsü şahıs kadrosu bakımından oldukça zengindir. Bu öyküde yer alan şahıslar: 1) Başkarakter: Mehmet Recai Efendi’nin Karısı 2) Norm Karakter: Mehmet Recai Efendi 3) Fon Karakterler: Bir Arkadaş, İki Oğlu, Çocuklar, Hacı Teyze, Komşu Kızları, Hacı Amcalar.

Bir diğerk öykü olan *İhtilaç*'ta bulunan kahramanlar ise yalnızca bir karakter vardır. Bu karakter “Kahraman”dır. Modern insanın yalnızlığı ve eşya ile insan bunalımını anlatan bu öyküde tüm vaka başkarakterin üzerine kurulmuştur. Aynı durum *Anlatabilmeliydim* öyküsünde de geçerlidir. Kahraman bütün vaka yükünü tek başına sırtlar.

Bağdat Kudüs Kabil öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Kahramanın Yedi Arkadaşı (Mali Müşavir ve Doktor) 3) Kart Karakter: Kahramanın Karısı 4) Fon Karakterler: Kahramanın Oğlu.

Küp adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Doktor 3) Fon Karakterler: Asistan, Kahramanın Karısı, Diğer Arkadaşlar, Delikanlı ve İmam.

Çılgılık öyküsü derin psikolojik özellikler barındırdığından olay tek bir kahraman üzerine kurulur. Başkarakter olan kahramanın yaşadığı içsel yolculuk öykünün merkezini oluşturan güçtür.

Koza adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Arkadaşı 3) Fon Karakterler: Kahramanın Karısı ve Çocuklar.

Masmavi Bir Gök öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Anlatıcı 3) Kart Karakterler: Kahramanın Dedesi ve Babası 4) Fon Karakterler: Geniş Aile, Torunlar, Akşam Cemaati.

Eserin son öyküsü olan *Güneşe Yürümek*'te şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakterler: Esnaf Arkadaş 3) Kart Karakterler: Kahramanın Karısı, Kızı, Oğlu, Cezaevi Arkadaşı ve Cemaatten Biri 4) Fon Karakterler: Üç Kız Üç Erkek Arkadaş, Aileler, Hacı, Arkadaşlar ve Cemaat.

3.4.6. Hikâyât

Hikâyât adlı öykü kitabının ilk bölümü olan *Çok*'da bulunan öyküler; yazarın geri kalan öykülerinden biçim, üslup ve tema bakımından farklıdır. Kur'an ayetlerinden hareketle yazılan ve peygamberlerin hayatını anlatan kıssa tarzının modern bir yorumlanmış şekli olan bu öykülerin edebiyatımızda bir ilki gerçekleştirdiği görülür. Küçürek öykünün kısa, yoğun ve şok edici etkisi, bu türü kıssa geleneğiyle yakınlaştırır. İki türü harmanlayan yazarın din ve sanatı bir potada erittiği bu öyküleri, orijinal bir çalışma olarak kabul edilebilir. “*Kur'an kıssalarının da modern çağın sosyal-psikolojisinin bir sonucu olarak olmasa bile, kendi özgün yapısı içinde, anlatım metodu*

çerçevesinde “kompaklaştırılmış”, “sıkıştırılmış” metinler olduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir.” (Aslan, 2013: 52)

Küçürek öykülerde yapılan bu farklılıklar kendisini şahıs kadrosu oluşumunda da gösterir. Kişiler ve topluluklar asıl mesajın verilmesi adına temsili bir şekilde öykülerde yerlerini alır. Birçok peygamberin karşılaştığı aynı zorluklar anlatılırken peygamberlerin öykülerde “kart karakter” misyonunda olduğu görülür.

Tezahür, İstiğna, Misak, Saika, Ahkâf, Habeta ve *Râ'inâ* öykülerinde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: İnsanlar 2) Kart Karakter: Elçidir. İnsanlardan kasıt, Allah'ın emirlerine uymayan kavimlerdir. Öykülerde verilen ifadelerle göre; *Tezahür, İstiğna, Misak, Saika, Habeta* ve *Râ'inâ* öykülerinde “insanlardan” ifadesiyle kastedilen ‘İsrailoğulları/Yahudiler’ iken *Ahkâf* öyküsünde ‘Ad Kavmi’dir.

Dönüş, Yâkin, Arim(Sebe Kavmi), Şek, Tubbe, Şürekâ, Şerik, Mekk, Vehim, Mülk ve *Zulüm* öykülerinde şahıs kadrosunu ise; Başkarakter: İnsanlar/Onlar ‘dır. Yalnızca *Arim* öyküsünde başkarakter olan insanların ‘Sebe Kavmi’ kavmine mensup oldukları metindeki verilerden hareketle tespit edilmiştir.

Tevbe öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Fesada Kapılan Üç Kişi 2) Norm Karakterler: İhtiyarlar, Kadınlar ve Çocuklar 3) Kart Karakterler: Savaşa Giden Grup.

Örtü öyküsü inanmak istemeyen, tek bir şahsın öyküsüdür: 1) Başkarakter: O/Kahraman.

İp öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: O/Kahraman 2) Kart Karakterler: Kahramanın Avanesi ve Onlar. Şahıs kadrosunda bulunan ‘onlar’dan kasıt yapılan ilahi çağrıya uymayan kişilerdir.

Diriliş öyküsünde olaylara yön veren şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: İçlerinden Biri 2) Kart Karakterler: Kalabalık Bir Grup ve Onlar. Ayrıca öyküde yer alan şu ifade ile ‘onların’ karşı gücü oluşturduğu ve bu gücün olayları etkileyen bir ‘kart karakter’ olduğunu tespit edilir: “*Kendilerini ilk defa var edenin kim olduğu hatırlatıldı onlara. Kahkahalar kesildi. Yine kabz... Gömlek düğmelerinden bir iki tanesinin açtılar; sanki bast... - Bu ne zaman olacak? İnanmış bir tavırla başını sallıyordu. Arkadaşlarının arasına gururla oturdu; işte onları susturmuştu. Kabz da dağılmıştı(s.18).*”

Sâmiri adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Sâmiri 2) Norm Karakterler: İçlerinden Bir Grup.

Körlük öyküsü yalnızca bir karakter etrafında şekillenir: 1) Başkarakter: Şaşkınlıkla Uyandırılan Kişi.

İftah öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Elçi 2) Kart Karakterler: Elçi'nin Oğlu, Seçkinler, Seçkinlerin İçlerinden Biri ve Elçiye İnanan Küçük Bir Grup.

Sayha öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Semud Kavmi 2) Kart Karakterler: İki Elçi ve Bir Adam.

Ahzap öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Hâmân 2) Kart Karakterler: Hâmân'ın Danışmanları ve Rahipler 3) Kart Karakterler: Kadınlar ve Erkek Çocuklar.

Na'ka adlı öyküde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Çoban.

Hecera adlı öyküde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Melekler 2) Kart Karakterler: İnsanlar.

İnas öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: İnsanlar 2) Kart Karakter: Şeytan.

Şeyâtin adlı öyküde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Zalimler 2) Kart Karakter: Elçi 3) Fon Karakterler: Birçok İnsan.

Yankı adlı öyküde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Şuayb 2) Kart Karakterler: Elçiler ve İnsanlar.

Perde adlı öyküsünde var olan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: İnsanlar 2) Kart Karakter: Elçi 3) Fon Karakterler: İnsanların Dedeleri ve Babaları.

Gaflet adlı öyküde şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Elçiye İnandığı Söyleyen Gruplar 2) Fon Karakter: Elçi.

Handek öyküsünde şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Elçi 2) Kart Karakterler: İnanmayan Bir Grup 3) Fon Karakterler: Elçi'nin Dostları.

Eserin ikinci bölümü olan *Çok*'da yer alan öykülerde şahıs kadrosu:

Yolcu öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Genç Adam 2) Norm Karakter: Babası. Öyküde, başka bir şahsın daha var olduğu görünse de aslında bu durum Genç Adam benlik bölünmesi yaşamasından kaynaklanır.

Av öyküsünde de başkarakterin benlik bölünmesi yaşadığı görülür: 1) Başkarakter: Avcı

Hiç ve *Televizyon* adlı öykülerde belirgin karakterlerin varlığı görülmez. Bu tip öykülerde şahıslar için karakter tanımlamasından ziyade figür tanımlaması yapmak daha doğru bir yaklaşım olur. İnceleme konusu olan öyküler, iki figürün karşılıklı konuşmasıyla oluşur.

Lamba öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Lambayı Kıran Kişi 2) Kart Karakterler: Polis ve Savcı.

Menzil adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Yolcu 2) Kart Karakter: Yolcunun Karısı.

Tezhip öyküsünde olayları şekillendiren şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Ümitsiz Kahraman 2) Kart Karakter: Kahramanın Hocası.

Zenginlik adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Sıvacı 2) Kart Karakter: Sıvacının Karısı ve Çocukları. 3) Fon Karakter: İnşaat Sahibi.

Minnet öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Bağ Sahibi 2) Kart Karakter: Hayırcı.

Hicap öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Baba 2) Fon Karakterler: Hanımı ve Çocukları.

Mijde ve *Okul* adlı öykülerde, anlatılan şahıslar net bir karakter ya da tip örneği değildir. Bu nedenle şahıslar figür düzleminde değerlendirilebilir.

Kavuşma adlı öyküde şahıslar kadrosu: 1) Başkarakter: Hamile Kadın 2) Kart Karakter: Kocası 3) Fon Karakterler: Köylüler.

Gül isimli öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Çocuk 2) Kart Karakterler: Askerler.

Dua adlı öykü tek bir karakterden oluşur. Öykünün başkarakteri, dua eden kişidir.

Toz öyküsünde şahıs kadrosu: Başkarakter: Seksen Yaşlarındaki İhtiyar.

Şiir adlı öyküde yer alan tek karakter, Şair'dir.

Dönüş adı verilen öyküde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Eve Dönen Genç 2) Kart Karakterler: Gencin Babası, Annesi ve Kardeşidir.

Bağlanma, *Cevap*, *Ateş*, *Kuyu* ve *Denk* öyküleri tek karakterden oluşur. Her ne kadar öykü ilk okunduğunda iki farklı karakterin var olduğu görülse de bu durum başkarakterin yaşadığı benlik bölünmesinden kaynaklanır.

Hikâye ve *Kuşlar* adlı öykülerde tek bir şahsın varlığı görülür: Başkarakter: Yazar.

Su adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Ağlayan Adam 2) Kart Karakterler: Teselli Etmek İsteyen İnsanlar.

Bozkır öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Gezgin Kişi 2) Norm Karakter: Motel Sahibi.

Kar adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Baba 2) Fon Karakterler: Reşo ve Memo.

3.4.7. Sular Tutuğuğunda

Sular Tutuğuğunda adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Har*'da olayları yaşayan kişileri şöyle sınıflandırabiliriz: 1) Başkarakter: Taberi 2) Norm Karakter: Tecavüze Uğrayan Kadın 3) Kart Karakterler: Tecavüz Eden Askerler, Cerir ve Avene 4) Fon Karakterler: Kadının Annesi, Babası, Dedesi, Amcası ve On Bin Kişi.

Muntazar adı verilen öyküde yer alan şahıslar ise 1) Başkarakter: Muntazar 2) Norm Karakterler: Muntazar'ın Dedesi ve George Bush 3) Kart Karakter: Muntazar'ın Babası 4) Fon Karakterler: Sekreter, Muntazar'ın Annesi, Eşi, Çocukları, İki Adam ve Kardeşleri'dir.

Fragmanlar'da şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Gazeteci 2) Kart Karakterler: Askerler, Orta Yaşlı Bir Adam, Sakallı Genç 3) Fon Karakterler: Ürkek Bir Grup, Seyredenlerden Birkaçı, Subaylar, İki Kadın, Çocuklar

Hadi öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Savaşçı Kahraman 2) Kart Karakterler: Kahramanın Annesi, Babası ve Eşi 3) Fon Karakterler: Kahraman'ın Kayınpederi, Kayınbiraderi, Çocukları, Akrabaları, Komşuları ve Dostlarıdır.

Tekasür ismini taşıyan öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Yirmili Yaşlardaki Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Arkadaşı ve Vaiz 3) Kart Karakter: Muhammed Esed ve Eşi 4) Fon Karakterler: Esnaftan Biri ve İki Adamdır.

Çemberler öyküsünde şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Kahraman 2) Fon Karakterler: Kavim

Nokta adlı öyküde kişiler figür düzeyindedir. Belirli bir kişi ya da kişilerin olduğunu metinden hareketle söylemek mümkün değildir.

Karşılaşma öyküsünde yer alan şahıslar: : 1) Başkarakter: Kahraman Yazar 2) Norm Karakterler: Kahraman Yazar'ın Arkadaşı ve Kitaptaki Yazar 3) Fon Karakterler: Deliler, Meczuplar, Dört Beş Delikanlı ve Kalabalıktır.

Zindan öyküsünde şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakter: Taksici 3) Fon Karakter: Garson.

Bir Derginin Fenomenolojisi adını taşıyan öyküde şahıs kadrosu: : 1) Başkarakter: Araştırmacı Kahraman 2) Norm Karakter: O 3) Kart Karakter: Ali, Veli, Hüseyin, Hasan, Ahmet, Mehmet 4) Fon Karakterler: Yenge Hanım, Cemaat

Ana Haber Bülteni öyküsünde şahıs kadrosu haberlerde adı geçen kahramanlardır. Bu kişileri şöyle sıralayabiliriz: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakterler: *Ahmet*,

Rıdvan, Başbakan, Ana Muhalefet, Bir Öğrenci, Memur Sendikası, İki Ünlü Sanatçı, Ünlü Manken, Bağdat Halkı, Ahmet, Rıdvan, Yüzlerce Yaralı ve Yedi Yüz Bin Filistinli.

3.4.8. Mürekkep

Mürekkep adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Kılıç*'ta şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Fon Karakterler: Hâmân, Firavun, Hz. İbrahim, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Ali, Selahaddin Eyyubi. Kahramanın insani hassasiyetleri çok yüksektir. Bulunduğu coğrafyada yaşanan savaşlar onu çok fazla etkiler. Okuduğu kitapla geçmişteki uluların da benzer sıkıntıları yaşadığını görünce, bu sıkıntılarla kendisini yalnız hissetmekten kurtulur.

Geçişler öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Gazeteci 2) Kart Karakterler: Öğretmen, Kız Çocuğu ve Öğrenciler.

Battaniye öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakter: Mikail 3) Fon Karakter: Kahramanın Annesi.

Sesler öyküsündeki şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Zeynep 2) Kart Karakterler: Zeynep'in Babası, Annesi, Eniştesi ve Halası 3) Fon Karakterler: Doktor, Hemşire, Zeynep'in Abisi ve Fatma'dır.

Mama öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Ünlü Kadın 2) Kart Karakter: Çocuk 3) Fon Karakterler: Kameraman ve Fotoğrafçı.

Nil öyküsünde yer alan şahıslar: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Fon Karakterler: Kalabalık.

Bıçak öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Cemal Hoca 2) Norm Karakter: Öğretmen/Anlatıcı 3) Kart Karakterler: Kadın ve Pezevenk 4) Fon Karakterler: Çocuklar, Sivil Polis, Muhtar, Kortej, Öğretmen ve İmam.

Güneş öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Tezgahtar Kadın 2) Fon Karakterler: Polisler ve Hızır Acilciler.

Bir Öykü Tahlili adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Avukat 2) Kart Karakterler: Kepçe Operatörü, Kaymakam, Savcı, Vali, Başçavuş ve Baro Başkanı 3) Fon Karakterler: İnsanlar ve Bir Kadın.

Önce Vatan öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: İdealist Genç 2) Kart Karakterler: Amir, Gencin Arkadaşları 3) Fon Karakterler: Gencin Annesi, Sevgilisi ve İnsanlar.

Hançer öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakter: Kahramanın Annesi.

Koku öyküsünde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Küçük Kız 2) Kart Karakterler: Küçük Kızın Annesi, Babası, Akif Abi, İsmet Abi, Medeni Abi 3) Fon Karakterler: Candarma, Abdulsettar Abi ve Kalabalık.

Babamın Kokusu adı verilen öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakterler: Kahramanın Annesi ve Babası 3) Fon Karakterler: Kahramanın Öğretmeni, Dedesi, Nenesi, Teyzeleri ve Misafirler.

Uzak öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Muhacir Kadın 2) Kart Karakter: Kocas ve Görevliler 3) Fon Karakterler: Çete.

Modern Hayatın Hikâyecisi adlı öykü kesitler halinde yazılmıştır. Bu kesitlerin her biri birbirinden bağımsız olarak yazılmıştır. Bu nedenle tek bir başkarakter bulunmaz. Her kahraman kendi öyküsünün başkarakteridir: Başörtülü Kız, Genç Çocuk, Hayat Kadını, Cumartesi Annesi ve Çocuk.

Küçük Şeyler Düeti öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Arkadaşı 3) Fon Karakter: Ömer Lekesiz, Çocuklar, İhtiyarlar ve Kadınlar.

Bir Tip öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Öykü Yazarı 2) Kart Karakter: Plaza Çalışanı Kadın ve Kocas, Aykut Ertuğrul 3) Fon Karakterler: Kadının Kızı ve Kızın Bakıcısı.

3.4.9. Portakal Bahçeleri

Portakal Bahçeleri adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Zarurat-ı Hamse* adlı öyküde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Ebubekir 2) Kart Karakterler: Düşmanlar ve Köylüler 4) Fon Karakterler: Ebubekir'in Karısı ve İki Oğlu.

Renkler öyküsünde şahıs kadrosu: Başkarakter: Bir Avuç İnsan.

Vüsat adını taşıyan öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Genç Kız 2) Kart Karakter: Kamp Görevlisi 3) Fon Karakterler: Çocuklar, Kadınlar, İhtiyarlar, Genç Kızın Annesi, Babası ve Abisi.

Parataksis isimli öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Küçük Kız 2) Fon Karakterler: Çocuklar, Dedeler ve Nineler.

Portakal Bahçeleri öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Halil 2) Kart Karakter: Halil'in Annesi 3) Fon Karakterler: Halil'in Dayısı, Kardeşi, Amcası, Halaları ve Çocuklarıdır.

Cennet Kokusu adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: 2) Norm Karakter: 3) Kart Karakterler: 4) Fon Karakterler:

Cennet Güzeli öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Sarı Saçlı Kız 2) Kart Karakterler: Çocuklar, Askerler ve Yaşlı Kadın 3) Fon Karakterler: Yaşlı Kadının İki Oğlu, Kardeşi, Torunu ve Gelini

Maide isimli öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Askerler 2) Kart Karakterler: Aileler 3) Fon Karakterler: On Dört Başak: buğday başakları içine gizlenmiş on dört genci temsil eder.

Yarım adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Asker 2) Kart Karakter: Askerin Babası.

Bahar öyküsünde yer alan şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman Genç 2) Norm Karakter: Polis 3) Kart Karakterler: Gencin Annesi ve Babası 4) Fon Karakterler: Köylüler.

Otuz Saniye isimli öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Asker 2) Kart Karakterler: Asker'in Karısı ve Muhtar 3) Fon Karakterler: Asker'in Annesi, Babası, Komşuları ve İki Yüz Kişi.

Kendisi Bir Upuzun adı verilen öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakter: Jandarma.

Defter adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Doktor 3) Fon Karakterler: Hastabakıcı ve Hemşire.

Sokaktan Aşağıya öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Çocuk 2) Kart Karakter: Anlatıcı ve Gazeteci 3) Fon Karakterler: Kalabalık, Bir Kadın ve Bir Adam.

Fısıltı öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Anlatıcı 2) Kart Karakter: Kadın 3) Fon Karakterler: Dükkan Sahibi ve Kadının Kocas.

Kol Düğmeleri'nde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman Baba 2) Kart Karakterler: O ve Kahramanın Karısı 3) Fon Karakterler: Kahramanın Kızı, Taksici ve Siyah Giyimli Adamlar.

Esfel-i Sâfilin adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Öğrenciler 2) Kart Karakterler: Kurs Hocası

3.4.10. Kara

Kara adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Masamda Ruhumla* adını taşır. Öykü yalnızca başkarakterden oluşur. Kahramanın ruhunda meydana gelen devinimler öyküyü oluştururken; hayalinde yarattığı sembolik karakterlerden de bahsedilir: “çocuk”, “anne”, “baba”, “dede” ve “kardeş” bu karakterler öyküde; ‘kart karakter’ fonksiyonunda “çocuk ve dedesi” bulunurken; ‘fon karakter’ fonksiyonunda da “anne ve baba” bulunur.

Cesetler Hemen Her Yerde öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Ceset/Dilenci 3) Fon Karakter: Güvenlik Görevlisi.

Yumak öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Norm Karakter: Kahramanın Ninesi 3) Kart Karakterler: Kahramanın Babası ve Dedesi 4) Fon Karakterler: Pezevenk, Fahişe, Amir ve Polistir.

Adı Leyla Olsun adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Leyla 2) Kart Karakterler: İki Kişi 3) Fon Karakterler: Leyla’nın Annesi, Babası ve Kızlarıdır.

The Mahrem Palace öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Baba 2) Kart Karakterler: Anne ve Görevli 3) Fon Karakterler: Kahramanın Oğlu ve Kızı.

Mustafaaammm adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Anne/Kadın 2) Norm Karakter: Mustafa 3) Kart Karakter: Kocası 4) Fon Karakterler: Gelini ve Torunu.

Bir Avuç Dünya öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Genç Kız 2) Norm Karakter: Falcı 3) Kart Karakterler: Genç Kızın Arkadaşı ve Babası 4) Fon Karakterler:

Sonsuzluk ve Bir Gün adı verilen öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Baba 2) Kart Karakter: Melis 3) Fon Karakterler: Fahriye Abla ve Kardeşi.

Kül öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Zeynep 2) Kart Karakterler: Zeynep’in Amcası ve Genç Adam 3) Fon Karakterler: Eczacı, Kalfa, Genç Hanımlar ve Genç Adamın Karısından oluşur.

Kumsalda Denizden isimli öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Anlatıcı/Kahraman 2) Norm Karakterler: Askerler 3) Kart Karakterler: İsmail, Zekeriya, Ahed ve Muhammed 3) Fon Karakterler: Gazeteciler.

Küf adı verilen öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Anne 2) Kart Karakterler: Çocuk ve Askerler.

Bakış öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Kahraman 2) Kart Karakterler: Kahramanın Kocasısı 3) Fon Karakterler: Kahramanın Oğlu, Araplar, Mağripliler ve Zenciler.

Unutuş adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Anlatıcı/ Kahraman 2) Kart Karakterler: Askerler, Ali, Ömer ve Osman 3) Fon Karakterler: On İki Kişi.

Bir Öyküye Giremeyen Parçalar öyküsünde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Suriye 2) Norm Karakterler: Suriye'nin Annesi ve Babası 3) Kart Karakter: Suriye'nin Dayısı 4) Fon Karakterler: Halasıgil ve Amcasıgil.

Göl adlı öyküde şahıs kadrosu: 1) Başkarakter: Anlatıcı/ Kahraman 2) Norm Karakterler: Çocuklar.

Cemal Şakar'ın bütün öyküleri incelendiğinde nitelikleri ne olursa olsun tek tip bir öykü kahramanı yaratıldığı görülür. Bu karakterler incelendiğinde kahramanlara nadir olarak isim verildiği göze çarpar. İsimlendirilmeyen bu karakterler için “Kahraman” ifadesini çatı ifade olarak kabul etmek gerekir. Çünkü bu karakterleri ayrı ayrı ele alacak kadar belirgin özellikler taşımadığı elde edilen tespitler arasındadır. Bu yaklaşımdaki amacın evrensel bir modern insan karakteri yaratmak ve vurgulamak olduğu söylenebilir. Ayrıca karakter dağılımında norm karakterlerin azlığı dikkat çekici boyuttadır. Bunun nedenini yazarın yaklaşımı ve etkilendiği tasavvufi akımda aramak gerekir. Tasavvuftaki, “Vahdet-i Vücut” anlayışının satır aralarında gizlendiği öykülerde kahramanlar kendi içlerine dönerek değişimlerini gerçekleştirir. Bu durumda norm karakterlere de gerek kalmamış olur. Modern bireyin içsel serüvenlerinin ön planda tutulduğu öykülerde öykünün yükü başkarakterler üzerine bırakılır. Cemal Şakar ; *“ilk hikayelerinden itibaren ferdin iç dünyası metnin ağırlığını teşkil eder. olay örgüsü içindeki yeri ne olursa olsun, şahıs kadrosu arasında bulunan kahraman öncelikle psikolojisiyle ortaya konur. Harici sebepler ve dış görünüş, ferdin iç dünyasını izah ettiği ölçüde yer alır.”* (Kavaz, 1993: 7) Bu nedenle kart karakterlerin de öyküde çok etkili olduğu söylenemez.

3.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısı, anlatılan konuya hangi mesafeden yaklaşıldığını anlatır. *“Herhangi bir romanı değerlendirirken, hikayecinin bakış açısını kavramamız, romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde kolaylaştırır. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını yakalamamıza dayanır, denebilir.”* (Stevick, 2010: 84) Bu bilgiler ışığında öykülerin mentalitesini anlamak adına kullanılan bakış açısı ve anlatıcıları tespit etmek gerekir.

3.5.1. Gidenler Gidenler

Gidenler Gidenler adlı öykü kitabı sekiz öyküden oluşur. Bu öykülerde kullanılan anlatıcının bakış açıları iki grupta toplanabilir: Birinci grup öyküler: *Gidenler Gidenler*, *Ora Özlemleri*, *Ölü Zaman*, *Bildik Düşbozumları*, *Nostalji* ve *İnşirah* Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ile yazılırken; ikinci grup öyküler: *Bir Savaştan Slaytlar*, *Dağılan Şeyler* ve *Yapıştırılmalar*'da Çoğul Anlatıcı ve Bakış Açısının(İlahi ve Kahraman Anlatıcı ve Bakış Açısı) kullanıldığı görülür.

Yukarıda anlatıcının bakış açıları tespit edilen öykülerden; *Gidenler Gidenler* adını taşıyan öykü “1, 2, 3, 4, 5” şeklinde numaralandırılmış beş bölümden oluşturulurken; *Ora Özlemleri* öyküsü “*Babamın Özlemleri*”, “*Annemin de Özlemleri Vardı*” ve “*Özlemlerim*” olmak üzere üç kısımda kurgulanır. *Bir Savaştan Slaytlar* öyküsü “*” işaretiyle dört bölüme ayrılır. *Dağılan Şeyler* öyküsü de roma rakamıyla ayrılan üç kısımdan meydana gelir. *Yapıştırılmalar* adlı ise öykü de bölümlenmeler “1, 2, 3, 4, 5, 6” şeklinde yapılır.

3.5.2. Yol Düşleri

Yazar *Yol Düşleri* adlı öykü kitabında sözünü emanet ettiği kahramanın ‘varoluşsal sancıları’, arayışları üzerinden mesajlarını ilettiğinden sekiz öykünün yedisinde -*Sır*, *Sırdaş*, *Bir Masal*, *Terci'hâne*, *Ev İçi*, *Ayna* ve *Ses*- Kahraman Bakış açısı ve anlatıcını kullanır. Geriye kalan *Yolculuk* öyküsünde ise Çoğulcu Anlatıcı ve Bakış Açısından faydalanır. Bu bakış açıları, Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ve İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcıdır.

Ayrıca, “*Sır*, *Bir Masal*, *Ev İçi*, *Ayna* ve *Ses*” öyküleri tek bir parçadan oluşurken; *Sırdaş* adlı öykü “*” işaretiyle altı parçaya bölünür, *Terci'hâne* adlı öykü rakamla beş kısıma ayrılır ve *Ayna* öyküsü “*” sembolüyle üç bölüme ayrılır.

3.5.3. Esenlik Zamanları

Esenlik Zamanları adlı öykü kitabı oluşturulurken kullanılan bakış açısı ve anlatıcıları; *Eşik*, *Dört Güzel Şey* ve *Sergerdân* adlı öyküler Kahraman Bakış açısı ve anlatıcıyla oluşturulurken; *İzlek*, *Şâr*, *Rüya*, *Saat Henüz Üç* ve *Irmak* adlı öyküler İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcıyla kaleme alınır. *Birkaç Kırık Görüntü*, *Saatli Maarif Takvimi*, *Atlas* adlı öyküler ise Çoğul Anlatıcı ve Bakış Açısı ile yazılır.

Ayrıca *Dört Güzel Şey* adlı öykü beş bölümden oluşur. İlk dört bölüm rakamla başlarken beşinci bölüm ‘Dua’ adını taşır. *Irmak* adlı öykü de beş bölüme ayrılır. Bu bölümler yapılırken “♦” sembolü kullanılır. Geriye kalan öyküler ise tek parça olarak kaleme alınır.

3.5.4. Pencere

Pencere ismi verilen öykü kitabı “dokuz” öykü içerir. Bu öyküler oluşturulurken kullanılan bakış açısı ve anlatıcılar: “*Denizin Sonsuz Maviliği*”, “*Biz Birbirimizi İçimizde Taşıyoruz*”, “*Suslunluktaki Hayret Verici Aydınlık*”, “*Öykünmek*” ve “*İstidrad*” adını taşıyan öyküler İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı ile yazılır. *Pencere* öyküsü Tanık Bakış açısı ve anlatıcı ile yaratılırken, *Otacı* ve *Dilemmâ* adlı öyküler Çoğulcu Bakış Açısıyla(Kahraman ve İlahi Anlatıcıların Bakış Açıları) yazılır. *Yöneliş* isimli öyküde ise Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı kullanılır.

Yukarıda bahsedilen öyküler incelendiğinde bu öykülerin yazım aşamasında farklı bölümler yapıldığı görülür. *Pencere* öyküsü dört bölümden oluşur. Bölüm isimlendirmeleri ise şöyledir: *Giriş*, *Birinci Bölüm*, *İkinci Bölüm* ve *Üçüncü Bölüm*. *Yöneliş*, *Suslunluktaki Hayret Verici Aydınlık* ve *Biz Birbirimizi İçimizde Taşıyoruz* adlı öyküler de rakamla 1’den 5’e kadar numaralandırılmış beş bölümden oluşur. *Denizin Sonsuz Maviliği* ismini alan öykü ise roma rakamı kullanılarak beş kısma bölünür. *Otacı*, *Dilemmâ*, *Öykünmek* ve *İstidrad* öyküleri ise tek parçadan meydana gelir.

3.5.5. Hayalperdesi

Bu öykü kitabında on iki öykü bulunur. Öykülerde kullanılan bakış açısı ve anlatıcıları şu şekilde gruplamak mümkündür: *Ateşböceği*, *Uzak Kara Derin bir Ayrılık*, *Anlatılabilmeliydim*, *Koza*, *A/B* ve *Masmavi Bir Gök* adlı öyküler İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcıyla oluşturulurken; *İhtilaç*, *Küp*, *Güneşe Yürümek* ve *Çılgılık* öyküleri Kahraman Bakış açısı ve anlatıcıyla kaleme alınır. *Mevlî* öyküsü yazılırken Çoğul Anlatıcı ve Bakış Açısı (Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ve İlahi Anlatıcı ve Bakış Açısı)ndan yararlanıldığı görülür. *Bağdat Kudüs Kabil* öyküsü diyaloglardan oluşur. Bu nedenle karşılıklı diyalogu aktarıcı/aktaran vardır. Anlatıcı bulunmaz. Bu öyküde aktarıcı yazarın kendisidir. Dolayısıyla bakış açısı aranmaz. Anlatıcı değil aktarıcı konumuyla yazar sezilir. Bu da dolaysız konuşma aktarımı konusunda değerlendirilir.

Yukarıda adı geçen öykülerin oluşum safhalarında farklı bölümlere tarzlarına başvurulduğu görülür: *Mevlit* öyküsü on bir bölümden oluşur. Bu bölümler sırasıyla şöyle isimlendirilir: *Toplanma, Ama'lar, Bir Kuş Olup Kanatlanmak, Duvarlar, Mefhar-ı Mevcudat Fahr-i Âlem Muhammed Mustafa Salavat, Eşya, Yinelemek, Veladet Bahri, Nesne, Yüzleşmek ve Dağılma*. Bir diğer öykü *Anlatabilmeliydim* ise beş bölümden oluşur. Her bölüm “*Anlatabilmeliydim*” ismini taşır. *Küp* öyküsü ise “*” simgesiyle beş bölüme ayrılır. *Güneşe Yürümek* adlı öyküye gelince; bu öykü on dört kısma bölünür. Her bölüm öyküde anlatıcısı olan kahramanın adını taşır: *Hanımı, Esnaf Arkadaşı, Kızı, Cezaevi Arkadaşı, Oğlu, Cemaatten Biri*.

3.5.6. Hikâyât

Hikâyât adlı öykü kitabının ilk bölümü olan *Bir*'de bulunan bütün öyküler; *Tezahür, İstiğna, Misak, Saika, Tevbe, Dönüş, Örtü, İp, Diriliş, Sâmiri, Körlük, İftah, Ahkâf, Yâkin, Arim, Şek, Sayha, Ahzap, Hâmân, Tubbe, Habeta, Na'ka, Râ'inâ, Hecera, İnas, Şürekâ, Şeyâtin, Şerik, Yankı, Meker, Vehim, Perde, Mülk, Zulüm, Gaflet* ve *Handek* İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı ile meydana getirilir.

İkinci bölüm olan *Çok*'da bulunan öykülerde ise; *Yolcu, Av, Lamba, Menzil, Hicap, Müjde, Kavuşma, Tezhip, Zenginlik, Minnet, Gül, Dua, Toz, Şiir, Dönüş, Kuyu, Hikâye, Kuşlar, Su, Bozkır, Denk* ve *Kar* öyküleri İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı ile oluşturulurken; *Hiç, Bağlanma, Ateş, Okul* ve *Cevap* öyküleri Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ile meydana getirilir. *Televizyon* öyküsünde ise aktarıcı yazardır. “Öykü kişilerini tanıtan ben konumundaki anlatıcı, gözlemci konumuyla yer alır ve öyküyü var eden unsurlarla sınırlı bir perspektiften bakar. Olayların içinde olabileceği gibi olayların dışında bir kahraman da olabilir.(Deveci, 2014: 66)”

3.5.7. Sular Tutuştuğunda

Bu öykü kitabında on iki öykü yer alır. Adı geçen öykülerde kullanılan bakış açısı ve anlatıcılar ise şöyle gruplayabiliriz: *Muntazar, Hadi, Tekasür, Âlemdağı'nda Var Bir Panko, Karşılaşma, Bir Derginin Fenomenolojisi* ve *Ana Haber Bülteni* adlı öyküler oluşturulurken Kahraman Bakış açısı ve anlatıcından yararlanıldığı görülür. *Fragmanlar, Nokta* ve *Zindan* öyküleri İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcıyla oluşturulurken; *Har* ve *Çemberler* adlı öyküler Çoğul Anlatıcı ve Bakış Açısı (Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ve İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı) ile kurgulandığı tespit edilir.

Yukarıda bahsedilen öykülerden; *Fragmanlar* öyküsü ‘***’ simgesiyle beş bölüme ayrılırken; *Bir Derginin Fenomenolojisi* öyküsü rakamla yedi kısma bölünür. Nokta öyküsü ‘Küçürek Öykü’ sınıfına dahil edilebilir. Geriye kalan dokuz öykü tek parçadan oluşur.

3.5.8. Mürekkep

Mürekkep adlı eser on yedi öyküden oluşur. Bu öykülerde kullanılan bakış açısı ve anlatıcılar şu şekilde sınıflayabiliriz: *Modern Hayatın Hikâyecisi*, *Uzak*, *Koku*, *Bir Öykü Tahlili*, *Güneş*, *Nil*, *Geçişler*, *Kılıç* ve *Önce Vatan* öyküleri İlâhi Bakış Açısı ve Anlatıcıyla oluşturulurken; *Babamın Kokusu*, *Hançer*, *Sesler*, *Bir Tip* ve *Battaniye* öyküleri Kahraman Bakış açısı ve anlatıcıyla kaleme alınır. *Küçük Şeyler Düeti* ve *Bıçak* öyküleri Çoğul Anlatıcı ve Bakış Açısı (Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ve İlâhi Bakış Açısı ve Anlatıcı) ile kurgulanırken; Tanık Bakış açısı ve anlatıcı ile oluşturulan tek öykü *Mama* öyküsüdür.

3.5.9. Portakal Bahçeleri

Portakal Bahçeleri adlı öykü kitabı on sekiz öyküden meydana gelir. Bu öykülerde kullanılan bakış açısı ve anlatıcılar şu şekilde tasnif edilir: *Zaruret-i Hamse*, *Renkler*, *Parataksis*, *Portakal Bahçeleri*, *Cennet Kokusu*, *Cennet Güzeli*, *Maide*, *Otuz Saniye*, *Defter*, *Sokaktan Aşağıya*, *Kol Düğmeleri* ve *Esfel-i Sâfilin* öyküleri İlâhi Bakış Açısı ve Anlatıcı ile oluşturulurken; *Vüsat*, *Yarım*, *Bahar* ve *Fısıltı* öyküleri Kahraman Bakış açısı ve Anlatıcı ile kurgulanır. *Kendisi Bir Upuzun* öyküsünde kullanılan bakış açısı ve anlatıcı ise; Çoğul Anlatıcı ve Bakış Açısı (Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ve İlâhi Bakış Açısı ve Anlatıcı)dır.

Yukarıda adı geçen öykülerden *Renkler* öyküsü; *Kırmızı*, *Mavi*, *Gri*, *Kahverengi*, *Sarı*, *Yeşil*, *Siyah*, *Beyaz*, *Lila*, *Buzmavisi* ve *Alaca* isimleri verilen on bir bölümden teşekküldür. *Parataksis* öyküsü ise; yirmi dokuz maddeden ve bir “not”tan meydana gelir. *Bahar* ve *Kol Düğmeleri* öyküleri “*” işaretiyle ayrılmış beş bölümden oluşur. *Otuz Saniye* adlı öykü; otuz kısa kesitin birleşmesiyle elde edilir. *Esfel-i Sâfilin* adlı öykü toplam yedi bölümden oluşur: Giriş kısmından sonra *A*, *B*, *C Kümesi* şeklinde üç bölüm; daha sonra “*” simgesiyle bölünmüş üç bölüm daha eklenir.

3.5.10. Kara

Kara adlı öykü kitabı on yedi öyküden oluşur. Bu öykülerde kullanılan bakış açısı ve anlatıcıları şu şekilde sınıflandırılabilir: *Cesetler Hemen Her Yerde*, *Yumak*, *Adı Leyla Olsun*, *Mustafaaamm*, *Bir Avuç Dünya*, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, *Küf*, *Bir Öyküye Giremeyen Parçalar* ve *Göl* öyküleri İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı ile yazılırken; *Masamda Ruhumla*, *Kül*, *Denizden Sahile*, *Bakış* ve *Unutuş* öyküleri Kahraman Bakış açısı ve Anlatıcıyla meydana getirilir. Çoğul Bakış Açısı ve Anlatıcının kullanıldığı öyküler ise; *Ömer Hayyam Canisi* ve *The Mahrem Palace*'dır. Kahraman Bakış açısı ve anlatıcı ve İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı. *Arzın Titrediği An* öyküsünde ise; karşılıklı diyalogu aktarıcı/aktaran vardır. Anlatıcı bulunmaz. Bu öyküde aktarıcı yazarın kendisidir. Dolayısıyla bakış açısı aranmaz. Anlatıcı değil aktarıcı konumuyla yazar sezilir. Bu da dolaysız konuşma aktarımı konusunda değerlendirilir.

Yukarıda tasnifi yapılan öykülerden; *Adı Leyla Olsun* adlı öykü on, *Bakış* öyküsü sekiz, *Bir Öyküye Giremeyen Parçalar* öyküsü ise on dört bölümden meydana gelir. Bölümler “***” simgesiyle birbirlerinden ayrılır.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa; yüz yedi öykü İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı ile, kırk yedi öykü Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı ile, on yedi öykü Çoğulcu Anlatıcı ve Bakış Açısı ile, iki öykü ise Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı ile oluşturulur. Toplam üç öykü diyaloglarla oluşturulduğundan, yazar aktarıcı konumunda bulunur. *Avm* adlı öykü ise bir takvim yaprağından oluştuğundan bir anlatıcıya da aktarıcıya rastlanmaz. Kahramanların içsel derinlikleri ve ruh tahlillerinin ön plana çıkarılmak istendiği öykülerde yazarın İlahi anlatıcının sınırsız imkanlarından yararlandığı görülür. Eleştirel içerikli öykülerde ise yazar, Tanık anlatıcı ve bakış açısını kullanılır. Toplumun ve modern hayatın dayattığı zorlukların kahramanların hayat ve benliklerinde yarattığı infiali anlatmak için de Kahraman anlatıcını bakış açısının kullanılması öykülerde verilmek istenen mesajın daha net bir şekilde işlenmesine olanak tanır. Çoğulcu anlatıcı ve bakış açısının da yazar tarafından sıkça kullanılması, öyküde işlenen konunun çok boyutlu bir şekilde yansıtılmasını kolaylaştırır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TEMA

4.1. Kaçış/Arayış

Öykü kitabının adıyla paralel olarak hemen hemen her öyküde giden/kaçan/arayan bir kahraman bulunur. Kitapla aynı adı taşıyan bu *Gidenler Gidenler* öyküsünde Kahramanın abisi modern yaşamı benimseyip çürümüş gelenekten kaçarak, kahramanın içinde bulunduğu durumu sorgulamasına sebep olur. Kahraman gelenekle modern arasında bir arafa mahkum edilirken abisi seçimini yapar ve ait olduğunu düşündüğü yere kaçır: “*Gidişini hiçbir zaman haklı bulmayacaktım. “Sen daha küçüksün, yirmi yaşına erdiğinde beni anlayacak ve tükürmelerinden utanacaksın(s.11).”*

Mevcut konumu ve yaşantısından memnun olmayan kahraman, sürekli içinde yaşadıkları “*viranelikten(s.12)*” kurtulma planları yapar. Fakat kahramanı geleceğe bağlayan onun gitmesine engel olan biri vardır: Felçli annesi. Annesi: “*Oysa bizler, bu viraneliklerden, pis pis kokan bulaşık sularından nefret eder, bir gün buradan kurtulma düşleriyle yaşırdık(s.12).*”

Öykünün kahramanlarından biri olan baba, yaşadığı hayattan memnun değildir ve kendisine ait bir ütopya kaçmak ister. Baba yarattığı ütopya aşk, umut ve sadece olumlu duyguların var olduğuna, orada yaşarsa mutlu bir yaşam süreceğine inanır.

“*Biliyor musun yıllardır buralardan gitmeyi düşündüm. Mutluluk, sevgi ve sevinçten başka hiçbir duygunun barınmadığı, etrafı güzelliklerle, inceliklerle çevrili aşkların yaşandığı o yerleri ve beni hayata bağlayan yeniden bağlayacak aşkı düşledim(s.26).*”

Baba içinde bulunduğu ve ailesini mahkum ettiği “*çaresizlik*” ve “*kötücül*” duygulardan uzaklaşmak istediğinden ve bulundukları yerde bunu yapamayacağına inandığından ütopyalara sığınır. Ailesinin onsuz zorda kalacağını bildiği halde yarattığı hayal âleminde vicdanının sesini bile bastırabileceğini düşünür. Ailesini güzel bir şekilde hatırlayıp mutlu olacağını tasavvur eder. Yalnız baba kendisini anlayamayacak yaşta olan çocuğuna kaçış arzusunu ve ütopyasını anlatırken bile düşlediklerinin “*abartılı*” olduğunun farkındadır. “*Şu an inanmadığım bu abartılı duyguların, oralarda gerçekleştiğini görünce hiç şaşırmayacağım(s.27).*”

Baba çocuğuna karşı yükümlü olduğu görevleri olduğunun bilincindedir. Ancak yerine getirmediği sorumluluklarını üstlenmek yerine kendini mutlu edecek olan gitme eylemini gerçekleştirmek ister. Baba giderken haklı olmadığını da bilir. *“Bir gün beni anımsadığında bana kızacak ve gidişimde haklı bir taraf bulamayacaksın ama gitmeliyim(s.27).”*

Bu öyküde baba figürü diğer öykü kahramanlarının izdüşümü gibidir. Romantik kahraman niteliği taşır. Gitme düşüncesi onda bir fıkı-i sabite dönüşmüştür. Gidişiyle hem kendisini hem de ailesini mutlu edeceğine kendisini inandırmıştır.

“Ama gitmeliyim. Yıllardır düşlediklerimi gerçekleştirmeliyim. Burada kalıp sana daha fazla acı çektirmenin bir anlamı yok. Belki ben gidince, sen de rahatlayacaksın, sevinçleri öğreneceksin. Her akşam sofraya başında, uzaklardan söz ederken esrikleşen birini dinlemek zorunda kalmayacaksın(s.27).”

Öykünün bir diğer kahramanı olan annede ise kaçış fiziksel anlamda gerçekleşmez. Kocasının gidişini içten içe kabullenemeyen annenin bir sığınış şeklinde yaşadığı kaçış, çiçekler üzerinde gözlemlenir. Anne çiçek ve müziğe sığınıp kendisini evladiyla teselli eder.

“Sonra çiçeklere vurdu kendisini, onlardan öğrendi güzelliği sürdürme ilkelerini. Gelincikleri saksıda yetiştirir, akşamsefalarına ayrı bir özen gösterir oldu. Bach’ı pikaba koyduğunda, akşamsefaları açar ve biz karşılarında çay içerdik. Annem ağlamaklı olurdu. Gelincikler, derdi, boynu bükük gelincikler... beni bağına basardı(s.29).”

Kahraman büyüdüğünde ise bu kaçışı farklı bir şekilde devam ettirir. Düşünceden, eşyadan, kitaptan kaçır. Aslında kahramanın kaçtığı şey yaşamın kendisidir. Yaşama dair olan her şey kahraman için tahammül edilemezdir. *“Beynimdeki ipe sapa gelmez düşünce kırıntılarından da kurtulmalıyım. Gözlerim kör olmalıydı ki dünyayla aramdaki etkileşimim son bulsun(s.34).”*

Kahraman, duygu ve umudun katili olarak gördüğü düşünceden de kaçmak ister. Bu durum klasik edebiyatta “madde-mana” çatışmasının modern bir yorumlanış şekli olarak düşünülebilir. Kahraman “eskiciler ve sahaflar” yoluyla masivayı azaltıp huzura kavuşmak ister. *“Eskiciler ve sahaflar, üstüme üstüme gelen eşya ve kitaplarımı götürdükten sonra epey ferahladım. Sadece bahçedeki hasır, üstündeki sofraya ve seyyar lamba kaldı(s.34).”*

Ölü Zaman öyküsünde ise; kahraman hayata ve insanlara ‘acı’ gözüyle baktığından, acı çekmemek adına toplumdan ve insanlardan kaçma eğilimi gösterir.

Ancak insani duyguları ve merak dürtüsü onu hayata dahil olamaya sevk edince, kahraman kendi bilincinden de kaçmak ister.

“Artık ne yeni ilişkiler ne yeni çelişkiler, ne de yepyeni acılar istiyorum. Yaşadıklarımın tümünü geride bırakmak(s.37)”

Bilinçten kaçış yazarın diğer öykülerinde olduğu gibi her ne kadar intihara göz kırpsa da daha çok bilinçsiz ve edilgen nesnelere dönüşme isteği şeklinde görülür. *“bir dalga, bir güvercin, bir yaprak gibi doğanın herhangi bir parçası olmak istiyorum(s.37).”*

Kahramanın yaşamdan ve bilinçten kaçışı onda modern insanın ‘farkında ama aciz’ oluşunun vücut bulmasıdır. Toplumdan kaçarak bodrum katındaki evine sığınmak isteyen kahramanın bu tavrı, onun hayata ve olaylara müdahale etme yetisinden değil gücünden yoksun olduğunun göstergesidir. Kahraman aslında hayat üzerinden kendisinden kaçmaktadır: *“evime kapanmak istiyorum. Yitirdiğim umutlarımı, ölü sevgilerimi, ölümcül tutkularımı dünyaya bağışlayıp umutsuz, sevgisiz, tutuksuz biri olarak –bir dalga, bir güvercin, bir yaprak- evime kapanmalıyım(s.38).”*

Kahramanın hayattan kaçışı anlatılırken; kavramlar ait oldukları anlamlara tezat olarak kullanılır. *“dışarıdan bir simitçi geçiyor ve onun bağirtısı berberinde bir sessizliği getiriyor(s.38-9).”*

Bir başka kaçma yöntemi de ‘yakma’ fiiliyle anlatılır. Kahraman onu hayata bağlayan bütün somut kanıtları yakarak kaçışını tamamladığını düşünür. Fakat bilinci yaktıklarını anımsayarak ona daima ihanet eder: *“Çay demleyip Dört Mevsim’i dinlemek istiyordum. Belki onu unutabilirdim. Vivialdi’nin uzunçalarını çoktan yaktığımı anımsadım(s.42).”*

Kahramanın kaçışı mensubu olduğu ideolojinin çöküşünden de beslenmektedir. Öğrenci olduğu zamanlardan bahsederken kahraman; okulundan, ailesinden hatta polislerden bile kaçtığını anlatır. Bu durum mütereddit bir ruhun özelliği olan kaçışın kahramanın bütün hayat evrelerinde var olduğunu gösterir: *“İTÜ Genel Makine öğrenciliğinden T cetveli yüzünden ayrıldım(s.39).”Öğrenci eylemleri sırasında bir dostunun onu oraya sakladığını anımsadı(s.41).”*

Kahramanın bir diğer kaçış şekli olarak intiharı ve ölümü istediği görülür. Ancak hayattan yaşadığı kopuş öylesine büyüktür ki bu eylemleri sıklıkla düşünmesine rağmen ‘onlardan’ da kaçır. *“Artık hiç Vivialdi dinlemiyor, intiharı düşünmüyor, kapıcıya ekmek fiyatlarını sormuyor, bir satır bile okumuyordum(s.38).”*

Bildik Düşbozumları öyküsünde kahraman huzur ve dinginlik arayışıyla kentin karmaşasından kaçarak küçük bir sahil kasabasına yerleşir. Kasaba ile kendisini özdeşleştirerek *'birakılmışlığıyla'* öyküsünü başlatır. *“Kentin sinirleri bozan, bunalan ortamlarından; kitaplardan; bildik dost meclislerinden; okula gidip gelmelerden; evde bir çay bir sigara içmelerden; her geçen gün biraz daha uzaklaştığım hayattan kurtulmalıydım(s.44).”*

Kahramanın yaşadığı bunalım öyle büyüktür ki günlük hayatın gerektirdiği rutin işler bile onun için azaba dönüşmüştür. Sıkılmışlığın vardığı bu boyut onu kaçmaya yöneltir. Kahraman maddi soyutlanmayla yaşadığı ruhsal yıpranmışlıklardan kurtulacağına inanır. Bu sebeple şehirden ayrılp kasabaya gider. Kahraman kaçma eylemini modern hayatta *“dizgeyi kırma(s.44)”* başarısı olarak tanımlar. Tekrar aynı dizgenin pençesine düşmemek, yakaladığı sevinç kaybetmemek için maddi unsurlardan uzak durmak ister: *“İçimde uçarı bir sevinç vardı, sanki bir şeyler başarmış gibiydim. Artık hiç eşya almayacak ve kitap okumayacaktım(s.44).”*

Kahramanın kaçtığı tek şey metropol hayatı değil aynı zamanda kafasındaki düşünceleridir. Okumak eylemini; yaşadığı hayatın çürümüşlüklerini fark etme eylemi olarak gördüğünden; huzurunu ve sevincini muhafaza etmek adına kitaplardan da uzak durmak ister.

Nostalji öyküsünde kahraman yaşadığı kasabaya sığamaz. Geleneksel toplum ve gelenekçi aile yaşantısı onu tatmin etmemesi, gerek okuduğu kitaplar gerek arkadaş çevresi gerekse de kahraman olma isteği(kendisini ispatlama arzusu) onu mevcut durumdan kaçmaya yöneltir:

“Baba gitmek zorundayım. Anne gitmek zorundayım. Anlamaya çalışın. Sizlere yürekte bağlıyım, benim tek dayanağım sizlersiniz. Ama gitmeliyim. Benimle gurur duymalısınız, ben burada tüm insanlar adına gidiyorum(s.54).”

Kahramanın yaşadığı kaçış onu tatmin edecek bir sonuca götürmez. Kahramanın geleneksel hayatı ve uğruna bedeller ödediği kaçışından sonra elinde sadece hayal kırıklıkları kalır. Arayışı boyunca yaşadığı hayat onun kişiliğini oluştururken, yeni düzenden umudunu keserek geleneksel yaşama, annesine sığınır: *“Koskocaman ülkenin bir semtine sıkışmış yaşamların, örümcek ağlarının altında kalmış udlardan yayılan o ince hüznün, ince sızılarının son temsilcisi olmak istiyorum(s.55).”*

Yapıştırmalar öyküsündeki kahramanın da diğer öykülerdeki kahramanlarla paralel bir yapıda olduğu görülür. Kahraman mevcut konumundan rahatsız, hiçbir yere

sığamayan, gitme eyleminin kendisini seven, hedefsiz bir birey olarak yaşar. Dayatılan toplumsal kalıpların dışında, sınırları belirlenmemiş bir hayat yaşamak isteğindedir: *“Biz birbirleriyle iyi anlaşılan, ortak zamanları olmuş iki insanız, aşkı, hüznü yitirmiş, sancılarla yaşayan iki insan... kaygılarımız yoktu, kendimize sınırlar çizmemiştik(s.78).*

Kalabalıklar içinde yalnız olan kahraman insanlarla yakınlık kurmak istemez. Toplumla iletişim kurmaktansa sokakta açan bir çiçekle iletişim kurmayı yeğleyerek kalabalıkları aşip gitme eylemini gerçekleştirmeye çalışır: *“Kalabalığı yara yara ilerledim. Uzakta bir evde, kristal bir vazoda, aspirinlenmiş bir suda, kırmızı bir karanfil açıyordu. Öyle yakındı ki bana(s.79).”*

Kahramanın kaçıp da varmak istediği bir hedefi yoktur. Çünkü kendisini tüketip dururken sonsuzluk hakkındaki düşünceleri de sabit değildir. Ancak mevcut düzeni yıkmakla yeni hayallere sahip olabileceğine inanır.

“Tükenmeyecek bir şiir aramıyordum, tükenip dururken. Birden çekip gitmek istedim, her şeyi yüzüstü bırakıp gitmenin o dayanılmaz özlemiydi yaşadığım... Bilmediğim yerlerde, bildik kalıpları kıracaktım(s.79).”

Gitme isteğinin diğer bir boyutu da onu bulunduğu yerde bir bağlayıcı gücün bulunmayışıdır. Kahraman ona kal diyebilecek birinin beklentisi içindedir. Onu durduracak birinin ya da bir gücün olmayışı onun arayışını bir kısır döngüye sokar. Kahraman bütün duygularını sessiz bir çığlığa dönüştürüp arayışını sürdürür. *“Ardımdan kimse kal demedi... hayat, ciğerlerimiz yırtılınca kadar atacağımız uzun bir çığlık(s.82).”*

Kahraman insanların –kendisini bile- ellerini sürdüğü her şeyin büyüsunü bozduğuna inanır. Sadece kendi düşüncesine paralel düşüncelere sahip olan insanlarla iletişim kurmayı kabul eder. Benliğine sadece Madonna’yı yakın bulur çünkü Madonna’nın ruhu da onunki gibi sürgündür. Onda geçici bir huzur bulsa da gitmenin, kaçmanın dayanılmaz cazibesine kapılarak, bilinmezliklere doğru savrulur. Çünkü kahramanın arzuladığı şekilde bir yer dünya üzerinde yoktur. Anda hapsolmayı dener fakat bunu da başaramaz.

“Sen de Madonna gibi uzak denizlerde sessizce yok olamaya çalışıyorsun. Sende onun gibi, elini sürüverince büyülerini bozan, yıllarca süren acıları bir anda dindiriveren, yıldızlı asasıyla sana erden bir düş getirecek masal kahramanlarını bekliyorsun(s.86).”

İnşirah öyküsündeki kahraman önceki sekiz öyküye nazaran nispeten farklıdır. İçinde biriktirdiği duygu ve düşüncelere bir ses aramaktadır. Bu öyküdeki kahramanın da temel özellikleri önceki kahramanlar gibidir. Kahramanın tipik özelliği olan acizlik ve yönsüzlük bu öyküde bir zemine oturtulmak istenir. Yolunu bulmuş olanların (İsmet Özel gibi), kendini aşmış ve sükunete ulaşmış olanları kendisine dayanak alır:

“Hep içimde gövermiş, içimde sönmüş, onu ortaya koyabilecek yüreği arayan bir ses. “beni bir ses sahibi kıl, kefarete hazırım” diyebilecek kadar cesaret göstermemi isteyen ses. Bu ses hiç susmayacak mı?(s.88).”

Kahraman bu içsel yolculuğu tamamlayabilmek için özenle hazırladığı odasındaki bütün eşyaları bir kamyonun kasasına yükleyerek bilinmez bir yere gönderir. Çünkü eşya bu serüvenin önündeki engellerdendir; masivadır, modern hayattır. Ayrıca kendi iç sesine yoğunlaşabilmesi için dış dünyanın sesine de kulak tıkamalıdır. Eşyalarla gerçekleşeceğine inandığı inzivanın bir müddet sonra eşyalardan kurtulursa gerçekleşeceğini kavramaya başlar.

“Sen televizyonsuz, teypsiz eşyalarını; çokça kullanılmış eşyalarını kamyonu yükleyip(Kamyonun kasası tam dolmamıştı.) giderken, şoför mahallinin yan aynasından bana bakmıştın. Ben, taşlık yolda ırayan kamyonun ardından sana son kez el sallıyordum, bir daha görüşemeyeceğimizi bilerek(s.90).”

Cemal Şakar’ın ilk öykü kitabı olan *Gidenler Gidenler*’de olduğu gibi, ikinci öykü kitabı olan *Yol Düşleri*’nde de belirgin tema “arayış/kaçış”tır. İlk kitabın son öyküsünde dinî-tasavvufi bir nitelik kazanan bu arayış ikinci kitapta tamamen mistik bir nitelik kazanır. Yazarın oluşturduğu bütün kahramanlar bir arayış içerisindedir. Yani kitaptaki bütün öyküler, aynı tema ve aynı kahramanı içerdiğinden yazarın aynı temayı farklı şekillerde üretme, çoğaltma gücünü göstermesi bakımından dikkate değer bir özelliktir. Öykülerde modernizmin dinî hayatın merkezinden kovmasıyla, rehbersiz kalan modern insanın arayışının anlatılması ön plandadır. Ayrıca tasavvufi simge ve eserlerle de öyküler desteklenir. Tasavvufi simgesel değerlerin modern insanın yaşamına zerk edilmesiyle oluşturulan bu öykülerde kahraman modern bir derviş edası taşır.

Sır adlı öyküde kahramanın bir sırrın arayışındadır. Modern kent yaşamına katlanamayan, yer yer kente karıştığı yerlerde isterilere kapılan bir kahraman kendisine verilen bir sırrın peşindedir: *“Kaldırımları, evleri, neonları, duvar yazılarını, insanları,*

taşıtları, bu gürültüsü, bu telaşı, bu teriyle beni gezgin satıcılara dönüştürmeye çalışan bu kenti, izah edilebilir sebeplerle aramaksızın sevmedim... Bana verilen adres... Buraya gelişim... O sır... (s.8-9)."

Kahraman için kent yutucudur. Aradığı sırrı bulmadan önceki zaman içinde bulunduğu durum isteridir. İnsanlarla iletişimden kaçınan kahraman, insanlarla muhatap olmak zorunda kaldığında psikolojik olarak çöküntüye uğrar ve mümkün olduğu sürece iletişime girmekten kaçınır:

"- Kimliğini ver de oda kaydını yapayım. – Ben söylesem, siz yazsanız. (Kimliğimi verirsem tüm sırrım ortaya dökülecek sandım.)"

İnsanların beni anlamaya, ele geçirmeye çalışmalarına tahammül edemiyordum. (s.9)."

O, arayışını gerçekleştirip, sırra vakıf olunca artık toplumla ilişki kurabilecek güce erişir. Kahramanın kent yaşamına karşı manevi bir zırh kazandığı görülen öyküde olgunlaşan birey artık korkusuzdur: *"Otele döndüm. Elimdeki tarifi atmıştım. Herkes sırrıma ortaktı şimdi, ben de onlarınkine. Kimliğimi uzattım katibe(s.13)."*

Birinci öykünün devamı olan Sırdaş adlı öyküde ise kahraman varacağı adresi bulmuştur. Ancak arayışı sürmektedir. Arayış artık kemale erme, seyr-i sülukunu tamamlama mahiyetine bürünür: *"Kendimi düşündüm, buraya ilk gelişimde nasıl da korkmuştum önümde uzanan mekânın sınırsızlığından. Kaçmak istemiştım. – Kimden, niye kaçmak istiyorsunuz, dedim(s.14)."*

Kahraman içsel huzuru bulunca herkes gibi olduğunu düşünür. Ancak kahraman sırrına ortak olan insanlardan farklı olmak, biricik 'ben' olmak istemektedir. Aradığı sırrı elde edip içsel bir sükun bulunca arayışı da boyut değiştirir. O, artık herkesin kullandığı dilden farklı bir dil bulmak ister: *"Mademki tüm insanlar sırrıma artık ortak, o halde tutunduğum tüm sözcükleri terk etmeliyim(s.14)"*

Kahraman içinde bulunduğu ortamda kemale erer. Bir rehber aracılığıyla yaşadığı bu olgunlaşma süreci ona gidilebilecek bir yol verir. Böylelikle kahramanın arayışı belirli bir alana doğru kayar ve rotası oluşur:

“Koşa koşa hücreme gittim. Hemen lügati elime alıp karıştırmaya başladım, yeni bir dağarcık oluşturmalyım, sadece bir kaptan ibaret olan sözcüklerin içini doldurmalyım, bu ortam bana, ben bu ortama yaklaşmalıyım. Buldum. Müşahade...(s.19).”

Bir Masal öyküsü incelendiğinde romantik birey özelliğini taşıyan kahramanın bütünleşemediği kent yaşamından, insanlardan kaçmak kurtulmak istediği görülür. Onun için modern kanunların hüküm sürdüğü kent ve kente dair olan her şey kötü ve kirlidir: *“Uyandığımda anımsamadığım ama benliğimdeki etkilerinden de bir türlü kurtulamadığım o simsiyah kent, insansız, eşyasız rüyalarımaya denk düşen bir kent... Kirlerinden arınmalı, çok eski zamanlardan kalma bir denizcinin tahta bacağına, kesik elinin yerine takılan çengele benzeyen yanlışlarımdan kurtulmalıyım(s.26).”*

Kentle karşılıklı olarak bütünleşemeyen kahraman, kentin monotonlaşan sabit düzenine katlanamaz. Kahraman yeni yollar, açık mekânlara giden sokaklar arar. Ancak arayışını tamamlayabilirse iç huzurunu da yakalayacaktır:

“Düşlediklerime ve varsaydıklarımaya denk düşmeyen bu kentle aramda bir kibritin yalancı şafağında denklikler kurmaya çalışmaktan yorulmuştum. İnsanların evlerinden sokaklara taşıdıkları hayatsızlıklarını ardımda bırakmak; benim olan, ama insanların benimle paylaşmak istemedikleri masalımı tüketmemek için tanıssız, bilişsiz bir yere doğru koştum, koştum, koştum(s.29).”

Kahramanın kaçıışı içinde bir arayışı da taşır. Ancak onun varmak istediği belli bir hedefinin de olmadığı görülür. Varoluşsal problemler taşıyan kahramanın arayışı da bu problemlere cevap olacak sorulardır: *“Mademki bilinmedik bir hayata doğru koşuyorum, o halde kendime yeni yeni cevaplar sormalıyım: Gitmek bulmak mıdır? Aranan bir sözcük müdür? Sözcük herkesin duvarına astığı simli, sırmalı mahfazanın içinde midir? Kitap cevap mıdır?(s.29-30)”* Modern yaşamda tutunamayıp kaçan birey içsel huzurun kaynağı, aklını kemiren sorulara cevap olarak Kur'an-ı Kerim'i bulur. Artık kahraman rehbersizliğinden kurtulmuş, başkalaşmıştır.

Terci'hâne adlı öyküde ise kahraman, mistik unsurların ağır bastığı eski bir külliyeedir. İçinde yaşadığı toplumla bütünleşemediğinden, yeni yapılarda barınmadığından arayışına mekân olarak eski bir külliye seçer. Dinî bir niteliği de bulunan külliye kahraman sorularına ve sorunlarına cevaplar arar. *“Oysa ben yıllardır*

kendime bir korunak arayıp durdum. Bulduğumda yitirmek, yeniden ızsız, ımsız yollara düşmek istemiyorum(s.33)."

Kahraman geçmişle bağlantılı olan bu nostaljik yapıda bulunan eserlere bağlanarak; köksüzlüğünü ve merkezsizliğini aşmak ister. İç dönlük olan yapısından kurtulmak için çabalarken, arayışını eski külliyeleki elyazmaları üzerinden somutlar:

"Artık namaz kılınmayan bu camiye, ders çalışılmayan odalardaki rahlelerde kalakalmış elyazmalarına... bağlanarak yaşamasını öğrenmeliyim. Hep kendimde yaşamaya zorunlu olduğum bu hayata ve ötesine ait yeni çıkarımlarda bulunmalıyım(s.33)."

Onun için ne geçmişte ne de içinde yaşadığı anılar ve insanlar önemlidir. O kendi iç sesine, aklını kemiren sorularına cevap arar: *"Sadece, büyük yola çıkışların konuşulduğu, konuşulabileceği, düşünülebileceği bir ortam, bir insan, bir işaret arıyorum(s.34)."*

Kahraman maddi boyutunu ve yaşamındaki maddeleri aşmak ister. Onun için eşya engeldir. Kahraman ayrıca bedenini dahi arayışının önünde bir engel olarak görür. Bu nedenle maddeden uzak, mana yüklü bir hedefe varmak ister: *"Kim olduğumu bilmek istemiyorum. Zatımı bilmek hep daraltmıştır beni. Yüzüme tutulan aynaları hep reddettim, eşyayı tanımak istemiyorum. Âlemi, bana el olan âlemi bilmek istiyorum. Gönlüm zenginleşsin, dilim sözcük aramasın. Yepyeni vakitlere çıkayım(s.35)."*

Yolculuk adlı öyküde arayış/kaçış metaforu yine modern bir derviş edasına sahip olan kahramanla eserde yerini alır. Kahraman kent yaşamından uzaktır. Onun arayışı kent yaşamı dışında olan bir yer değil, yeni ve eşsiz bir benliğe kavuşma arzusudur:

"Haritada gidilebilecek bir yer aradı. Baktı, baktı. Yılların alışkanlıklarından kurtulup yeni alışkanlıklarla bakmak istedi. Kalın hatlarla belirlenmiş bildik ipek yollarını, baharat yollarını izlemeden, insanların şimdiye dek pek kullanmadıkları yollardan, patikalardan uzaklara, hazır olmadıklarına gitmek istiyordu(s.40)."

Bir derviş gibi bir dala yaslanarak arayışına devam eden kahraman, gittikçe zamandan ve mekândan bağımsız bir hale gelir. Yaşadığı ruhsal boyut onun algısını değiştirerek dönüşümünü başlatır: *"Ben tükenen beraberliklerin değil, ulaşamadığım üretken yalnızlıkların peşindeyim. Zamana sığmayan bir zamanın, zamanın dışındaki bir yerin, bir makamın arayıcısıyım(s.42)."*

Ev İçi adlı öyküye gelindiğinde arayış teması diğer öykülere nazaran daha gizil bir şekilde öyküde yerini alır. Kahraman kendisine yeni ufuklar açan, manevi bir boyut

katan arkadaşlarından ayrıdır. Bu onu arayışını kendi içerisinde gerçekleştirmesi anlamına gelir. Arkadaşlarının açtığı yolda arayışına devam eden kahraman yer yer derin sorgulamalara girer:

“Beraberliğimiz ruhumun tek azığıydı. Üretkendi. Ve ben çoğalmayı öğreniyordum. Öğrendikçe her şeyi kucaklayabilceğimi düşünmeye başlamıştım. Sizinle her gün umudum biraz daha artıyordu. Siz belki de farkında değildiniz; biriniz sımsıkı ellerimi tutuyordu, ben ilk kez uzun bir çizgiye elif dediğimde. Bir daha bir daha elif dedim; bir daha, bir daha, bir başkası oldum, bir başka hayat içerisinde(s.49).”

Öykücü, yalnızlık temasıyla birlikte arayış temasını işlerken; derin anlamları olan tasuvvufi simgesel değerlerden sıklıkla faydalanır. Kahramanın arayışının dinî bir niteliğe büründüğü kullanılan simgesel değerlerden anlaşılır. Varılması gereken hedefin ‘kapı’sına arkadaşları tarafından getirilir. Daha sonra arayışında yalnız bırakılarak kahramanın tamamen olgunlaşması sağlanır: *“Biliyorum yeniden paylaşamayız o iklimi. Şikayet etmiyorum... Kendimde başlayıp yine bende son bulan uzun yolculuklara çıkmasını öğreniyorum(s.51).*

Ayna öyküsünde de arayış teması belirgindir. Yaşadığı hayat içerisinde yalnızlıklarla dolu olan kahraman, içindeki boşluğu anlamlandırmak için bir arayışa çıkar. Kendi benliğinde oluşturduğu sınırlı alanları onu belirli bir yerde hapsedince, kahraman içinde bulunduğu alanda yenilikler, izler, imler arar. Bu yazarın genel hayat algısıyla alakalı bir durumdur. Yazarın hayatını İslami kurallara göre sınırlandırdığını söyleşilerinde sıklıkla anlatır. Bu durumun bir yansıması olarak kahraman da arayışını belirli sınırlar içerisinde gerçekleştirir:

“Alışkanlıklarımdan kurtulup bilmediğim yerlere gitmeye, oralarda rehbersiz, haritasız, pusulasız dolaşmaya niyetlenip hep tanıdık yazlıkçı yüzlerle dolu, defalarca geldiğim bu kasabaya gelişimi... artık izah edemiyorum. Bu kendimden kaçış mı, yoksa hep bir yanımla, hep izlerimle dolu bu mekânda kendimle yüz yüze gelmek için mi? Belki de... küçücük bir ayrıntının peşindeyim(s.55).”

Kahramanın bulunduğu konumdan ve yaşadığı ruh dünyasından memnun olmadığı simgesel değerler üzerinden aktarılır. Onun arayışı doğuşuyla başlamıştır. Tasavvufi söylemlere göre dünya bir nevi sürgün yeridir. Bu nedenle kahraman da mutlak olanı aramaya koyulur. Mutlak olan aşıkardır ve ayrıntılarda gizlidir. Bu ayrıntılar da ancak aranmayla bulunabilir: *“Ömrüm hep bilmediğim, ama beni tanımlayacağına*

emin olduğum ayrıntıların peşinde dolaşmakla geçti. Bir eylül denizi gibi sütliman, onun sukunetine dalacağım bir eşik aramakla tüketilmiş bir ömürdü sırtımda taşıdığım(s.55). ”

Tahkiye geleneğinde önemli bir motif olan ‘aksakallı dede’ figürü arayışta olup yolunu bulmayanlar için bir rehber görevini üstlenir. Arayışı sırasında sık sık umutsuzluğa düşen kahraman; varılacak hedefe yol gösterecek bir rehber dilemektedir:

“Buradaki tüm tahta kapıları çalsam, açsam, avludan kim o! Diye seslenenlere baksam, kaçsam; kaçmasam, karşılarına dikilsem, öylece kalsam, bir katrede okyanusu gören bir ihtiyar: Ey oğul, dinle, deyip beni, bana anlatsa, o büyük sulara ulaşısam, bir elimi ufka yaslasam...(s.58)”

Kitabın son öyküsü olan Ses’te arayış artık bir hedefe oturtulmuştur. Şeyh-mürît çerçevesi şeklinde verilen bu öyküde kahraman huzuru bulduğu şeyhiyle vedalaşmak için yanına varır. Kahramanın tüm öyküler boyunca yaşadığı serüvenlerin sonunda olgunlaştırıldığı ve “şeyhlik” makamına eriştiği ortaya çıkar. Tasavvufi öğelerle örülen öyküde kahramana göre *“Her şeyi geride bırakıp birine gitmek ya da her şeyi geride bırakıp size geleceğine emin olduğunuz insanların olduğunu bilmek hayatı yaşanır kılar(s.66).”*

İlk eserden başlayarak üçüncü kitaba gelindiğinde kahramanın arayışını tamamlamadığı görülür. Ancak bu eserdeki arayış teması daha çok diğer temalarla birlikte işlenir. Kahraman arayışını sürdürürken hep bir rehberden bir eşyadan yardım almak ister. Tasavvufta seyr-i süluk yolu müridin rehbersiz aşabileceği bir yol değildir. Bu nedenle kahraman hep bir gölgeye, bir işarete ihtiyaç duyar.

Eserin birinci öyküsü olan *Eşik*’te kahraman ağzı dualı bir kadının rehberliğinde kendi arayışını gerçekleştirir. Bu kadın kahramanın ninesidir. Kahraman tek başına geçemeyeceği kapılardan ninesinin rehberliğinde geçebileceğini düşünür. Hayata karşı realist bir duruşu olmayan kahramanın ninenin ölümüyle birlikte yaşadığı belirsizliğin boyutu artar:

“Şimdi sırtımı sıvazlayan kınalı elleri yoktu. Dayanaksız kalmıştım. O, bana kendini açtıkça, yüreğim genişler, üzerimdeki örtüler kalkar ve hafiflerdim. Şimdi dar bir kapıda kalmıştım. Oğlumun açtığı kapılardan geçmekle ferahlamıyor, kendimi ona açmanın yolunu bulamıyordum(s.12).”

Dört Güzel Şey adlı öyküye gelindiğinde hayatının anlamını arayan bir kahramana rastlanır. Bir nehir kenarında “Sen” diye bahsettiği manevi önderinin arkasından yalnız

kalan kahraman, bu arayışını gerçekleştirirken duygularının yönettiği bir ruh haline sahiptir. Bu yalnız kaldığı süre zarfında kahraman; birleşme, bir olma yolunun, rehberinin bünyesinde kaybolmak olduğunu da idrak ederek yolunda ilerler:

“Ayağa kalktım. Seni bulmalıydım. Ayak bileklerime kadar çamura gömülmüştüm... Sen olsan belki bu remi tamamlayabilir, bedenimi toprakla tamamlayabilirdin. Şimdi sen yoksun, ben toprakta kayboluyorum. Benim elbiselerimi ve adımı sana getiren çocuktan toprakta yitişimin hikâyesini dinlerken, sen var olacaksın(s.19).”

Kahraman manevi önderini bulamayınca arayışını kendi içerisinde gerçekleştirmek durumunda kalır. Artık O, kendi içerisinde tamamlanırsa rehber edindiği kişiye ulaşabileceğinin farkına varmış ve içine dönmüştür: *“Ruhumun kanatlarını aralasam, aralasam; iklimimin gizlerini de aralamış olur muyum? Yıldızların ve karanlığın, dağların ve denizlerin, kuşların ve çiçeklerin hikâyelerini bulabilir miyim o aralıkların birinde?(s.20)”*

Atlas öyküsü incelendiğinde kahraman, içinde bulunduğu kısır döngüden idealize ettiği kente kaçmak ister. Arayışları sonucunda elde ettiği bilgileri birleştirerek yolculuğuna çıkar. Fakat kahramanın ne elindeki atlas ne de ulaşmak istediği kervan onun bu arayışına cevap olur: *“Kenti arkasında alarak; aşına sokakları, her seferinde kendisinden başka kimseyle karşılaşmadığı meydana geride bırakmak istiyordu... Ellerini siper edip gözlerini kısarak bir tepeden, aşağıda uzanan düzlüğe baktı. Kent görünmüyordu. Oysa atlas burasını gösteriyordu(s.23-4).”*

Kahramanın yaşadığı ruhsal çöküntünün bir nedeni bulunduğu yaşam olsa da aslında O, temelde kendi içerisinde huzurlu değildir. İdealize ettiği kente kavuştuğunda kahramanın aslında kendi benliğinden kaçarak yeni bir benlik aradığı anlaşılır: *“O, buraya elbiselerinden soyunup yeni renklere boyanmaya gelmişti(s.25).”*

Rüya adı öyküde kahramanın aradığı nokta bellidir. Hac. Ancak kahramanın koptuktan korktuğu hayat onun bu isteği önündeki engeldir. Kahramanın ayrıca maddi engellerden kurtulursa amacına ulaşacağı vurgusu da yapılır:

“Hep evini, işini kaybetmek, bir daha kendisi olarak geri dönememekten korkmuştu. Oysa hac kervanları geri dönerken kentlerinde konakladıklarında yüzlerinde çölün esmerliğini, saçlarının dibinde kum taneleri taşıyanlardan hikâyeler dinlerken, genişlerdi(s.32).”

Sergerdân adlı öyküyü incelendiğinde, elinde bir adresle rehberini arayan kahramanın yaşadığı arayış sonucunda, olgunlaşmayı kendi içerisinde bir başına yaşayarak tamamladığı görülür. O aslında sorularına cevap ararken, cevapları kendi içerisinde taşıdığından habersizdir. Ayna simgesiyle kahraman kendi içerisine eğilerek aradığı cevapları bulur:

“Ah! Beni buralara çağıran sorular. Hep bir soru, bir soruyu çağırırdı. Bir sorudan, bir soruya geçmek; her şey bu karanlığa kalbolurken neydi aynı kalan, sadece yorgun ve bezgin çehrem mi? Onunla birlikte olmanın simyası peki? Koynumdaki ayna benimle birlikte gelir, bana yolları, yolları açar mı?(s.38)”

İzlek öyküsünde ise eşsiz bir öykü yazma gayretinde olan kahramanın mevcut kelimeleri reddedip yeni söylemler arayışına girdiği görülür. Burada arayışın ruhani boyutu ikinci planda kalır. Mistik öğelerle desteklenen ruhsal dünya, ancak bu yeni ruhsal durumunu bakir kelimelerle anlatabileceğinin farkındadır: *“Gönlünü açacak; kelimeleri insanların tükettiği yerden alıp yeryüzünün kıyısından boşluğa savuracak bir cümle arıyordu. Erden bir düş. Bir ilk cümle(s.42).”*

Saat Henüz Üç adlı öyküde kahraman yaşadığı maddi ve manevi sıkıntılarla baş etmeye çalışır. Ancak kahramanın baş edemediği tek kavram zaman mefhumudur. Modern insan yaşamak, ya da problemlerini çözmek için hep daha fazla zamana ihtiyaç duysa da mevcut zaman taksimi hiç değişmez. Kahraman zamanı durdurarak var olan sıkıntılarından da kaçmayı hedefler:

“...kuşları gördü. Ondan korkup uçmalarına üzüldü. Eskiden bu sesler onu alır... tutunsunlar diye onlara bir dal uzatmalıydı, kendisine uzatılan dal gibi. Hızla masasının üzerinde duran saate yöneldi. Saat üçtü. İçindeki kalem pili çıkardı. Saati yerine koydu(s.59).”

Şâr öyküsünde de kahramanın modern yaşamdan kaçarak manevi bir nefes alma arayışında olduğu görülür. Metropol bir kentte yaşadığı arayış ona sancılı bir süreç yaşatır. Çünkü her yer betondur. Toprağa dokunacak, toprakla arınacak hiçbir yer yoktur. Hayatın gürültüsünden kaçıp huzur bulmak istediği türbe bile bu şartlar altında onu hafifletememektedir:

“Arkasına dönüp baktı, birçok yabancı ses. Serinleyebileceği bir yer arandı. Caminin etrafına bir avuç toprak, bir karış gölge yoktu. Çayevleri... Onun da buraları terk etmiş olabileceğini düşündü(s.61)”

Kahraman her ne kadar Hacı Bektaş-ı Veli'nin dergâhında huzura kavuşacağını düşünse de, hayal ettikleri ve yaşadığı durumları bir türlü bağdaştıramaz. Bu sorun kahramanın ruhunda sancılara sebep olur. Bu ruh halinden kurtulmak için kahraman manevi iklimlere ihtiyaç duyar. Betonlaşma ve modern yaşam nedeniyle bu arınmayı türbede yaşayamaz ve manevi önder olarak kabul ettiği arkadaşlarının bulunduğu şehre doğru kaçışını gerçekleştirir:

“Terminal kentin dışına taşınmıştı. Anıların durağan zamanında yaşamak istemiyordu. Rüzgârlı Sokak'tan servise bindi. Yaşadığı kentteki umutsuz yalnızlığında düşlediği Ankara bu değildi. İlk otobüsle İstanbul'a doğru yola çıkacaktı(s.65).”

Irmak adlı öyküde içinde yaşadığı ruh haline çözüm bulmak isteyen, sorularının cevaplarını arayan kahraman bir rehber bulmak ister. Bu rehberin önderliğinde kahraman iç huzuru yakalayacak hem de yazmak isteyip de yazamadığı özgün mektubunu tamamlayabilecektir. Fakat kahraman aradığı özün kendi benliğinde olduğunu fark edemez. Kahramanın içinde bulunduğu durum onu toplumun geri kalanından ayırır:

“Ellerinde çapayla tarlaya doğru yürüyenlerin konuştuklarını duyar gibiydi: “Aradığı yeri yine bulamayacak.” “Şimdi tarla zamanı, tüm kapılar kapalı ki.” “Ömrünü bu vadide tüketecek. “Bir o yanda bir bu yanda.” “Evinde bulamadığını bu kıyıda arıyor.”(s.67-8)”

Kahramana göre aradığını bulmaktan çok arayış halinde olmak önemlidir. Çünkü insan yaratılışı gereği noksandır ve bu dünyada kendisini tamamlayabilmek için bütün varlıklara sirayet etmiş olan Yaratıcıyı bulursa tamamlanabilecektir:

“Leyla gibi bir inciye toprakta aramakla bulamayacağını söyledim. Aramazsa hiç bulamayacağını söyledi. Bu isteğinden vazgeçemezmiş. Neresi olursa, nerede olursa olsun buluncaya kadar arayacağını söyledi(s.69).”

Saatli Maarif Takvimi adlı son öyküde kahraman modern dünyanın içinde bıraktığı boşlukları, geleneğe ait yapıları arayarak doldurmak ister. Bu arayışı esnasında

zamana ve hızla artan betonlaşmaya direnen İhtiyar saraçın zamanı dondurarak sakladığı, manevi iklimlerle örülü dükkânına gelir. Saraçla olan muhabbetiyle birlikte yeni dünyalara yelken açan kahramanın fotoğraflarla geleneği ve geleneğe ait ruhu saklamak istediği görülür:

“‘Artık yaşanmaz bir hayatın karelerini sizinle bir araya getirmek istemişim. Elimdekiler sanki bir yap-boz, bir türlü yerini bulamayan onlarca parça; sizde olanı bana vermedikçe bir araya gelmeyecek(s.85).”

Kahramanın büyük resmi tamamlama çalışmasını yaşlı saraç gençlik heyecanı, çırpınışı olarak görür. Çünkü saraç durumun bilincinde olarak geri dönüşün imkânsız olduğunu, fotoğraflarla ruhun aktarılamayacağını bilecek enginliktedir:

“ ‘Caminin avlusundayken fark ettin mi, ne ağaçlar, ne çocuk sesleri, ne insanların eskittiği taşlar... hiçbiri yoktu. Bir ben vardım orada, senin kurmak istediğin şehre ait. Tek başına merdiven basamaklarında duran bir yabancı bir adam(s.85).”

Pencere adlı öykü kitabında bulunan *Otacı*’da halk hekimi olan kahramanın rahatsızlanarak bir baygınlık geçirmesi bir bilinçlenme süreci yaşamasını sağlar. Bu baygınlık onun aslında fark etmediği bir arayışı açığa çıkarır. Kendi hastalığına ve hastalarının rahatsızlıklarına bitkilerden şifa bulabilceğini düşünüp; manevi şifayı ötelelediğinden hayatında bir eksiklik fark eder. Bu fark ediş onu arayışa yöneltir. Bitki toplamak için gittiği dağda farklı âlemlere dalması onun arayışının zeminini oluşturur. Hoca artık mekândan ve zamandan bağımsızlaştığını anlayınca aradığı manevi sırra ulaşmıştır: *“Kavanozdaki bitkilere baktı. Onlarla konuşup yeni bileşimler ararken; yalnızlığını koyulaştırdığını düşündü. Hastalara şifa ararken aslında kendinden mi kaçmıştı?(s.90)”*

Eserin bir diğer öyküsü olan *Dilemmâ*’da anlatıcı yarattığı kahraman üzerinden bir anlam arayışı içine girer. Öyküde yarattığı kahraman da onun gibi arayıştadır. O arayışını bu cümlelerle ifade eder: *“Onuncu kattan, sadece kendisi için menevişlenen şehrin ışıklarına bakıyor, yeni öğrenmeye başladığı alfabenin yardımıyla, gördüklerine, hissettiklerine yeni anlamlar arıyordu(s.92)”*

Kahramanın ideolojiler arasında geçiş yaparken bocalamalar yaşaması onu bir yerlere sığmayan birine dönüştürür. Bu sancıların sağaldığı, aradıklarını içinde bulunduran bir tek yer vardır: *“Hacı Bayram’a gidecekti. Sadece orada yalnız*

kalabildiğinden midir, yoksa henüz adlandıramadığı bir halden midir; orada bu gerginliği ve güvensizliği yaşıyordu(s.101). ”

Kahraman aradığı huzuru bulsa da geçmiş alışkanlıkları ve toplum baskısı yüzünden kendisini afişe etmek istemez. Ancak arkadaşlarının yüreklendirmesiyle kendine gelir ve kendisini teslim eder: *“Ama şimdi, biliyorduk ki onlarla birlikte namaz kılsa artık başka bir dünyaya ait bütün kapıları kapanacaktı... Sanki bir şeyler, kendisine ait, geleceğine ait bir şeyler istemi dışında geliyordu. Direnemiyordu. Teslim olmuştu. İmamın sol yanına durdu. Elif, Lam, Mim(s111-2).*

Eserin son öyküsü olan *İstidrad*’ta da arayış teması baskındır. Modern bir yazar olan öykü kahramanı; kendisini içinde bulunduğu durumdan kurtaracak çıkar bir yol arayışındadır: *“Perdeleri sımsıkı kapalı pencerelerde bir şeyler aradın; seni ıssızlığından çıkaracak. Belki başka bir ıssızlıkta boğulan, sesini bir türlü duyuramayan, seni tanımlayacak, seni tanımlayacak birini(s.113). ”*

Kahraman öykünün sonunda aradığını bulamaz. Yaşadığı içsel ezinç onda ruhsal bir travmaya neden olur. Anlatamamanın, hedeflerine varamamanın yıkıntısı altında kalır. Bütün çabalarının sonucunda yaşadığı isteri ise şu şekilde görünür:

“Ne değişti? Diye düşünüyorsun./ Hayır; / Ne değişecek? diyorsun seslice. / mutfaktan hanımının sesi; “Ne var?” Yine irkiliyorsun, korku değil, bu kez aniden uyanmak, uykunun en derin anında uyandırılmak gibi; “Hiç.”(s.115). ”

Modern hayatın insanların içlerinde açtığı boşluk, insanları bir arayışa sürükler. Ancak insanların bu boşluğu; diğer insanlarla değil eşya yani maddelerle doldurmaya çalışması bunalıma neden olur. *Ateşböceği*’nde kahraman *“insanlarda ve kitaplarda bulamadığını(s.7)”* geleneğin yaşatıldığı yapılarda aramaya gider. Anılarında, geleneğin son nefeslerini alıp verdiği metruk mahallelerde arayışı gerçekleştirir: *“Küçük bir umudun peşinde sokaklarda dolaşıyordu. Kendinden öncesiyle, şimdiyle tanışabilmek için bir iz, bir işaret arıyordu(s.7)”*

Aradığını kenar mahallelerde bulamayan kahraman arkadaşından gelen bir mesajla, geçmişte yaşadıkları anılar içerisinde arayışına yön verir. Arkadaşına duyduğu muhabbet onu tekrar maddeden insana yöneltir. Çünkü gelenek ve o geleneğe dair izler modern yaşamın neon lambaları altında yaşayamamış, yok olmuştur: *“Tamam dedi bir de senin için tırmanalım o yokuşları. Biliyorum, doğduğun bu şehirde kendine ait izler peşindesin, ama o eski mahallede bir şeyler uçup gitmiş(s.11). ”*

Kahramanın arayışı maddeyle başlar, daha sonra eski anılara ve arkadaşına döner. Ancak bütün bu arayışlar sonuçsuz kalır. Zira kahramanın aradığı şey onun içinde saklıdır. Kahraman her yerde, herkeste kendine ait olan şeyleri arar:

“-Aslında bu birbirimize seyahatlerimiz, hep kendimize dönük, dedi arkadaşı. Gözleri yerdeydi. Birbirimizde kendimizi arıyoruz. Yaşadığımız yerlerden alıp getirdiklerimiz de kendimiz için. – Belki bu sokaklarda avare gezmelerimizde; elimizdeki parçanın, ne zaman bilinmez koparılmış, bizden alınmış diğerini aramak için olmalı(s.11)”

A/B adlı ikinci öyküde kahramanlar modern hayatın kovduğu manayı arayan, arafta kalmış tiplerdir. Kahramanlar eşya ile tatmin olamamış ruhlarının sancısını çeker: *“...yarın yeni başlangıçlar olsun diye dua ediyor, teselli arıyordum.../ Arıyordum yeniden başlayacak bir yer, bir yön, bir zaman... Her şeyi unutacak ve yeniden başlayacaktım(s.19)”*

Eserin üçüncü öyküsü olan *Uzak Kara Derin Bir Ayrılık*'ta yaşadığı hayat kahramanı tatmin etmeyince geçmişteki eski günlerinin arayışı içine girer. Ancak geriye dönüşün imkânsızlığını bildiğinden bu arayış onu 'uzak, kara, derin' bir yalnızlığa mahkum ederek onu anılarından kaçmaya sürükler: *“Bilmek, sadece kabuk bağlamış, uzak, kara, derin... Artık yaşananlar yaşanmıştı; yaşanmakta olan, düz bir zamanda, inişsiz, çıkışsızca tükenip duruyorken, belleği neden harekete geçmek için nedensizce neden arayıp duruyordu(s.26)”*

Katılamadığı, geri kaldığı arkadaş ortamının dışında kalmanın acısını çeken kahraman; eski anılara, yaşantılara ait ne varsa kaçmak ister. Eskiye hatırlatan her anı onun mevcut düzeni için bir tehdit mahiyetindedir. Hayatın dayattığı bu zorunlu kopuş, onda derin bir yara ve acıya sebep olduğundan kahraman kaçarak düzenini devam ettirmek ister: *“Kırık dökük birkaç anı, görüntü, birkaç sözcük, olmadık zamanlarda belleğin uzak, kara, derin uçurumlarından; yaşamın can yakan gerçeklerine baskın çıkıyordu. Belki böyle olması daha güzeldi; gerçek bir diken gibiyken; anılar, yanılısamalar... üç-beş cümlemin peşinde kaçmak uzak, kara, derin bir ayrılığa(s.27-8).”*

Anlatabilmeliydim adlı öyküde, öyküyü doğurma sancıları çeken kahraman/yazar içindeki bunaltıdan kaçmak ister: *“Pencereden dışarıya bakmak; kendinden kaçmanın bir yolu gibiydi; uzaklara, apartman çatılarındaki ufuktan da ötelere gitme özleminin bir tesellisi gibiydi(s.51-2).”*

Kahraman yaşadığı kaçıışı anlamlandırabilecek bir yeni imgeler arayışına da çıkar. Onun için bulunduğu yer onun orijinal imgeler bulma yolunda bir engeldir: “*Gitse, gidebilse; kendi, dağ esintisi ve sigara dumanlarının birbirine karıştığı bu ağır havanın ortasında kalsa; belki kendine dışarıdan bakabilecek ve kendisini anlayabilecek; imgeleminde uçuşan anlamsız imgeleri anlatabilecekti(s.52).*”

Kahraman kendi dışında arayıp da bulamadığı imgeleri bulmak, sorularının cevaplarını aramak için kendi içine döner: “*Başkalarında aradığı gerçekliği kendi içinde aramaya başlamıştı(s.53).*” Ancak bu arayış sonunda gerçekle kurgunun arasında kalan kahraman “*ancak kendine döndükçe; içinde dönüp durduğu anaforu anlamlandırabileceğini anladı(s.56).*”

Arayışını gerçekleştireceği mecrayı bulan kahraman/yazar bu kez de bu yolda yaşadıklarını anlatacak dilin peşine düşer: “*Tanıdığı, gözlemlediği kendini anlatacaktı; aradığı dili bulsa... Ben, diye başlayacaktı(s.56).*”

‘Varoluşsal sancılar’ yaşayarak hayatın anlamını, kendi benliğinde arayan bir diğer kahraman da *Çıglık* öyküsünde bulunur. ‘İki uç arasında’ tükenmekten korkan kahraman, bugüne kadar yaptığı her şeye sırt çevirerek arayışına kendi içinde devam eder: “*Bir şeyler yapmış olmanın erinciydi belki de; o zaman; uzun zamandan sonra kendime dönmüştüm; yönümü yitirdiğimden belki de, tek yön kendime dönmek kalmıştı(s.77).*”

Dünya hayatının getirdiği zaruri ihtiyaçlardan doğan yükleri, kahraman boynuna dolanan ipler olarak gördüğünden onun için zaman ve mekân kavramları birbirine girer ve ayrılmaz bir bütün olur. Yaşadığı hayatta yeni anlamlar aramak ister: “*Çoğalmak; / bütünlenmek istiyorum / yeni bir yön; / yeni bir yol; / yeni akacak bir mecra; / belki de(s.77).*”

Yaşamak istediği hayat ile yaşadığı hayat arasındaki tezat, kahramanın ikilem yaşamasına sebep olur ve kahraman kendini yitirmekten korkar. Yeni yollar arayarak, kendi benine dönerek içinde bulunduğu açmazda bir anahtar olmak isteği, onun yaşanan sistemi ve din anlayışını sorgulamasına neden olur. Çünkü kahraman ‘tamam’ olmak isterken, din anlayışına göre insan varoluşundan ötürü eksik ve kusurludur:

“*İstediklerin, gönlünden geçenler denk düşmüyor çoğu kez; hemen, şimdi istemediklerinin yanında buluveriyorsun; sınav ya!... Yaşadıklarım da, yaşamadıklarım da, öyle! Hep eksikiz, noksanımızı arıyoruz; sanki bulabilecekmişiz gibi!!! Rahat da durmuyoruz, duramıyoruz. Duramıyoruz çünkü eksikimiz, noksanımız hep suç*

hanemize yazılıyor, sanki. Oysa öyle değil, öyle olmamalı, şurada, oturup duruyoruz işte(s.80). ”

Koza öyküsünde; hayatı değiştirmek, dünyayı daha yaşanılır bir hale getirmek istedikleri gençlik dönemlerini anımsayan yaşlı iki dostun amaçlarına ulaşamadıkları için birbirlerinden ve toplumdan kaçtıkları gözlenir. Onlar gençliklerinde vaat ettikleri ülküyü yaşatamamın acısını taşır: “- Kendimizi bile değiştiremedik, küskün, kızgın, içrek kırıklıklar;... - Ondandır belki odalarımıza kaçışımız; durmadan dört duvarı yükseltmek etrafımızda (s.87)”

Kahraman ülküsünü gerçekleştiremeyince toplumdan ve insanlardan kaçmasının başarısızlık dışında bir anlamı daha vardır: O zamanlara ait anıları fotoğraflara, imgelere dönüştürüp korumak: “- Fotoğraftaki bunca insan arasında hep kendini arıyorsun, elleri havada, bir şeyleri hatırlayan bunca insan arasındaydın, ama fotoğrafta yoktun işte, yoksun işte; sadece varsayıyorsun, varsaydın(s.88-9). ”

Masmavi Bir Gök adlı öyküde ise; modern tarafı temsil eden anlatıcı ve gelenekçi yanı temsil eden kahramanın öykü yazmak için yeni bir tarz araması temayı oluşturur. Anlatıcının önerdiği kurgusal düzlemi benimseyemeyen ancak bütünüyle de reddedemeyen gelenekçi kahramanın amacı, kendini ifade edebileceği bir öykü yaratmaktır:

“Sana hikâyemi anlattım, anlattım çünkü ben bunlardan bir öykü kurmasını beceremedim. İstedim ki, benim hikâyemden bir öykü kur; ben, senin kurduğun bu öyküyü okurken hep aradığım kendimi bulayım; bir an aynada kendimle yüz yüze gelmem gibi; bir an aynaların yüz yüze gelmesi gibi...(s.97)”

Tasavvufun klasik yöntemlerinden biri olan bir ‘rehber’ aracılığıyla sırra vakıf olma durumu, bu kahraman için de geçerlidir. O, geçmiş usuller ve din vasıtasıyla öyküsünü gerçekleştirebileceğine inanarak modern anlatıcıyı öyküsüne dahil etmek istemez. Eğer dinin özüne varabilirse arayışını mümkün kılacağına inanır: “Çünkü herkese, bir kapı kadrince bir sır söylemek gerektiğine inanırım; daha doğrusu böyle okumuş ve inanmıştım. Ey Attar’a yol gösteren Peygamber! O senin sayende aşk sırrına sahip olduğunu söylüyor... Ya ben?... Dinîmi diyanetimi öğrenecektim; ilim olmadan neyi, nerede arayacaktım(s.94). ”

Bazı öykülerde yer alan kahramanların bulundukları yaşama şartlarını ve mekânları beğenmemesi; onları bir bilinmezliğe, daha iyiyi bulma arayışına sürükler. Bu

kahramanlar, arayış ya da kaçışlarında rehbersiz kaldıkları anda bir bocalama yaşar. Fakat yaşadıkları sıkıntı onların gerçeği fark etme yolunda atlamaları gereken bir merhale olarak görülür. Bir uyarıcı tarafından arayışlarına yön verilmesi, tasavvuf edebiyatında var olan rehber kişinin öykülerde yer alması olarak yorumlanır. Bu öykülerden biri de *Bozkır* öyküsüdür. Her ne kadar şekil itibarıyla modern bir kısa öykü olarak, kahramanını günümüz koşullarında bir arayışa sürüklese de, öykü, çekirdeği itibarıyla geleneksel temlerden beslenir:

“Doğada, doğal bir uyumla dengelenmenin peşindeydi. Yol boyunca önünü çıkan sapaklara sadece sezgisini dinleyerek sapıyordu. İki haftaya yaklaşmıştı, rastgele seçtiği yollardaki seyahati. Ne bir ağaç, ne bir dağ, ne bir dağ kenarı... Bozkırın uçsuz bucaksızlığı, aynılığı, hiçbir sürprize açık olmaması onu tedirgin etmiş, gerginleştirmişti... Motel sahibi elinde bir bardak çayla geldi... Onun tedirginliğini anlamış gibiydi. Tam yola koyulacağı sırada: - Buradan öte, daha iyi, daha güzel yerler yok, dedi(s.89).”

Kahramanın arayışını sürdürdüğü alanlar genellikle ruhsal alemlere aittir. O, benliğindeki acıları hafifletmek, modern dünyanın yükünden kaçmak, eksik parçasını bulmak ister. *Bağlanma* öyküsünde şehrin gürültüsü içinde, kendi eşini arayan kahramanın, aradığını sesinden tanıması belli kriterler arasında sınırlı ve içe dönük bir yaşam sürdürdüğünün göstergesidir: *“Şehrin onca gürültüsü ve telaşı içinde sesini tanıdım. Şaşırdım. Yalnızdım... Sesler birbirini bulur dememiş miydim? Diye sordu. Haklısın, dedim. Zaten bana fısıldamadığın tüm sözcüklere yabancıyım(s.75).”*

Cevap öyküsünde kahramanın kendisine sorulan bir sorunun cevabını aradığı ve bu arayışında yaşadığı sancılar anlatılır. Bu arayışının tek başında tamamlayacak olmaktan da hoşlanmaz: *“-Dur beni böyle bırakıp gidemezsin. Şimdiye değin hiç düşünmediğim bir konuda soru sordun, sabaha kadar uyuyamadım... -Pekala, dedim. Madem gidiyorsun, cevabı nereye göndereyim, bir adres, bir telefon. Avlu kapısında durdu. Bana döndü. -Bir adres, bir telefon diyorsun; sızlanma dedi. Cevap muhatabını bulur.*

Önceki öyküde aranılan şey bir sorunun cevabıyken, *Kuyu* öyküsünde aranılan şey; düş ve gerçek bağlamında kişinin kendi benliğini araması ve bu arayışın nasıl gerçekleştiğidir: *“Bocurgatın demir kolunu yavaş yavaş çeviriyor, içi yosun tutmuş kova salına salına kuyuya iniyor ama suya bir türlü varamıyordu. İnleyerek ipin kısa*

olduğunu; beyhude denemelerinden vazgeçip bir şeyler yapmasını istiyordu, diğeri onu duymasa da. –Kovanın yetişip yetişmemesinin ne önemi var; gel eğil bak su orda(s.78).”

Hikâye öyküsünde imge arayışında olan bir yazarın, okuduğu bir cümleyle değişmesi onun varmak istediği hedefe ulaştığını gösterir. Yazarın bakış açısını değiştiren bu referans ifade onun benliğini de derinden etkiler: “Yazmaya çalıştığı hikâyenin bir yerinde tıkanıp kalmıştı. Tıkanıklığını açacak bir sözcüğün, imgenin peşinde koşarken, okuduğu kitaptaki bir cümleyle irkildi. Elindeki kalemi attı, önündeki kitapları paraladı(s.79).”

Arayışın sorumluluk üstlenme bağlamında gerçekleştiği Denk öyküsüne gelindiğinde ise; kahramanın ruh ve beden arasında bir denge kurmaya çalıştığı çıkarımı yapılabilir. Kahramanın varmak istediği noktaya ancak ruh ve beden uyumunu sağladığında gidebileceği mesajını vermesi, öykünün temasını da oluşturur:

“Kan-ter içindeydi... Biraz geriye doğru kaykılarak, sırtındaki dengi yavaşça yere bıraktı. Tekrar doğrulduğunda dengesini sağlayamadı. Bir-iki kez sağa sola yalpa yaptı. Hemen oturdu ve dengine yaslandı. Derin bir nefes aldı... Gitmek üzere tekrar ayağa kalktığında yine sendeledi. Biraz geriye doğru kaykılarak dengini sırtlandı. Dengesini bulmuştu. Dengi ona güven ve denge veriyordu, ardına bakmadan hızlıca yürümeye başladı(s.84).”

Yolcu öyküsünde kahramanın bölünmüş benliğini tamamlama arayışında olduğu çıkarımında bulunulabilir. O, ulaşmak istediği ferahlığını ararken, yaşadıklarını sadece kendisinin görmesi; değişimine ortak etmek istediği babasının hiçbir şeyi fark etmemesi, onun ruhani bir makama ermek istediğinin kanıtıdır: *“Dört yol ağzında şaşakaldı: Kaç gündür yoldaydı, ne kadar mesafe almıştı!...İzlerini aradı, bulamadı. Kavşağın tam ortasında oturdu; haber getiren, yön gösteren olur diye. Delikanlı yolun ortasına oturmuş yorgun çaresiz adamı görünce koşarak eve daldı. –Baba, yolun ortasındaki adam benim için ferahlık ancak geldiğim yeredir, bana yardım et, dedi. Korktum. Çekindim. Babası, –Hani, dedi. Delikanlı arkasına baktı. Kavşakta kimse yoktu(s.57).”*

Modern dünya içinde barındırdığı sınırsız uyararıyla kişilerin ruhunu yorar. Bu ruh yorgunluğu kendisini mevcut durumdan kaçışa, huzur duyulabilecek bir arayışa yöneltir. Madde esaretini aşmak isteyen kahraman, bunu içinde bulunduğu ortamda gerçekleştiremez. Bu nedenle yaşadığı yeri kimi zaman bir araba, kimi zaman bir rüya vasıtasıyla terk ederek sükun bulmak ister. Bu dünyanın bir geçiş yeri, bir yol olduğu bilgisine vakıf olan kahramanlar, varılacak bir menzillerinin olmadığını da farkındadır.

Bu fark edişin onlarda yalnızca ‘yolda olmak/ aramak’ şeklinde ortaya çıkması öykünün atmosferini anlama noktasında dikkate değer bir ayrıntıdır. *Menzil* öyküsünde kahramanın modern dünyanın izin verdiği ölçüde bir arayış gerçekleştirmek ister:

“Evden çıkarken cep telefonunu bıraktı. Valizine birkaç parça temiz giysi aldı: “İznimin iki haftasını yalnız geçirmek istiyorum.” Dedi, “lütfen! Konuşmuştuk bunları.”... Arkasına bakmadan gazladı. Hep bir yöne doğru gidecekti. Varacağı bir yer yoktu. Sadece geride bırakmaya çalıştıkları vardı. Bir süreliğine de olsa her şey geride kalacak ve o yalnızlaşacaktı; yüklerinden kurtulacaktı(s.61).”

Öykü kahramanlarının çıktıkları bu fiziki ya da ruhsal arayış onların içlerinde taşıdıkları boşluk duygusundan doğar. Hayatın anlamını; insan olmanın getirdiği yükümlükleri içinde yaşadıkları alanlarda yaşayamamaları kahramanları sorgulamalara yöneltir. Anlam bulmak arayışın sonlanmasını, kabullenişin gerçekleşmesini temsil eder. *Hiç* öyküsü:

“- Hayatın anlamına dair sorular sorar mısın kendine?

- Sormam. Ya sen?

- Ben her daim bu soruların peşindeyim.

- Bulduğun yanıtlar nedir?

- Hiç.

- Yani benim bulduğum yere dönüyorsun öyle mi, bulduğun her yanıtla(s.59).”

Tekasür öyküsünde arayış temi kendini “dinî arayış” mecrasında gösterir. Kahramanın hayatına yön veren bir olgu olarak dini alması, onun gittiği Cuma namazında bir değişim yaşamasına neden olur. Onu derinden etkileyecek olan bir rehberin varlığını da rüya yoluyla yine bu namaz sırasında öğrenir: *“İçimin kuytularında; içimin tenhalarında; içimin karanlıklarında bir yoldayım; yolculuktayım:(s.43)”* Vaizin anlattıklarıyla astral bir seyahate çıkan kahramanın, kendisini etkileyen Muhammed Esed’le buluşması, bilinçaltını da yansıtmaları bakımından dikkate değerdir. Yaşadığı bu deneyim onun arayışına bir yön verir:

“İlk kez hayatın, hayatımızdaki acıların, hüznlerin; inandıklarımızın, reddettiklerimizin başka bir şekilde ifadelendirildiğine şahit oluyordum. Ürpermişim; gencecik yüreğim ürpermişim; gencecik yüreğim ürpermişti; bir kuş gibiydim ürpertiler, tedirginlikler içinde; bildiğim her ne varsa beni terk ediyordu; yeni kelimeler; yeni isimlendirmeler...(s.46)”

Öykü kahramanları toplumdan ve eşyadan kaçtığı oranda kendini mutlu ve huzurlu hisseder. Kahramanların bu kaçışı; bazen fiziksel nitelikler taşısa da çoğu zaman ruhsal bir eylem olarak görülür. Dünya ve dünyaya ait nesnelerin, maneviyatını güçlendirmek isteyen kahramanları zora sokması, öykülerdeki çatışmayı doğurur. *Zindan* öyküsünde kahramanın otogarda bir yolculuk düşlemesi “rüya yoluyla” kaçışı anlatmanın güzel bir örneğidir. Kahraman tasavvur ettiği yolculukta; *“Otobüs hep aynı hızla sallanmadan, sarsmadan uzayıp giden yolda seyreliyordu. Bozkırın uçsuz bucaksızlığında genişliyordu; belki de yükselmek... Belini büken yükler sanki üzerinden kalkıyor ve kalbini açıp ferahlıyordu. Sağlam durmalı; Rabbine yönelmeliydi(s.73).”*

Ancak kahraman her ne kadar düşsel bir kaçış gerçekleştirse de O, içinde yaşadığı hayata sıkı sıkıya bağlıdır. Mutsuz olduğu hayatı gerisinde bırakacak kadar cesaret gösteremeyecek olması onun modern yaşam tarafından ele geçildiğinin göstergesidir. Kahraman düşünden uyandığı gibi; *“Ceplerini yokladı; evinin anahtarları duruyordu; cüzdanı da yerli yerindeydi. Her şey yerli yerindeydi. Güven içinde terminalden dışarıya yöneldi. Hiçbir şeyi terk etmemişti; terk edemiyordu. Terk edemedikleri hep sırtında bir yük olarak duruyordu(s.77).”*

Kahraman memnun olmadığı, kendisiyle bütünleştiremediği hayattan kaçamayınca; içine kapanır. *Defter* öyküsünde ise bu kaçış bir üst seviyeye çıkarılarak kahramanın akıl hastanesinde olduğu görülür. Kahramanın bırakmak isteyip de bırakmadığı hayat onun yaşadığı sıkıntıların yegane sebebidir. O, ayrılmak istediğini hayattan kopacak kadar güçlü değildir. Bu nedenle kendisine uzanacak bir yardım eli bekler: *“... demir bir kafesin içinde, yer yer küflenmiş demirlerin içinde kendini güvende hissediyor, uzaklaştıkça, derinlere düştükçe, o sesi, kaç hafta, kaç gün, kaç saat önce duyduğu sesi duyuyor, bırak kendini niçin bu dünya kavgası, usulca bırak, bunca hesap, bunca kitap, takdir, rızkın kesilmediyse bir el gelir, seni çeker alır(s.81).”*

Adı Leyla Olsun öyküsünde kadın kahramanın öykünün başkarakteri olmasıyla kaçış/arayış teması farklı bir şekilde işlenir. Yaşadığı aile ortamında mutlu olmayan ve bu hayatı değiştiremeyen Leyla, çareyi evden kaçmakta bulur. Genç kızlığının ve güzelliğinin verdiği güçle de yerinin cefcaflı bir şehir hayatı olduğunu düşünür:

“Babası cehennem, annesi gayya kuyusu. Bir karanlık ev. Evdeki karanlıkta boğuluyor. Sönüyor. Solgunlaşıyor. Yaşayamaz bu cangıl da. Dolunaylı bir gece. Yürüyor... Bilmeden. Duymadan. İleriye. Yürüyor şehrin kalbine. Işıklar. Işıklar düşüyor saçlarına. Neonlar yüzünde parlıyor. Gülümsüyor. Kendini buluyor. Kalbi, şehrin kalbinde atıyor. Bütünleşiyor. Şehrin ritmine uyuyor. Şehir nabız gibi atıyor damarlarında... Şehir ona kalbini açıyor(s.38).”

Kahramanların cinsiyeti onların arayışları da farklılaştırır. Erkek kahramanların tasavvufi yolculuklar yaşadıkları görülürken; kadın kahramanların kalbi dünyada atar. *Bir Avuç Dünya* öyküsünün kahramanı genç kızın, İstanbul’daki hayatından kaçarak memleketine gelmesi onun arayışına yeni bir mecra katar. İçinde bulunduğu yalnızlıktan tarot falının büyüdü dünyasına sığınır; aklındaki, kimseye soramadığı soruların cevabını burada arar: *“Derdin ne diye sorarsın: bir türlü cevap bulamadığın bir soruya cevap arıyorsan tek kart; geçmişini, şimdiyi ve geleceğini öğrenmek istiyorsan üç kart, klasik dersin yedi kart(s.55).”*

Kimi öykülerde kahraman yeni bir öykü yaratmak için orijinal yöntemler arayan bir yazar olarak metinde yer alır. Bu yazarın hedefi; hissettiği ruh haline göre denenmemiş, kalıcı bir öykü, bir şah eser üretmektir. Her ne kadar gerekli çalışmaları yapsa da öyküsünü kuramayan yazar, öykü yaratmanın öyküsünü yazarak ortaya bir eser çıkartmış olur. *Bir Tip* adlı öykü bu açıklamaya uygun bir örnektir:

“- Günlerdir bir tip var elimde; bir sürü not; markalar, fiyatlar, diyet listeleri. Bu kadıncağıza bir türlü hikâye uyduramıyorum; canım sıkın, ondandır.

- Yolla bana; bilirsin atölye çalışmalarını severim. Ona, güzel bir hikâye uydururum.

...

Gmail’i açıyorum. Bütün notları bir dosya yapıp Aykut’a yolluyorum. Bir hafıflıyorum, bir hafıflıyorum. Aklım başıma geliyor, bilincim berraklaşıyor. Ohh be dünya varmış!(s.99)”

Arayış temasında yazılan öykülerde; kimi zaman kahramanın bir soruya cevap kimi zamanda hayatında boşluğunu hissettiği duyguyu aradığı görülür. Her arayışın bir kaçış olduğu hesaba katıldığı zaman aynı kahramanın yapısal olarak hem geleneğin çürümüşlüğünden hem de modern hayatın eşyayı ve tüketimi dayatan zihniyetinden

kaçtığı da görülür. Yaratılan kahramanlar ve öyküler hesaba katıldığında arayış/kaçışın her yönden irdelendiği ve geniş bir öykü yelpazesinde işlendiği görülür.

4.2. Savaş

Savaş her ne kadar “ *Askerlik, devletlerin diplomatik ilişkilerini keserek giriştikleri silahlı mücadele, harp, cenk, cidal* (TDK, 2018)” olarak tanımlansa da, insanın bizzat etken ve edilgen olduğu psikolojik, sosyolojik ve insana dair her alanı etkileyen en büyük olgulardan biridir. İnsanlık tarihi kadar eski olan bu faaliyet türü; her zaman yıkıcı ve utanç dolu manzaralara ev sahipliği yapar. Her savaş başlamadan önce ulvi amaçlar doğrultusunda yapılacak izlenimi uyandırır da; bu amaçlara sadık kalınmadığı her devirde kendisini gösterir. Dünya üzerinde var olan bütün ilahi ve beşeri hukuk sistemlerinde savaş esnasında ihlal edilir.

Yazarın ilk öykülerinden beri savaş temasını yoğun bir şekilde işlediği görülür. *Bir Savaştan Slaytlar* öyküsü, savaşın yarattığı yıkıcı etkiyi gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Kadın, erkek ve çocuk gözüyle yazılan öykü parçalarıyla, savaşın neden olduğu psikolojik ve çevresel yıkım gözler önüne serilir:

“İyi ki bina üstünde bina kalmadı. İyi ki her taraf harabeye döndü. İyi ki fareler barıştan yana çıktılar. Barıştan yana çıktılarda bize saklanacak delikler açıldı. Ağlamayın, korkmayın; bakın babalarınız, abileriniz savaşı kesmeye gittiler. Şimdi onu keserler. Keserler de, o bir daha sizi korkutamaz. Fareler, ey sevgili misafirperver fareler! Gidin mutfaklarımızı talan edin. Talan edin de bize yiyecek, içecek getirin(s.21).”

Din, uğrunda en çok savaş yapılan değerlerin başında gelir. Dinlerde savaşmanın kuralları belirlenmiş olsa da çoğu zaman bu kuralların delindiği görülür. İslam dininin savaş kurallarından biri; “*Düşman tarafın kadınlarına tecavüz etmek ve onlarla gayri meşrû ilişki kurmak yasaktır; hatta bazı mezheplere göre had cezasını gerektirir* (İslam Ansiklopedisi, 2018) olsa da Müslümanlar arasında yapılan savaşlarda bu kuralların çiğnendiği görülür. Bu kuralın ihlal edildiği savaşlardan biri Harre Vakası’dır.

Har öyküsü bu vaka üzerinde kurulur. Savaş sırasında bulunduğu yer basılan ve tecavüze uğrayan bir kadının gözünden savaş ve düşman birliği tarafından yapılan tecavüzün yarattığı tahribat anlatılması yaşanan dramın ne boyutta olduğunu gösterir:

“Uçuşan yünler gibi dağılmıştım evimin karanlıklarında; şimdi hayatla ölüm arasında gerilmiş bir yay gibiydim. Elimde hurma liflerinden yağlı bir urgan; bir ucu hayata bir ucu ölüme bağlanmış. Ay bir daha doğar mı damlarımızın üstüne. Yaşamak:

alınımdaki bu ar ile; yüreğimi yakan har; ya içimdeki tohum: onu emzirecek miyim, göğsüme bastırıp ensesinden koklayabilecek miyim? Ölsem.. nasıl haşır olunacağı? Yaşasam.. bu can bana helal mi?(s.9)”

Yukarıda alıntılanan bölümler savaş olgusunun insan psikolojisi üzerindeki etkilerini göstermesi bakımından önemlidir. Erkeklerin dünyasında olan savaşın psikolojik yıkımı bu savaşlarda etkisi en az olan kadın ve çocuklar daha ezici bir şekilde görülür: *Savaş ya da terör etkisi altında yaşayan toplumların, sıkıntı ve kaygının ortaya çıkması açısından yüksek risk altında oldukları belirtilmektedir. Ayrıca birçok çalışmada savaşın PTSB ve intihar gibi psikiyatrik soruna yol açtığı gösterilmiştir* (Kılıç, Arslanyılmaz, & Özvarış, 2015: 241).

Muntazar adlı öykü olay örgüsü ve temasını bizzat bir savaş mağduru gazeteci-sivilden alır. *Muntazar*’ın ülkesindeki yıkım benliği üzerindeki yıkımla eşdeğerdir. O, savaş ortamında yaşayan her birey gibi; mutsuz, güvensiz ve içine kapanıktır: *“Nerede yaşadığımı hatırladım ve hemen saçak altlarına sığınarak, hiç olmazsa bir yanıma duvarlara vererek... Evimin yolundaydım işte; başka nereye gidebilirdim ki! Ara ara silah sesleri, ambulans sirenleri, hiç kesilmeyen; belleğim bir de çılgınlıkları, yakarışları, ağlamaları ekledi(s.13).”*

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra ‘cephe’ kavramının ortadan kalkması, gelişen uçak teknolojisine koşut olarak; savaşın alanını genişletmiştir. Bu da artık sivilin de savunmasız olduğu anlamına gelir. Gelişen teknolojiyle birlikte askerlerin savaş alanlarında bir fiil bulunmayışları, onların insan öldürme ve tahrip etme eylemlerinin vicdani sorumluluğundan kaçmalarını kolaylaştırır. Bu cihetle *“savaş, silahlarının neden olduğu hasar ve can kaybı, etki ettiği coğrafyanın genişliği, savaşın tarafları için bilgi ve teknolojinin önemi, savaşın yürütülüş biçimi ve savaşan askerlerin gözünde bu vahşeti perdeleme özelliği açısından aşırılaşmıştır* (Güdek, 2017: 92).

Fragmanlar öyküsü bu kanıyı destekler niteliktedir. Bu öyküde her acıyı, işlenen her savaş suçunu bir fotoğraf karesi temsil eder. Savaş olgusunun en zayıf halkaları olan kadınlar, yaşlılar ve çocuklar; söz konusu zarar görme oranında en üst kısımlardadır:

“5. Karartma geceleri. Yaşlı bir adam perdenin ucunu hafifçe kıvrıvermiş. Gözleri korkudan, endişeden büyümüş; bombaların gecenin karanlığındaki renk oyunları beynini kamaştırmış.

6. *Sakin ve güzel bir gün. Etrafta devriye gezen Amerikan askerleri. Sokaklar, korku ve endişeye rağmen hareketli. İki asker, sanki video oyunu oynar gibi; seçtiğini tek atışta öldürüyor. Sadece bir çocuğa iki kez ateş ediyor(s.29).”*

Savaş ortamında genç erkeklerin gayri nizami bir ordu/çete tarzında mücadele ettiği görülür. İnsani duygularla canını, toprağını, ailesini koruma içgüdüğü ve çaresizliğin doğurduğu duygularla yapılan bu savunma türü; günümüz teknolojisinde bir üstünlük ve savaşı durdurma gücü sağlamasa da yıpratıcı olması, mağdur insanların umutlarını diri tutması yönüyle önemlidir.

Savaş olgusunun yıpratıcılığını toplumdaki her bireyin gözünde ve psikolojisinde gösterme amacını güden Cemal Şakar; *Hadi* öyküsünü de bu mantıkla kurgular. Bu öykünün kahramanının; ailesini ve sevdiklerini bırakıp arkadaşlarıyla dağlara sığınarak mücadele etmesi savaş teminin etkilerini yansıtmaya bakımından önemlidir:

“Zalimler zulmet oldu çöktü üstümüze. Yine de gidesim yoktu dağlara; dağlara çikası yoktu. Yokmuşum gibi yaptım. Silikleştim. İlişmesinler istedim, filmlerdeki gibi mutlu, geniş ailemize, yemyeşil dağlara, dere kenarındaki koruya. Hadi dedim, dağlar sizin olsun, dereler, korular. Demez olaydım, zulmet olup yağdılar: dağlardan, derelerden, korulardan(s.33).”

Savaş belirli bir alanda olsa da bütün insanlığı etkileyen bir felakettir. Özellikle aralarında din, ülke, soy gibi bağlar olan halklar arasında bir dayanışma ve ortak duygu oluşturur. İslam dinine mensup olan ülkemizde; diğer Müslüman ülkelerde yaşanan savaşların yankısı büyük ve etkili olmaktadır. *Ana Haber Bülteni* adlı öyküde verilen haberlerin yarısını İslam coğrafyasında yapılan savaşlar oluşturur: *“Bağdat’taki intihar eylemi.. Ortalık cesetlerden, yaralılarından geçilmiyor. Görüntülerde olay mahallinde bulunan ve vahşi saldırıdan etkilenenlerin ayakkabılarını, şapkalarını, parçalanmış resimlerini görüyorsunuz(s.95)”* Savaşın yarattığı bu etkiyi anlatan ifadelerden sonra bir sonraki haberin Filistin’den gelmesi önemlidir: *“Gazze’de bir insanlık dramı yaşanıyor...(s.100)”*

Savaş ve savaş karşısındaki insanın durumunu özetleyen *Zarurat-ı Hamse* öyküsünü incelemeye önce öyküde adını veren dinî terimin açıklanması gerekir: *“Güvence altına alınması zorunlu olan beş esasa, terim olarak ‘zarurat-ı hamse’ denir. ‘Zarurat-ı Hamse’ ilk peygamber Hz. Âdem’den son peygamber Hz. Muhammed Aleyhisselama kadar bütün elçilerin güvence altına alınmasını zorunlu gördükleri ve bunun için çalıştıkları beş temel ilkedir. Canın korunması, malın korunması, aklın*

korunması, dinin korunması ve neslin korunması... Güvence altına alınması zorunlu görülen bu beş temel ilke, güven toplumunun kurulabilmesi için İslam'ın vazgeçilmez kabul ettiği temel esaslardır. (Keleş, 2017: 6) Hz. Adem'den bu yana gelen bütün dinler bu kuralı içeriyor olsa gerek Müslümanların kendi aralarında yaptıkları savaşlarda gerekse de gayrimüslimlerle yapılan savaşlarda ilk önce bu kuralın çiğnendiği görülür. Öykünün kahramanı Ebubekir'in belleğinden savaş ve bu savaş sonrası zorunu göç aktarılır: "Kuşlar... Kuşlar... Kuşlar... Gökyüzünün bulutsuz, keskin maviliğini yırtan çelik cırnaklı kuşlar... Keskin maviliğin yırtılan uçlarından dökülen çelikler. Bir vınlama, bir ısıklık, bir ışık, kayan yıldızlar dökülürken gökten; yerde bir is, bir duman, bir koku, toprak pamuk pamuk olup uçuşurken insanlar kaçıp koşup ziyan oluyordu(s.7)."

Mültecilik savaşın dayattığı zorunlulukların başında gelir. Yaşama tutunma içgüdüleriyle hareket eden insanoğlu, kendisini tehlikede hissettiği her koşuldan kaçmak ister. Kendi topraklarından kaçan insanlar yasal ya da yasa dışı olarak başka topraklarda yaşamak zorunda kalırlar. *"Travmatik yolculuk süreçleri, güvenli topraklara erişim, kaçakçılardan gördükleri kötü muameleler, kimlik yokluğu, belirsizlik, korku, endişe, kalış yeri ile ilgili zorluklar ve her an yakalanma korkusu geliş sürecinde yaşanan problemleri oluşturmaktadır."* (Yıldız, Ünlü, & Sezer, 2014: 44) bu problemler dışında sığınmacılar, göç ettikleri ülke için de maddi ve manevi birçok soruna neden olur. Parataksis öyküsünde bu hem sığınmacıların hem de sığındıkları ülkenin vatandaşlarının bu zorunlu göç karşısında takındıkları tavra yer verilir. Sığınmacıların hali şu cümlelerle özetlenirken;

"21. Dalından kopmuş bir yaprak gibiydi. Sürükleniyordu işte. Kimsenin umrunda değildi. Rüzgârın önündeydi ve ona teslim olmuştu. Yarın yoktu. Dün zaten berhava olmuştu. Şimdiyse bir hayaldi... Geceleri herkes olduğu yerde uykusuzluktan sızıp kalıyordu; rüya görmüyorlardı; uyumadan önce hayal kuruyorlardı. Sızıp kalıyorlardı(s.33)"

Diğer yandan öyküde sığınmacıların yerleştikleri yerde onlara olan yaklaşım bu cümlelerle aktarılır: *"3. Onlar bizim kardeşimiz, elbette kapıları açacağız. Ama başta Birleşmiş Milletler olmak üzere, tüm dünya bu meseleyle yeteri kadar ilgilenmiyor. Bizim de sabrımız var. 27. Biz milletçe açken bir de bunlar çıktı yahu!(s.31-33)"* Her iki kesim içinde hoşnutsuzluğa neden olan bu durumun sebebi savaştır.

Ebeveyn kaybı normal şartlarda çocuklar için sarsıcı bir nitelik taşıırken, savaş ortamında üzerine bir de göç eklenince daha vahim psikolojik problemlere neden olur. *Vüsat* öyküsünün başkarakteri genç kız bu durumu yansıtan önemli bir örnektir: “*Sadece bana doğru çıkan, o tek ve daracık yolu kat eden üç siluet babam, annem ve ağbim olsa; Onlar yürüse ben koşsam; tam ortada kavuşsak... OLMAZ MI? Olmaz kızım, yapma bağırma, paralama kendini diyor kamp görevlisi. Karga tulumba beni kucaklıyor. Bırak diyor ellerin parçalanacak(s.30).*”

Portakal Bahçeleri öyküsünde yine savaş/işgal teması küçük bir çocuk olan Halil’in bilinci vasıtasıyla verilir. Zulmün yarattığı zihinsel parçalanmışlığın daha iyi yansıtılması için yine bir çocuğun seçilmesi, savaşın kötü etkilerinin boyutunu göstermesi bakımından önemli ve ayırıcı bir unsurdur. Ancak bu parçalanmışlıkların çocuğu bir savaşıya dönüştürmesi dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Çocuğun acziyeti, öfke ve hastalıkla açığa çıkar ve çocuk kendisini feda etmekle savaşı sona erdirebileceğini tasavvur eder: “... ihtarlar, ikazlar, silah sesleri, vücudunda patlayan plastik... Tersinden tersine. Böyleydi bildi. Böyle olacaktı, demişlerdi ve sağ eli kazağının altına gitti. Buldu. Sevindi. İncecik bir ipti bulduğu. Şimdi dünya bu incecik ipe bağlıydı. Dünyaya incecik bir ipe bağlıydı. Çekiverdi(s.41).”

Masumiyetin temsilcisi konumunda olan çocuklar savaş ortamında aniden büyümek zorunda kalırlar. “İster doğrudan ister dolaylı olsun, çocuklar, her zaman silahlı çatışmalardan ilk etkilenenlerdir. Çocuklar savaş başlatmazlar ama savaşın en ölümcül etkilerini de onlar yaşarlar. (Aydın, 2014: 30)” Savaş esnasında ölen ya da öldürülen her çocuk ailesi ve insanlık açısından büyük bir acıya sebep olur. Çocuk ölümleri yaşanan trajedinin boyutunu gözler önüne serer. Bütün dinler çocukları günahsız olarak kabul ettiğinden ölen çocukların cennete gideceğine inanılır. *Cennet Kokusu* öyküsünün savaş ortamında öldürülen bir çocuğun- “Çarşafın üzerinde kollar, bacaklar... Tanınamamış, bilinememiş. Alınip getirilmiş, tanınsın, bilinsin diye(s.44)”- öyküsünü anlatması, işlenen insanlık suçunun boyutlarını da gösterir. Anne ise yeryüzü cehenneminden kurtulan evladının adına mutludur: “Annesi, sağ işaret parmağını tükürükle ıslatıp çocuğunun vücudunda gezdirdi: Morluklar, ezikler, yaralar, sıyrıklar sağaldı. Sıkıca sarıldı şimdi oğluna. Mutlulukla baktı kocasının yüzüne. Çocuk, yemyeşil yapraklarla gizlenmiş bir bahçenin serinliğinden baktı; annesine, babasına, insanlara...(s.45).”

Erkeklerin savaş alanlarında ölmeleri kadın ve çocukların korunaksız kalmalarına yol açar. Böyle bir ortamda anneler çocuklarını, çocuklar anneleri korumak zorunda kalır. Bu korunma şüphesiz ki silahlı askerlere karşı yetersiz ve sonuçsuzdur. *Cennet Güzeli* öyküsünde işgal altındaki bölgede askerlere karşı sarı saçlı bir çocuğun direnmesi, yaşanan trajediyi net bir şekilde anlatır. Evlerinin yıkılmasına engel olmak için çocuğun, buldozerlerin önüne bedenini siper etmesi; çocuğun yaşama dair elinde kalan tek şeyi korumak istemesinden kaynaklanır.

“Çocuklar dayanamaz. Taş olup uçarlar. Sağanak gibi taşlar buldozerin çeliğinde parçalanır... Çiçekler ezilir. Toprak lekelenir. Askerler taşları mı, umutları mı; minik minik ellerde açmadan ölen, taşlar mı, umutlar mı?... Önce askerler çekilir: Geriye kirletilmiş toprak kalır. Sonra buldozer çekilir: Geriye Sarı Saçlarla temizlenmiş toprak kalır(s.47-8).”

Savaş yalnızca insan için değil bütün ekosistem için bir felakettir. Bu felaketten insanlar kadar doğa da, diğer canlılar da zarar görür. Buğday başağı ekosistemdeki besin zincirinin önemli bir halkasıdır. İnsanların yaşamak için yemek zorunda oluşları onları bu sisteme muhtaç kılar. Gençliğin bereketin simgesi olan buğday başakları, aynı zamanda genç insanları da temsil eder. Savaş esnasında savaşı eyleyenler canlı olan her şeye düşmanlık besler. Bu duruma *Maide* öyküsünde yer verilir. Eli silahlı birliklerin yalnızca şehirdeki insanları öldürmekle kalmadıkları, buğday başaklarını da ve başakların içinde sakladıkları umudu da yok etmeleri söz konusudur: *“Açılmış yeryüzü sofrasına baktılar. – Aç köpekler, dedi, her santimi ekip dikmişler. Tabancaya yeni bir şarjör taktı. Keskin nişancılıkta üstüne yoktu. Ondört mermiyle ondört başağı vurdu(s.51).”*

Bir olay meydana geldiğinde olayı yaşayanlar kadar olayı yaşatanlar da var olan durumdan etkilenir. Savaş olayında da böyledir. Savaşlara diplomatlar ve siyasetler karar verirken, askerler bu kararın uygulayıcısı konumundadır. Yaşanan ölüm ve trajediler, onların da hayatının değişmesine sebep olur. Çoğu zaman açık hedeftirler. Bir askerin gözünden ölüm ve öldürmeyi anlatan *Yarım* öyküsünde; savaş olgusunun, olaya dahil olan bütün kişilerin gözünde olumsuz olduğunu vurgulanır: *“Can vermiş şu kadar insan, şimdi bitkiler, ağaçlar, dağlar, taşlar daha mı verimli, daha mı bir güzel? Biliyorum, sen de biliyorsun, bir daha dönemem. Öldürdükçe ölüniyormuş; bunu bildim. Azar azar ölüyorum. Bir tetiklik işim kaldı. Nerden ne zaman geleceğini kestiremediğim, ama her*

an, yanımda hissettiğim bir tetik...(s.55)” Kahramanının Cezayir asıllı bir Fransız asker olduğu bu öykü, görselle desteklenip ve yarıda bırakılır. Askerin mektup yazarken öldürüldüğü izlenimi verilerek, öykünün etkileyciliği arttırılır.

Yazarın yarattığı kahramanların ortak paydalarından biri de ölüme ve savaşa duydukları büyük nefrettir. Çünkü kahramanlar her ölümü benliklerinde hissedecek kadar hassas ve vicdani melekeleri yüksek kimselerdir. *Masamda Ruhumla* öyküsüne gelindiğinde, masasında oturan kahramanın baktığı savaş fotoğrafları karşısında bir buhran yaşaması bu savı destekler mahiyettedir. Kahramanın baktığı görüntüler onun belleğinde gizlediği bütün savaş manzaralarının açaradır:

“Çarşaf çarşaf insanlar, yan yana, üst üste, soğumuş, buz gibi olmuş insanlar, üzerlerine yağın toz toprak yapışmış elbiselerine, elbiselerine yapışın kan, kanlarına yapışın toz, tenlerine yapışın buz, kanadı kırık kuş misali uçamamış, yuvadan düşmüş kırık kanatlı çocuklar, boy boy, yaş yaş, envai çeşit çocuk, daha doğmamış, ceninler bile öyle yan yana, Celile’de, dizi dizi... (s.7)”

Küçürek öyküler türünün özelliklerinden ötürü diğer türlere oranla daha sarsıcı bir nitelik gösterirler. *Arzın Titrediği An* öyküsü savaş teması içerisinde en kısa ancak en iç acıtıcı bir niteliğe sahiptir:

- Çok kirlendim.
- Öyle deme! Bütün çocuklar temizdir.
- Savaş işte! Savaşta...
- Sus! Öyle deme!
- Ama çok kirlendim(s.75).”

Kumsaldan Denizden öyküsünde hedef oyun oynayan çocuklardır. Düşman gücünün, gelecek olarak görülen çocukları hedef alması, savaşın sadece içinde bulunan anı etkilemediğini, geleceği de içine alan bir girdap olduğunun göstergesidir: *“Ellerim boğazımda .. nefes almak.. dünya dar.. göğsüm çatlayacak.. bir nefes.. ellerim.. hayat bir nefestir bazen, sadece bir nefes. Şimdi her şey toprağın altındadır. Derin mezarlarda, toprağa serpilmiş tohumlar, canlanacak bitecek. Küllerimden doğamadım. Dört oğul doğacak topraktan(s.92).”*

Küf öyküsünde bu kez savaşlar esnasında birçok kez yaşanan tecavüz hadisesinin işlenmesi, bu olayı yaşayan insanların ruh dünyalarını gözler önüne sermesi yönüyle önemlidir. Kadının tecavüz sonucu dünyaya getirdiği çocuğunu gözetmesi annelik

bağının her şeye rağmen yaşatıldığını gösterir. Korkunun hem askerlerden hem de evladının başına bir şey gelmesinden kaynaklanması kahramanın yaşadığı ruhsal ezilmişliği yansıtır:

“İçinde yangınlar; gece çöküyor, yangınları büyüten, her şeyi yakan, yıkan, yutan ejderha hayata inat sokaklara çıkınca, çocuğu korkacak, anne diye koşup koynuna sokulacak, birbirine tutunmak için sımsıkı sarılınca anne dur diyecek, beni boğacaksın; o zaman dakikalar mı saatler mi günler mi, aylar mı süren düşmeler, kalkmalar, boğulmalar, diz kırmalar, yatağa atmalar.. iki memesinde söndürülen iki sigara... kaç kişiydiler... dört mü beş mi, bir tümen mi bir bilseydi bir hangisinin çocuğunun babası olabileceğini(s.94).”

Kadınların dünyasında savaş, erkeklerin algısına göre daha kötü, daha kaygı vericidir. Özellikle anne olan kadınlar, çocuklarına savaşı, ölümsüz bir dünya bırakmak ister. Bu nedenle savaş bahsi geçtiğinde bu korkuları depreşerek bir bunaltıya dönüşür. Teknoloji çağının yaşandığı günümüzde; dünyanın en ücra köşelerinde olan sıradan olaylara bile erişim mümkündür. Bu nedenle televizyonlarda yayımlanan savaş görüntüleri, savaşın dışında olan insanları da derinden sarsar. *Bakış* öyküsü bu bağlam üzerine kurgulanır. Kahraman anne izlediği savaş görüntülerini hazmedemez, mevcut konumundan dolayı elinden de bir şey gelmeyince bir patlama yaşar: *“Odanın içinde boğulmalar içindeydim. Daha fazla dayanamazdım. Görüntüler boğuyordu beni. Dört dönüyordum odada. Çıktım... coşkuyla bağıryordum balkondan. Sesim sokaklardan yükselen sesi bastırsın istiyordum. Çocuğum korkuyla geceliğimi çekiştiriyordu. Size güvenli bir dünya bırakacağız dedim(s.97-9).”*

Savaşın başka bir boyutu da işkence gören tutsakların durumunun vehametidir. Yaşanılan insanlık dışı muamelelerden sonra işkenceye uğrayan kişiler ömürleri boyunca atlatamayacakları bir korku yaşarlar. *Unutuş* adlı öyküde; işgale direnen erkeklerin esareti anlatılırken yaşadıkları yıkımın büyüklüğü savaşın psiko-sosyal boyutunu göstermesi yönüyle dikkate değerdir: *“Nasılta tavşan gibi kalakaldık askerlerin karşısında. Ne dediklerini anlamıyorduk... işbirlikçiler talimat yağırdırıyordu bize. Uzandık serin toprağa. Plastik kelepçeler geçirildi ellerimize, ayaklarımıza. Çöp gibi atıldık kamyonun kasasına. Çöp gibi atılmayı.. bu yarayı ömür boyu taşıyacaktım(s.112).”*

Göl öyküsünde çocukların ölümünü durduramayan kahramanın kendi kanını akıtması, yaşanan acının bütün insanlığın ortak mirası olduğunu gösterir. Olayları, ölümleri durduramamanın aciziyeti karşısında, kendini yaralayarak rahatlaması kendisini de bir kurban olarak gördüğü şeklinde yorumlanabilir. Ona göre “*Dünyanın tamamı insan kanının bir damlasına değmezdi(s.130).*” Ancak mevcut düzen içerisinde değil kanın, insanın bile değeri yoktur. Bu nedenle dünya insani vasıflarını yitirmemiş olanlar için karanlıktır: “*Hayat bir göl, kan gölü... kanın bile çürüdüğü bir göl, bir irin... Çürüdüğü koltuktan kalktı. Cama yapıştırdığı çocukların arasına daldı. Camı açtı. Sokağa indi çocuklarla. Yürüdü kendi kalabalığıyla birlikte. Yürüdükçe çocuklar, çocuklar takıldı ayaklarına(s.131).*”

Savaş olgusu öykülerde; kadın, çocuk, yaşlı, erkek kısacası tüm yaş ve cinsiyetlerdeki insanların gözünden işlenir. Öykülerde bu eylemin insanların benliğinde bıraktığı hasarlar titizlikle işlenir. Özellikle kadın ve çocukların savaş ortamında savunmasız kalışları, yaşanan vahşeti yansıtmaları bakımından önemlidir.

4.3. Modern İnsanın Algı Problemi

Cemal Şakar; öykü kurgusunu “İslam Dini” ve “Modernizm” kavramları üzerinde yapılandırır. Öykülerin ana ekseninde bu iki kavram arasında gezinen kahramanlar ve onların katıldıkları vakalar vardır. Yazar modernliği bir engel olarak görür ve bu engeli olumsuzlar. Çünkü modernizm, dini hayattan kovmaktadır. Din ve gelenek yüzyıllar boyunca iç içe geçtiğinden gelenek de kahramanların hayatından kovulur: “*Gelenekle modernlik arasında var olduğu iddia edilen farklılıkların temelinde, dinlerin geleneksel toplumlarda sahip olduğu konumların ve değişmelere adapte olamayan dogmatik yapısının neden olduğu ileri sürülmektedir. Geleneksel toplumlarda din yaygın değer olarak günlük yaşamın bütün kodlarını etkilemekte ve toplumsal kurumlar dine göre organize olmaktadır. Dinsel inançlar ve insanın davranışlarında etkili dinsel söylemler, özü itibariyle nihaî, mutlak ilkeleri bünyelerinde taşıdığı için, dünyadaki gelişmelere karşı mensuplarını pasif bir tutum seçmeye motive ederler. Modern toplum gelenekten ve dinsel yaşamdan özgürleşme ve bireyselleşmeyi gündeme getirir (Perşembe, 2003).*” Modernliği benimsemeyen birey çevresinden ayrı düşerek yalnızlaşır. Bu yalnızlık onun kendi benine dönmesine sebep olur. Bu esnada tasavvufî kaynaktan beslenen kahramanlar kendilerini gerçekleştirme yoluna gider. Bazı öykülerde değişim gerçekleşirken bazılarında değişimin sancısı/arafı yaşanır.

Çemberler adlı öykü incelendiğinde; kahraman, modern hayatı kendisini sınırlayan çemberler olarak görmesi, dışarıda kendisini hapiste, hapisteki halini özgür hissetmesi bu savı destekleyen bir örnektir. Modern hayata dair neşeneler ve kahramanın bu nesnelerle etkileşimi arttıkça, kahraman kendisini daralmakta olan bir çember içerisine kısılmış hisseder. Bu kısılmışlık onda ruhsal bir girdap yaratır. Modern iş hayatının en belirgin simgelerinden olan gökdelenler ve bu gökdelenlerin penceresiz bir kafes şeklinde tasarlanmış olması, klimaların aynı havayı döndürmesi sosyal hayattaki gerçekliğin öyküdeki karşılığıdır:

“Yaklaştıkça cam binalarınıza pis bir koku duymaya başlamış ama önemsememiştım. Alışırım zannetmiştım. Birinci kat, ikinci kat, üçüncü kat; sekreterler, sekreterler, sekreterler; koku gittikçe kesifleşiyordu. Nefes alamaz olmuştım; o zamanlar ne zaman nefes alamaz olunca küçük pencereme atardım kendimi: bir avuç masmavi göğü vaat eden, beni alıp yükselten, yüreğimi genişleten. Şimdi her yer camdandı ama pencere yoktu(s.53).”

Modern birey; bunalmış, bilinçli bir yalnızlığı seçmiş ve kendine özgü bir dünya oluşturmuştur. Yazarın yarattığı kahramanlar modern hayata tutunamayınca yalnızlaşmayı tercih eder. Klasik dizgeyi kırmak, anlatıya çok boyutluluk katmak ve yaşanan ruhsal yıkımın boyutlarını göstermek için kahramanlar kendi içlerinde bölünme yaşar. Kahramanların yalnızlığını besleyen kaynaklar ise; tüketim toplumunun oksijeni olan eşya, gizil bir dünyanın kapılarını açan kitaplar ve romantik bir ruh dünyası gibi etkenlerdir. Yalnızlaşan birey kurgulamaya yönelir. Zamanla kurgulanan, yaratılan hayali karakter – çoğu zaman benlik bölünmesi şeklinde ikinci bir karakter - yazarın bu yalnızlığını daha üst seviyelere taşır.

Alemdağı’nda Var Bir Panco bu anlayışa uygun olarak verilmiş bir öykü örneğidir. Anlatıcı yazar; kendi odasında aldığı bir bibloyu canlı zannedecek, onunla bir arkadaşlık kuracak kadar izole bir hayat sürer. Yaşanan bu hayat gerçek hayatla o kadar iç içe geçer ki başkarakter içinde bulunduğu mekânın ayrımında bile değildir:

“- Abi! Ne çıkıp gelmesi. Ben arkadaşımın sinemaya gidiyordum; dakikalarca beni süzerek yanımda yürüdün: Tuttun bir de sokak ortasında Panco, Panco! Diye bağırmaya başladın...Sonra, yanına geldim, yaklaştıkça içim bir tuhaf oldu; bana, insanlara sanki çok uzaklardan, başka bir dünyadan sesleniyor gibiydin, ellerinde bir biblo... Yok dostunu öldüren Hidayet; yok Faik Bey’in oğlu, inanmış gibi yaptım... seni

dinlemezsem, sana çok büyük bir kötülük yapacakmışım gibi bir hisse kapıldım: hepsi bu(s.58).”

Öykülerde işlenen modern yalnızlık ve bu hayattan kaçma isteği; kimi zaman fantastik bir dünyanın kapılarını açar kimi zaman da dini ritüeller ve tasavvufla arınma yoluna götürür. Nesneye, hayata istemediği bir şekilde bağlı olan kahramanlar gitmekle kalmak arasında bir arafta yaşarlar. Geleneğin modern bir yorumu olan karakterler ‘masiva’ dan kaçtıkları oranda ferahlarlar:

“İlk kez uzun bir yola çıkıyordu. Bir otobüsteydi. Ellerini açmadan dua ediyordu... Artık hiçbir şeyin önemi kalmıyordu. Eşya bir hicap haline geliyordu. Anlıyordu, burada bir şeyleri terk ettikçe, ötede bir şeyler kazandığını. Belini büken yükler sanki üzerinden kalkıyor ve kalbi açılıp ferahlıyordu(s.76).”

Ancak kahramanın ferahlığı uzun sürmez. Çünkü yaşadığı hayatı bırakıp gidecek bir iradeye sahip değildir. Yolu bilir, gitmeyi dener lakin bu gidiş sadece muhayyel bir yolculuk olur: *“Kalktı. Ceplerini yokladı; evinin anahtarları duruyordu; cüzdanı da yerindeydi. Her şey yerli yerindeydi. Güven içinde terminalden dışarı yöneldi. Hiçbir şeyi terk etmemişt; terk edemiyordu. Terk edemedikleri hep sırtında yük olarak duruyordu... - Abi yine mi gidemedin(s.77-8)”*

Son yüzyılda *“tüketicinin nesneyle ilişkisi değişmiştir. Tüketici, sağladığı fayda bağlamında bir nesneye değil, bütünsel anlamı bağlamında bir nesneler kümesine yönelir.”* Bu nesneler kümesi basit görünüyor olsa da karmaşık ve sinsi bir çember olarak günlük yaşamda varlığını sürdürür. *“Drugstore(alışveriş merkezi), mal kategorilerini yan yana dizmez, göstergelerin alışımını, tüketici bir gösterge bütünlüğünün kısmi alanları olarak görülen tüm mal kategorilerinin alışımını uygular. Kültür merkezi, drugstore’da alışveriş merkezinin büyüleyici parçasına dönüşür. Bundan, drugstore’da kültürün ‘para karşılığı satılıp bayağılaştırıldığını’ anlamamalıyız: Bu, fazla basit olurdu. Kültür drugstore’da kültürelleştirilir. Eşanlı olarak, metaların kendisi de (giysi, yiyecek, lokanta vb) orada kültürelleştirilir, çünkü oyunsal ve ayrıcalıklı maddelere, lüks aksesuarlara, tüketim mallarının oluşturduğu genel takımın öğelerinden birine dönüştürülür (Baudrillard, 2008: 18-9).*

Modern insan, tüketim nesnelerinin karşılığında dinî hassasiyetlerinden vazgeçince zaman içinde ruhsal bir boşluğa düşer. Bu boşluğu daha fazla alışverişle doldurma çabası içine girer. Ancak bu çılgınlık onu daha yalnız daha mutsuz bir bireye

dönüştürür. *Fısıltı* öyküsünün başkarakteri kendisinin tüketmeye teşvik eden bir ‘fısıltı’ nın esiridir. Kahramanın yaşadığı ruhsal sıkıntının kaynağını nesnede araması onun durumunu daha fazla kötüleştirir: “*Kadın her nesneyi elliyor, hepsinden şifa umuyor, kokluyor, takıyor takıştırıyor, karşısında bir şaman görüyor, umutsuzca bakıyor ona, bir umut der gibi, nasıl yardımcı olabilir dükkân sahibi bilemiyor. Kadın bilemeyeşler arasında yerlere bakıyor, göklere dönüyor(s.89).*” Aradığı şifayı dükkanda bulamayan kadını Fısıltı alışveriş merkezine yönlendirir. Fısıltı tüketiminin simgesi olarak öyküde var olurken, kahramanın iradesini yönetebilmesi toplumda ulaştığı gücün boyutunu da gözler önüne serer:

“...bir fısıltı, bir heves, bir kahve içsindi, belki ton balıklı bir salata önce. Önce salata, onca kalabalık arasında, ama bir kuğu canım... Yine inceden bir bel ağrısı... Vitrinlere bakmasın mı... Bak diyen fısıltı... Baktı. Bildiği, tanıdığı, alıştığı markalar arasındaydı... alışveriş merkezinin tam ortasında elinde belinde poşetler, poşetlerden görünmez bir haldeyken, boynunda kredi kartlarıyla...(s.91)

Kadınlar tüketim endüstrisinin öncelikli hedefleridir. Kadınlara yönelik ürün yelpazesinin geniş olması, kadınların gelenek ve dinden tüketim uğruna daha hızlı vazgeçiş, her geçen gün sosyal ve iş hayatında daha aktif hale gelmesi, hemcinsleriyle rekabete girmesi ile bünyesinde barındırdığı hedonik tüketime yatkınlığı, onu üreticiler için açık bir hedef haline getirir. Bu toplum düzeninde kadın alabildiği ve çevresindekilerden üstün olduğu sürece mutludur. *Bir Tip* öyküsünün kahramanı bu açıklamalara uygun bir “beyaz yakalı”dır:

“*Tam koltuğuna kurulmuştu ki telefonu çaldı; danışmanı arıyordu; kargosu gelmiş. Cristian Dior’dan 121.50 TL’ye aldığı, Dior Hyptonic Posion EDT 50 ML parfümün gelmiş olabileceğini düşündü. Kargocunun yanında en az 7-8 bayan vardı. Onları süzdü. Kendini beğendi. Birisinin paketi epey büyüktü. Dikkatlice baktı; pakette Adil Işık’ın logosunu tanıdı; abiye bir elbise olabilirdi. Diğerlerini önemsemedi. Ne aldığı soran arkadaşına parfümün markasını abartılı bir vurguyla söyledi. Arkadaşı Kenzo kullanıyormuş; hemen belleğini yokladı; aşağı-yukarı aynı paraydı. Ama içine bir kurt düştü(s.97).*”

“*Modernizm, günlük hayatın rutinleşmesi, dinî değerlere olan inancın zayıflaması, yaşam tarzlarının farklılaşması ve bireyselleşmesi, kentleşmenin üst düzeye çıkması, hayatın her alanına bilim ve teknolojinin yerleştirilmesi, kapitalizmin ekonomik hayat üzerinde bitmek tükenmek bilmeyen bir devinimle devam etmesi süreci olarak ifade*

edilebilmektedir.” (Kırılmaz & Ayparçası, 2016: 34) Modern hayat toplumun her kesimi için farklı bir anlama gelir. Kişi bu hayat ve gereklerine uyduğu sürece yapay bir tatmin yaşar. Ancak tüketmeye gücü olmayanlar ve geleneğin yaşatıldığı yerlerden gelenler; kente uyum sağlayamaz ve içlerinde öfke biriktirir. Tutunamamanın verdiği acıyla yaşamaya çalışırlar; *Ömer Hayyam Canisi* adlı öykünün kahramanı da bu çizgide bir yaşam sürerken; onunla aynı şartlarda yaşayan insanların durumunu da anlatması bakımında dikkate değerdir. Kahraman için kent yaşanılacak bir yerden öte elem verici bir mekândır:

“Ama ne İstanbul! Kocaman bir yalnızlık işte. Kocaman yalnızlıktan çok daha fazlası. Bütün acılardan, ayrılıklardan, hüznlerden, aşklardan, dostluklardan geçmiş; kanı çekilmiş, ruhu uçmuş, bir ceset işte; ruhsuz donmuş kaskatı olmuş; her şey gelmiş kalbine oturmuş; her şey gelmiş yüzüne vurmuş; korkunç; korkutucu; korkmayan; duymayan; görmeyen biriydi ve sokaklar acı, en acı bir dille konuşurdu onunla(s.20).”

Cemaat yapısından cemiyet kültürüne yönelen toplumda ilişkilerin yüzeyselleşerek gösterişin ön plana çıkması kaçınılmazdır. Nitekim böyle bir toplumda her hareket “-mış gibi” yapılır. *Mama* öyküsünde kamptaki çocuğa mama yediren kahramanın yardım etmekten çok mamanın markasını ön plana çıkarması ve objektiflerine poz vermesi bu toplumsal değişimin sonucudur:

“Kadının sağ elinde, o yörede bulunmayan bir mama kaşığı, çok pahalı olmayanlardan. Mama, kaşıқта tüm doyuruculuğu, besleyiciliğiyle duruyor... Medya ordusu tel örgünün dışında. Sadece kendi kameramanı ve fotoğrafçısı işbaşında. Her şey rüzgârda dalgalanan satenin yarattığı büyümlü bir atmosferde yaşanıyor gibi; gerçeklik duygusu geri çekilmiş. Mama kutusu tam önlerinde; markası okunabiliyor(s.26)”

Hayatını kentin kenar mahallelerinde yaşayanlar, şartların eşitsizliğinden modern yaşama tutunamamanın acısından mutsuz ve isyankar bir algıyla yaşama bakarlar. Hayatta kalabilmek ile izzetli olabilmek arasında bir seçim yapmak zorunda kalırlar ve seçtikleri yaşamın acısını çekerler: *“Çatlak camda ikizlenen görüntüler. Şehre bakıyor. Çatılar. Çatılar. Çatılar. Yemeden, içmeden, yatmadan, kalkmadan. Bağırarak istiyor. Sesi bekar odalarından yükselen sesi bastırsın istiyor. Üç kuruş için mi?(s.75).”*

Günümüz insanı her şeyin farkında olup hiçbir şey yapmayan, bir kurtarıcı bekleyen pasif bir konumdadır. Yenilgiyi baştan kabul ederek rahatsız olduğu durumu değiştirmeye çalışmaktansa kendi içine kapanarak bunaltıyı, öfkeyi seçer. *Küçük Şeyler*

Düeti öyküsünde başkarakter mevcut savaşlardan, düzenden ve ölümlerden rahatsızdır. Ancak bu durumu değiştirmek ya da duruma çözüm aramaktansa yerinde durarak isyan eder: “*Bırak onları. Duyma. Kapat kendini. Biraz daha gayret, saflaş. Saflaşınca daha net duyacaksın çocukların sesini, ihtiyaçların, kadınların... Olmaz. Hemen, şimdi sövme Amerika’ya, İsrail’e, Rusya’ya, Çin’e. Büyüt öfkeni. Büyüt kendinle(s.89).*”

Modern insanın hayatı algılayış şeklinin tüketim ve metropol hayatı üzerinden verildiği görülür. Cemal Şakar’ın son öykülerinde yarattığı kahramanların, modern düzeni umutsuz bir şekilde kabul ettikleri görülür.

4.4. Terör

Ülkemiz bulunduğu coğrafi bölgeden ötürü terör örgütlerinin hedefi konumundadır. Gerek ülke içinden gerekse de yabancı ülkeler tarafından desteklenen bu gruplar, uzun yıllardır halkımızın benliğinde onarılmaz yaralar açmıştır. Terör örgütleri tarafından gerçekleştirilen saldırılar toplumun ürünü olan edebiyatta da yankısını bulur. Cemal Şakar yazdığı öykülerle yaşanan acıya, toplum nezdinde yaşanan dramlara parmak basar. Terör olgusunu toplumun her tabakasından kişilerin dünyasından aktarır.

Önce Vatan öyküsünde bayrak ve vatan sevgisini hayatının merkezine koyan bir gencin gözünden ülkedeki siyasi atmosfer yansıtılır. Dağlarda çatışan, yanındaki arkadaşını şehit veren genç adamın, bayrağın yere atılmış olması söylentisine dayanamayarak, olay mahalline gitmesi ve orada yaşanan olaylara katılması sonucunda gözaltına alınması üzerinden onun psikolojisi anlatılır: “*Doğru zamandaydı ama yanlış yerdeydi. Artık bundan adı gibi emindi. Kalbinde vatan ve bayrak sevgisinden başkasına yer yoktu. Daralıyordu, buralarda azap içindeydi, bir şeyler yapmalıydı(s.49).*”

Vatanına gerçek bir sadakatle bağlı olan genç, kötü amaçları olanların provokasyonuna gelerek olaylara karışır. Bu olaylar sonucunda gözaltına alınca yaptıklarında bir yanlışlık göremez ama derin bir sorgulama yaşar: “*Anlamıyordu, anlayamıyordu, nasıl olurdu, nasıl olurdu da bunca insan derin uykularda olurdu; tahammül edemiyordu; bir avuç gence mi kalmıştı koca bir ülkeyi omuzlamak! Ne gösteriler, ne şehit cenazeleri ne de eylemler uyandırıyordu insanları(s.53).*”

Otuz Saniye öyküsünde terörün çirkin yüzü kendini dağıtıma giden askeri konvoyu yapılan saldırıda gösterir. Hayatının baharında olan genç kahraman düştükleri pusuda: “*28. Baştan ayağa bayrak kesiliyor. Bir pelerin sırtında, altına al, akına ak, bir*

gökyüzü sırtında uçuşuyor(s.63). ” Şehadet haberinin gelmesiyle anne, baba, bütün köy, tüm ülke yasa boğulur: “25. Baba nefes nefese. Komşular... Komşular... Kolonya kokuları. Kolonya kokularından mı nefes alamıyor. Boğulacak. Canı boğazında. Karısı? Kolonya kokuları(s.64). ”

Terör toplumun her kesimini derinden etkileyen bir olgudur. Hedefin genel olarak güvenlik güçleri olduğu görülse de sivil halk gerek fiziki olarak gerekse ruhsal açıdan büyük zarar görür. İnsanları kendilerine siper olarak gören terör güçleri, halkın güvenliğini ve hayatını da tehlikeye atar. *Bahar* öyküsünde güvenlik tedbirleri kapsamında köyü boşaltılan genç, gittiği kent yaşamına tutunamaz. Yaşadıkları maddi ve manevi çöküntünün ruh dünyasına yansması, onu hayattan koparır:

“Geldim: dilsiz, hatırasız, yalnız, yalın... insanlar, seller, sesler içindeydim. İçim kupkuruydu, bir tek o kocaman fotoğraf. Mekâna yutarcasına bakıyordum, yeni bir hafıza oluşturmalıyım. Tutunacak bir mekân, bir zaman. Bir zaman sonra tutundum tırnaklarımla. Öylece kalakaldım. Tutundum ve dondum. İçim çekiliyordu, kuruyordum rutubetli odalarda, leş gibiydim(s.60). ”

Terör mağduru olmak için ne güvenlik gücü, ne de kırsal alanda yaşamak gerekir. Terör ve terör mensupları gizlice sızdıkları metropollerde de insanların huzurunu kaçırarak onlara zarar verir. *Güneş* öyküsünde huzurlu bir şekilde işine giden hayat dolu genç kız, hiç beklemediği anda terörist bir saldırının hedefi olur:

“Tam meydanın orta yerindeki alandaydı; Heykel’in etrafındaki çiçekliğe bir adım kalmış ya kalmamıştı. Korkunç bir ses... bir gümbürtü... bir patlama... duyar gibi oldu; bir kıyametti sanki... Parmaklarını korkarak alnında gezdirdi... Bir et parçası; alnına yapışıp kalmış ılık kanlı. Baş dönüyor; içi... içi devriliyor. Sırtında taşıdığı güneş sönmüş; keleklerle büyüyen gök, şimdi kara bulutlar gibi üzerine üzerine geliyor(s.39) ”

Korkutamadıkları, yıldıramadıkları insanları kaçırıp öldürerek büyük acılara sebep olan teröristler, on yıllar sürecektir bir acıya sebep olur. Siirt’in Kasaplar Deresi mevkisinde bulunan toplu mezarlar yaşanan toplumsal acının spesifik bir örneğidir. Bir sanatçı duyarlılığıyla toplumun acısını yansıtan öykücü *Bir Öykü Tahlili* adlı öyküsünde yaşanan acıyı metinleştirir: *“Kepçinin içindeki kuru kafada donmuştu bakışları: Sanki göz göze geliyorlar; sadece bir kafa; iskelet bir an uzamıştı; bir an uzamış, topraktan kurtulamayınca bir çat... Bir kadın hanesindeki yangının içinde lime lime olurken, gözleri birkaç gün önce sildiği pencereye doğru kayıyor. Gece bir karanlık gibi çöküyor.(s.44) ”*

Gecenin karanlığı, hem hüznü hem de gizliliği içinde barındırır. Karanlık bütün iyiliklerle birlikte kötülükleri de gizler. *Kar* öyküsünde evlatlarını teröre kurban vermiş bir babanın umutsuzca çırpınması yaşanan acının boyutunu gösterir: “*Yine gece dağlar güm güm ötüyor; ovalar inliyor. Baba sıcacık yatağından endişeyle fırlıyor. Farkında bile değil; hep aynı patikayı kat ediyor... Kulak kesiliyor; bir ses, tanıdık bir ses: Sesler, içinde yankılanıyor. Dağlara dönüyor; avazı çıktıkça bağırtıyor: Memo! Ovalara dönüyor: Reşo! Yüreğine bir kor.. Bastığı yerlerde kar eriyor(s.85).*” Yaşanılan acının “*bastığı yerlerde kar eriyor.*” cümlesiyle anlatılması yaşanan acının bireyin benliğinin dışına taşıdığını gösterir.

4.5. Göç

Tarih boyunca insanlar daha iyi şartlarda yaşamak adına bulundukları yerden başka bir yere göç etmişlerdir. Göçler çeşitli nedenlerden ötürü yapılır, bu nedenler çoğunlukla; kıtlık, yeni topraklar bulma, kuraklık, savaş, baskı, şiddet gibi faktörlerdir. “*Göç olgusu insanların içinde bulundukları duruma göre farklı türlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur ve bu dinamik yapının gelişimi hâlâ devam etmektedir. Kişilerin siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel, dinî vb. sebeplere dayanarak bireysel ya da aileleriyle birlikte aldıkları göç etme kararına ‘bireysel göç’; toplumların veya belli bir bölgede yaşayan insanların çeşitli sebeplerle yer değiştirmesine ‘toplu göç’ denmektedir.*” (Akıncı, Nergiz, & Gedik, 2015: 62)

Cemal Şakar, öykülerinde hem bireysel hem de toplu göçlere değinir. Onun kahramanlarının ortak paydası iradeleri dışında göç etmek zorunda oluşlarıdır. *Renkler* başlıklı küçürek öykü grubunda; bir avuç insanın bir savaş ortamından kaçarak daha iyi şartlarda yaşamak adına bir gemiyle kaçması; zorunlu göçe güzel bir örnek olarak verilebilir. Kahramanlar küçük bir motorla umuda yolculuk ederken, yolculukları yarıda kalır. Motorun rüzgârda parçalanmasıyla umut edecek insanlar da kalmaz:

“*Denizin sonsuz maviliğine kanmış bir avuç insan. Sadece motorun pat pat patları. Ara ara rüzgârın sesi; ambardaki ağır havayı alıp götüren... Bazen ters bir rüzgârla ambarın içine dolan kesif koku. Aksırıklar, öksürükler... Ölüme yaklaştıkça hayata tutunma isteği. Tutunacak bir tahta, bir demir... bir şey... Bulunamaz, her şey motordur; her yan deniz... Derine doğru uzunca bir düşüş(s.18-26).*”

Uzak öyküsü de göç temasıyla yazılan öykülerden biridir. Bu kez göçe neden olan güçler bellidir: Bulgar Çeteleri. Değişen siyasi iklim beraberinde mübadeleyi getirince kahramanlar; doğup büyüdükları topraklardan ana vatana dönmek zorunda bırakılırlar. Geçiş sürecinin sancıları kahramanların muhayyilelerinde derin izler bırakır: “Yeni yüzlerin, yeni seslerin, yeni bir dilin içindeydiler. Hiç anlamadıkları bir dilin içinde boğulur gibi yaşıyorlardı. Boğulmuyorlardı; dalgaların, fırtınaların ortasında, uğultuların içinde... Durmaksızın yalnızlaşıyorlardı(s.69-70).” Kahramanların aidiyet duygusundan yoksun oluşu onların daha fazla içlerine kapanmasına neden olur.

Göç kimi zaman ülkeler arasında yapılan antlaşmalar ya da savaşıardan dolayı olurken kimi zaman da ülke içinde güvenlik önlemi olarak zorunlu tutulur. Doğdukları topraklardan ayrılan kahramanlar çoğu zaman gittikleri yerlere uyum sağlamakta zorluk yaşar. *Yumak* öyküsünde kahraman, ninesi tarafından yaşadıkları yerdeki güvenlik açığından ötürü kente getirilir. Kasaba ve nine, geleneğin saflığını temsil ederken, kent ve kente dair unsurlar modernizmi temsil eder. Kahramanın bu duruma uyum sağlayamaması onun kötü yollara sapmasını kolaylaştırır:

“Şimdi geldim koca bir İstanbul olarak. Ardımda mavi kesik ışıklar, kör edici lambalar, sağır edici sesler... Her şeyi yükledim. Dağı. Babamı. İstanbul’u. Zamanı. Zamanın yaralarını... Şaşırdım dağa mı bakayım, şehre mi? Şehre mi sığayım, dağa mı bilemedim. Al dedim, al nine bu acılarımı da sar yumağına, beni sar beni ört, beni göm(s.30).”

Savaşıa maruz kalan insanlar hayatta kalma içgüdüleriyle bulundukları yeri terk eder. Kimi zaman bireysel kimi zaman da kitleler halinde yaşanan bu göç sonucunda gittikleri yerlerde yaşama yeniden tutunmamaya çalışan insanlar, yaşadıkları acıları da beraberinde taşır. Geride bırakılan vatan, orada yatan aile fertleri göçmenlerin hayatlarında kapanmayan boşluklar açar. *Bir Öyküye Giremeyen Parçalar* adlı öykünün kahramanı minik Suriye; yaşama içgüdüleriyle topraklarını terk ederken kendi benliğini de orada bırakır. Ailesini kaybetmesi onun benliği üzerinde sarsıcı bir etkiye sahipken, göçtüğü ülkede hissettiği yabancılık da onun yönünü tamamen kaybetmesine yol açar: *“Kelimeler önce aklına düşüyor, düşünüyor, başka bir dile çevriliyor, dili ağzında acemice kıvrılıyor ve sonra kanar gibi, kan kusar gibi bir şeyler dökülüyordu dudaklarından. Dudaklarından boşluğa dökülen kelimeler, birer eski dost değillerdi. Artık bir yabancı, hızla kendinden uzaklaşan bir yabancı(s.119)”*

Plansız ve hazırlıksız gerçekleşen göç olgusunda; göçmenler gittikleri ülkede büyük sıkıntı çeker. Bu sebeple onların suça ve kötü yollara başvurma olasılıkları artar. *Küf* öyküsünün başkarakteri Zeynep'in, İstanbul'a geldikten sonra önce dilencilik yapması daha sonra da metres hayatı yaşamasının nedeni de budur: *"Ezikliğimiz aşınıyordu. Oluyor dedim amcama; yüzü yerde vay canına dedi. 'Çocuklar evde, hasta.' Çok uğraştım, onlarca kez. Oluyordu. Olmaz dedi amcam; yapma. Yapacağım dedim. Yalana da alıştım... Akşamları topladığım paraları görünce amcamın içi eziliyordu, yapma kızım diyordu ve ben yapıyordum(s.80)."*

Zeynep'in öyküsü spesifik bir örnektir. Onun hayatıyla kadın göçmenlerin düştüğü durum daha net bir şekilde kendisini gösterir. Ülkesinde okuyan, iyi koşullara sahip bir bireyken savaş olgusu onun elinden her şeyini alarak onu bir dilenciye dönüştürür. Okulunu bitirme hayali onun başkalarına kanmasını kolaylaştırır: *"Her öğle buluştuk. Eğitimime devam etme ihtimalim üzerine konuşmalar gittikçe aramızdan çekiliyordu. Başka şeyler aramıza giriyordu. Elli liralık yüz, iki yüz liralara döndü. Onlar döndükçe ben de başkalaştım(s.84)."* Göç ve göçe maruz kalan insanların hayatlarını konu ve tema edinen bu öyküler yazarın sosyal farkındalık yönünün kuvvetli olduğunun göstergesidir.

4.6. Dostluk

Pencere adlı öykü dostluk teması üzerine kurgulanır. Felçli olan kahramanın dostu sayesinde yaşama tutunuşu öykünün konusunu oluşturur. Kahramanın dostunun, gittiği her ülkeden ona fotoğraflar göndererek onun yatağa olan mahkumiyetini çekilir bir hale sokması onun hayata dair umutlarını yaşatmaya yöneliktir.

"Seni yaraladığımı bilmiyorum." Ev sahibi telaşlanır. "Olur mu! Ne yarası! Onlar olmasaydı, ben nasıl yaşırdım bu kasabada! O uzun yolculuklara çıkmasaydım beni hayata ne bağlardı!(s.17)"

Kahraman dostunun gelişini haber vermesiyle yaşam enerjisini geri kazanarak dostuyla aralarındaki iletişimi güçlendirir. Öyküler yazan kahramana yarattığı imgeler, dostu tarafından gönderilen fotoğraflarla sağlanır. Aralarındaki bağı anlatmak isteyen anlatıcı betimlemelere girmekten kaçınır. Var olan duygusal durum öyküde şu ifadelerle verilir:

"59- Misafir kalkar, ev sahibinin yanındaki tabureye ilişir. Ellerini onun ellerinin üzerine koyar.

60- Yine boğazındaki.....

61- Gözler...

62- Gözler... (s.18)”

İkinci öykü olan *Yöneliş* de aynı temanın farklı bir bakış açısıyla işlendiği görülür. Bu kez dostluk temasının felçli kahramanın oğlu tarafından anlatılması, olayın etki alanının genişliğini gösterir. Babasının ailesine göstermediği sevgi ve muhabbeti kıskanan oğul, babasıyla dostunun muhabbetini gözlemleyerek babasının gizil yanlarını bulmak ister:

“Birbirlerine uzun uzun sarıldılar. Babamın ne zamandır birine böyle sarıldığını görmemiştim. Bir an odada yerimin olmadığını hissettim. Misafirimizin çantasını alıp hürmetkar bir şekilde odayı terk ettim. Oysa ne zamandır bu anı bekliyordum; babamın bana bir türlü açmadığı yanlarına şahit olacaktım(s.22)”

Kahramanın oğlu ‘dostluk’ kavramını babasının dünyasından hareketle anlatırken, babasının kendisini sınırlamasını – kendilerini de dahil etmediği için kızgınlıkla – küçümser: *“Onun artık sadece telefonlarla ulaşabildiği dostlarını daha yakından tanımamı öneriyordu, onları ne kadar yakından tanırsam dünyam o kadar zenginleşirmiş. Oysa üç-beş kişiyi geçmezdi onu arayanlar, soranlar. Daracık bir dünya. Kendilerinden başkalarına kapalı, her şeyi sadece onlar bilirmiş edası(s.27).”*

Aynı temaya bağıntılı olan *“Denizin Sonsuz Maviliğinde”* adlı öyküde kahraman felçli kocasına bakan evin hanımıdır. Bu kahramanın gözünden kocası, ailesi ve kocasının ailesinden bile sakındığı dostluğunun aralarında açtığı boşluk yerilir. Çünkü kendisi ve ailesi bu çerçevenin dışında bırakılmışlığın öfkesini taşır: *“Zaten ben bunların görüşmelerinden de bir şey anlamıyorum. Hiç hal hatır sorma yok... Varsa yoksa sen ne okudun, bana ne önerirsin. O ne yazmış öteki ne demiş. Sanki memlekette başka insanlar yaşamıyor. Hayatlarında başkaları yokmuş gibi. Daracık bir çevre. Sadece kendilerinden oluşan bir dünya(s.37).”*

Kahramanın karısı, tıpkı oğlu gibi bu dostluğun geliştirici yanına sempati duymakla beraber, ailelerinde yarattığı uçurumu beslemesinden rahatsızdır. Baba ve koca figürü olarak hep bir yanı karanlık olan felçli kahraman, yaşadığı dostluğu ailesinden üst

bir yere taşımak istediğinden, dostunun gelişiyle ailesini evden uzaklaştırır. Bu durum karısında yarattığı düş kırıklığı ve öfke şu satırlarla belirgin hale gelir:

“Sana ayak bağı olmayız. Zaten bizi istemeyeceğini biliyordum. Bir yanını hep bizden gizledin. Ne okuduklarını bizimle paylaştın, ne de dostlarınla uzun telefon konuşmalarını. Tabi biz cahiliz. Sizin derin düşüncelerinizden ne anlarız. Zaten bu derin düşüncelerinizi kime, ne işe yaradığını da pek anlamadım ya; sadece kendi aranızda kalan, başkasına kapalı... (s.39)”

Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız adlı öyküde bahsi geçen “dostluk” öykünün bir diğer karakteri olan ‘Dost’un gözünden anlatılır. Arkadaşına olan vefasını göstermek için, onun yaşadığı kasabaya bir ziyarette bulunur. Arkadaşını kendisine, arkadaşının yazdıklarını da yazdıklarına bir ayna olarak gördüğünden; arkadaşının hayattan, yazmaktan elini çekmesinin kendisinde bıraktığı derin etkiyi anlatır: *“En verimli zamanlarımız, birlikte okuyup, birlikte düşünüp birlikte yazdığımız anlardı. Sen uzun yıllardır yazmıyorsun, sanki yazdıklarım boşlukta gibi. Yankısız(s.56).”*

İki kahramanın zamanı ve mekânı aşan dostlukları, anlatılabilmenin de ötesinde olduğundan aralarındaki derin bağı sözcüklerle ifade edemezler. Dostlar; bakışarak, sarılarak birbirlerine olan derin bağı aktarmaya çalışır: *“Hiçbir şey söylememeye karar verdi. Arkadaşına uzun uzun sarılacaktı; anlatılamayan her şeyi anlatacak bir sarılma(s.59).”*

Pencere adlı ilk bölümün son öyküsü olan *Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlik* kahramanın gözünden aktarılır. Kahraman dostunun geleceğini öğrenince *“yüreği alışıktı olmadığı bir düzende...(s.61)”* çarpmaya başlar. Çünkü kahraman için okumak ve dostlarına sarılmak onu bu hayata bağlayan şeylerdir. Kahramanın dostluğuna verdiği önem, onlardan uzak kaldıktan sonra *“kalbi eski düzenine dönememişti(s.62).”* yaşadığı bu ziyaret onun yarasını kanatmakla beraber içinde bir şifa da taşır. Dahası kahramanın bu dostluktan kopuşunun üzerinden geçen her gün, onun için hayattan kopmak demektir: *“Hayata bağlanmak, dostlarına tutunmak için yeni bir güce ihtiyacı vardı; yoksa her geçen gün biraz daha tükeniyordu(s.63).”*

Kahramanın ömründe en değerli ve uzun olan dostluğu, dostlarıyla aralarında efsunlu bir dili de doğurduğundan onlarla muhabbet ederken yanlarında hiç kimseyi

istememez. Adeta bir kutsiyet atfedilen bu dostluk hali her ne kadar ailesi ve çevresi tarafından garipsense de zamanla kabul görür. Ailesi kahramanın tek şifasının dostları olduğunu anladığından kahramanın, arkadaşının ziyaretini kahraman için bir umut olarak görürler:

“İçinden bir şeylerin uçup arkadaşının yüreğine konduğunu gördüğünde; yüzünü, yarınlara taşıyabilecek mutlu, aydınlık bir ifade kapladı. Yıllar sonra yeniden dostlarına tutunduğunu hissetti. Artık, dostlarına konan yanının peşinde koşacaktı(s.71).”

Bir Derginin Fenomenolojisi öyküsünde de dostluk temi işlenir. Araştırmacı doktora tezi için sanatkarla görüşürken bilgi toplama derdindedir. Ancak elde ettiği bilgilerdense eski dostların birbirlerine küs olmalarına rağmen, aralarındaki dostluğun bitmediğini görerek farklı bir ders alır. Bu durum günümüzde kaybedilen bir değer hayretle izlenmesini sağlar. Başta dost görünerek bilgi toplama amacı güderken, gördüğü içtenlikten dolayı bu yaptığını çirkin bulur: *“Benden nasıl bir çalışma bekliyordu? Oysa ben biraz dedikodu, birkaç ele avuca gelir sözün peşindeydim; bir buçuk arayla ve Courier New karakterle yazıp; bu bilgilerle onlarla dostluk kuramayanlar ulaşamaz; bunu ancak ben yapabildim dercesine jürinin önüne atıverecektim. Ne kadar kirliydim. Utanç içinde... Bir hırsız gibi...(s.91)”*

Dostluk; Cemal Şakar’ın hayatında önemli bir kavramdır. Dolayısıyla bu kavramın eserlerine yansıdığı da görülür. Öykülerde, gerçek dostluğun hiçbir şarta bağlı olmadığı, kişileri geliştirdiğini ve ne olursa olsun unutulmayacağını vurgular.

4.7. Yozlaşma

“Kültürel değerlerin yozlaşmaya uğraması sahip olunan dilin, dinin, ahlaki değerlerin, örf ve adetlerin yozlaşmaya uğraması demektir. Kültür ve içinde barındırdığı unsurlar bir toplumu ayakta tutan değerler ise bu değerlerin yozlaşmaya uğraması ve giderek yok olması, toplumsal düzenin yozlaşmaya uğraması ve giderek toplumun yok olması anlamına gelmektedir.” (Şahin, 2011: 250) Modern zaman ve beraberinde var olan gelenekten ve kişisel değerlerden kopuş yozlaşmayı da beraberinde getirir. Kahramanlar yozlaştıkça kendilerinden ve içinde yaşadıkları toplumdan ayrı düşer.

Öykünmek öyküsünde gelenek ve modern hayattan bir kesit sunulur. Akademisyen olan kahraman tezi için gittiği köyde yaşadıklarını bir tiyatro eseri olarak izlerken aydın kibriyle yaklaştığı köy halkından hayata dair şeyler öğrenir. Modern bir

birey olan kahraman hayatın maddi tarafında kalıp derinlere inemezken, ev sahibi olan köylü hayatın özünü kavramış biri görünümündedir. Bu durum kent hayatında yaşanan yozlaşmayı göstermesi bakımından önemlidir:

“Ev sahibi: Ben çoğunlukla pencerenin kenarına oturur, dışarıya bakarım... Zaman çabuk geçti, diye düşünürüm. Yaşlandık gitti... ardımda iyi şeyler bırakmış olmayı umarım.

Misafir: Elbette benim de yapmak istediklerim var. Ama öncelikle tezimi bitirmeliyim. O önümde aşılması gereken en büyük engel.

Ev sahibi: Eğer iyilikle yad edilmezsem, bir ömür mahvoldu demektir(s.79-80).”

Kahraman araştırma kapsamında kaldığı köylerde ‘doğallığı’ öğrendiğinden izlediği tiyatrodaki devlet sanatçısı hüviyetinde olan sanatçıların yapaylıkları onu rahatsız eder: *“Deneyimli kadın oyuncu bu ninenin çekingenliği bir türlü veremiyordu. ‘Bu kadar yapmacık olmamalı, sahnelenen hayattan bir kesit. Hayat kadar gerçek olmalı.’ Ayağa kalkıp bağırarak geçti içinden(s.78).”*

Kahramanın köyde karşılaştığı insan manzaraları ile şehirde yaşadıklarını mukayese etmesi; gelenek ve modern yaşam arasındaki yozlaşmayı göstermesi bakımından önemlidir: *“Yani, bazen sizlerden etkilendiğim oluyor... Tanımadığınız birini misafir etmeniz mesela... Kendimi şöyle bir tartıyorum; hayır bunu ben yapamam... Yani ben değil, şehirde kimse yapamaz. Şehirde yaşamak bambaşka bir şey... ev, okul, güvensizlik, trafik, zamansızlık(s.79).”*

Teknolojinin hızla gelişmesi insanları hayattan ve diğer insanlardan koparan bir konumunda öyküde yerini alır. Böylece gelenekten ayrılma gerçekleşir. Ev sahibinin yapmış olduğu son konuşma bu durumu özetler mahiyettedir: *“Artık ne yolculuklar yolculuk, ne de yolcular yolcu... Birilerinin yolunu gözlürsin, hele kışları buralara tek tük birilerinin yolu düşer. Altlarındaki arabalar onları herkesten sakınır gibi hızla alır, götürür. Selamlaşmaya fırsat bile bulamazsınız(s.82).”*

Yazılan öyküler içinde, yozlaşma ve toplumsal çürümenin en kesif bir şekilde işlendiği öykü *Sokaktan Aşağıya* öyküsüdür. Yılbaşı eğlencesinin yapıldığı alanda kimsesiz ve korunaksız olan işçi çocuk, atık toplayabilmek için soğuk bir gecede ait olmadığı dünyanın gizine kapılır:

“... her yanı sarmış, her yandan patlayan ışıkların, gecenin karanlığını uzaklara uzaklara itmesine şaştı; her yandan yükselen “ho ho hoo” seslerine, çanların “cıngıl” damasına, bu seslerin kulaklarına yabancı gelmesine şaştı; şaştıkça kendini yabancı hissetti, yabancı hissettikçe korkuları arttı; korkuları arttıkça kutuya biraz daha, biraz daha gömüldü(s.84).”

Bulunduğu ortama ait olmadığının farkında olan çocuk, kutu toplamak için bile insanların yanına yaklaşmaya cesaret edemez. Çünkü değişen bireyin haz endeksli dünyasında kendisi gibi bir realitenin yeri yoktur: “*Kalabalığın iyice dağılmasını beklemeliydi. İnsanlara dikkat ede ede sürerdi arabasını; kimseye çarpmadan, kaza yapmadan, laf yemeden, küfür yemeden, dayak yemeden toplamalıydı kutuları, eze eze(s.85).*” Buradaki “eze eze” ikilemesine dikkat etmek gerekir. Çocuk dışlandığı dünyaya karşı şaşkınlıkla birlikte bir öfke içindedir. Bu öfkeyi insanlara karşı gösteremediğinden onların attığı kutular vasıtasıyla yansıtır.

Yozlaşmanın, modern insanın merhametli görünme ikiyüzlülüğünü belirten bir karakter olarak da çocuğun kutu içinde resmini çekmek isteyen gazeteci metinde yer alır. Gazetecinin tavrı ve amacını ise;

“- *Gülme! Deminki gibi dur. Dalgın. Üşümüş. Korkmuş. Çocuk şaşırdı. Hepsini birden nasıl yapacaktı. – Uff yaa! Sal kendini. Bırak kendini. Niye kasıldın kaldın? Söyle bakalım kaçta gidiyorsun sen? Omuzlardan aşağı inen permalı, patlıcan rengi saçları gördü... Altıya dediğini duydu mu; diyebildi mi? – Bak vermem ikinci onluğu! Birkaç kez yüzünde patlayan ışıklarla kör oluyor. Gözlerini açınca, etrafı tuhaf bir kırmızılı ışığın içinden görüyor; karşısındaki kıızı göremiyor(s.86)*”

Modern insan nasıl anlatmanın yaşamanın sancısını çekiyorsa modern öykücü de öykü kurmanın sancısını çeker. Edebî alanda olan bu yozlaşma sanat dünyasını “ikiz metin”lerle doldurur. Kurslarda eğitim görerek, tarihe mal olmuş önemli şahsiyetlerin eserlerinden faydalanarak eser üretmeye çalışır. Bu eserler yaratılırken; dünya üzerinde en çok olan şeyden; kötülüğün anlatılmasında faydalanma yoluna gidilir. *Esfel-i Sâfilin* öyküsünde kursa giderek sanat eğitimi alan insanların şehrin kıyısında yaşayanların öyküsünü anlatması, öykünün başlığının da bir terim olması yapılan ironiyi gösterir. Kahramanların kendi aralarında yaptıkları konuşma yapılan ironiyi gözler önüne serer: “- *Son birkaç hafta en çok modernlik, Baudelaire üzerinden kötünün estetiğini işledik. Bence*

kötülüğü anlatalım; kötülüğün estetiğini. –Baliciler, tinerciler kesin olsun. Çünkü onları kullandık mı otomatikman kötüden, kötülükten söz etmiş oluyoruz(s.104). ”

Yozlaşma teminin kullanıldığı bir başka öykü olan *The Mahrem Palace* öyküsünde ise; modern Müslüman ve kendisini muhafazakar ilan eden toplum; lüks zevkleri üzerinden iğnelenir. Modern insanın yüzeyselleğinin dinî inanış üzerinden kendisini göstermesi öyküde titizlikle işlenir: *“Hep baktığı haber sitesini açıyor. Başlıklar hızla geçiliyor. Hamas’ın ateşkesi kabul etmemesine bu kez canı sıkılıyor... Dönüyor sosyal ağlara. Likelar, retweetler, paylaşımlar, çoğalmalar arasında tesisin hoparlörlerinden kısık sesle ikinci ezanı... Herhalde dinayet buraya yakın camilere özel müezzin yolluyordur; turistik bölge ya diyorum. Şimdi beş çay zamana(s.43)”*

“Günümüzde kitle iletişim araçlarının etkisi tartışılmaz boyutta artmıştır. Gerek radyo ve televizyonlar, gerek yazılı basın, gerekse internet, insanlar arasındaki iletişim ve etkilenişimin boyutunu kıtalar arası düzeye taşımaktadırlar. Bu iletişim ve etkilenişim süreci toplumların sahip oldukları kültürel yapılarını da etkilemektedir.” (Şahin, 2011: 244-5) Modern insan gözlerini kapattığında olayların yaşanmadığını varsayar. Çünkü o hayatta pasif tavrıyla yer alır. Televizyon adlı küçürek öyküde, kahraman izlediği savaş görüntülerine tahammül edemeyince de televizyonu kapatarak üzüntüsünü dağıtır. Ancak görüntüleri izleyebildiği için de televizyona minnet duyar: *“İçim kan ağlıyor. Televizyonda soykırım görüntülerini izleyince, içim kan ağlıyor. İyi ki şu televizyon var. Evet, yoksa nasıl izleyecektik bunları(s.83). ”* Yozlaşan bireyler kendilerine topluma ait olan değerler karşısında her zaman kaçma ve görmezden gelme eğilimi gösterirler. Bu eğilimleriyle birlikte kendileri için yapay bir dünya oluştururlar.

Yozlaşma toplumun bütün kesimlerini etkileyen büyük bir olaydır. Bu etkilenmeden dini değerleri önceleyen muhafazakar kesim de nasibini alır. Paylaşma ve fakiri gözetme gibi teşviklerin yer aldığı dinde, yozlaşan bireylerin yalnızca kendilerini düşündükleri ve tüketime dayalı bir hayat sürdükleri görülür. *Hicap* adlı öyküde bu durum şöyle aktarılır:

“Arabasını garajına çekti. Uzaktan kumandayla garaj kapısını kapattı. Ve iç merdivenlerden evine çıktı... Trafiğe takılmış, akşam namazını bu saate bırakmıştı. Sadece farzı kılıp bıraktı. Deri koltuğuna gömülüp televizyonu açtı. Gökte ay, hilal biçimine doğru kıvrılıyordu. Yıldızlar ipil ipildi. Bereketli rüzgar neleri taşıyordu, neleri tohumluyordu?... Kanal kanal gezdi. Camlardaki kalın kadife perdeler...(s.66)”

Lamba öyküsünde kahramanın, yozlaşmış yabancılaşmış insanları içine düştükleri körlükten kurtarmak için yapay sokak lambalarını kırması, insanları özüne döndürmeye yönelik bir harekettir. Modern dünyanın yoğun ışıkları altında insanların doğayı ve doğal olanı görememelerine dikkat çekilir:

“Elindeki sapanla kimseye görünmeden sokak lambalarını kırıyordu... Gece yarısından sonra yine büyük bir iştiaqla sokak aralarını gezerken yakayı ele verdi. Karakolda polisleri, kötü bir maksadı olmadığına, insanların hayrına bir iş yaptığına inandıramadı. Kendisini sabahleyin nöbetçi savcının karşısında buluverdi: -Yıldızlar, yani işaretlerimiz sönükleşiyor. İnsanlar yollarını, yönlerini nasıl bulacaklar bunca aydınlıktan gözleri kamaşmışken, dedi(s.60)”

Yozlaşma kimi zaman toplumun bir kesiminde görülürken, kimi zaman da bireylerin benliğinde görülür. Bencillik de kişinin kendisine yabancılaşarak yozlaşma çarkına düşmesinin delilidir. *Şiir* adlı öyküde şair çok güzel bulduğu şiirini yazınca, anonimleşmesi için dua eder. Ancak bu aşırı beğeni onu, şiirinin altına yazdığı adını daha çok ön plana çıkarma şeklinde bir davranışa sürükler: *“Yazamadığı ama yazınca çok güzel olacağını bildiği bir şiiri nihayet bitirmişti... İnşallah masallar, menkıbeler, Ahmediyeler, Muhammediyeler gibi anonimleşip insanların belleğinde kıyamete kadar yaşar, diye dua etti...Yeniden bilgisayarın başına geçti. İsmi iki punto daha büyütüp bold yaptı(s.73)”*

Yozlaşma; din, dil, örf, adet ve ahlaki değerlerin ötelenmesi anlamına gelir. Bu öykülerde çoğunlukla yozlaşmış insani değerlerin nasıl bir etkiye yol açtığı anlatılır.

4.8. İnanç-İnançsızlık

İnanç ve inançsızlık kavramları soyut ve sınırları belirlenmemiş iki kavramdır. Kişiden kişiye, ideolojiden ideolojiye göre değişen bu kavramların bu tezde ele alınacağı mecra; dinsel inanış yönüyledir. İnsan var olduğu günden beri hayata geliş şeklini, bir yaratıcının olup olmadığını anlamaya çalışır. Bu anlam arayışı insanları dinlere veya nesnelere yöneltir. Maddi bir delil olsun veya olmasın insanlar inanma güdüsüyle hareket eder.

Öykülerde inanç meselesi; inanmayı reddetme durumunda bireylerin ve toplumların karşılaştıkları azap, yönüyle ele alınır. Bu bölümde bulunan her öykü bir veya birkaç ayet tefsiriyle desteklendiğinden verilmek istenen mesaj açıktır: İnanmazsan

cezalandırılırsın. İslam inancına göre insanların dünyaya geliş amacı kulluktur. Geriye kalan bütün her şey ikinci dereceden önemlidir. İnsanların önceliğini ikincil öneme sahip amaçlar oluşturduğu takdirde, Kur'an'da verilen hükümlere göre ya bu dünyada ya da öte dünyada cezalandırılacaklardır.

Tezahür, İstiğna, Misak, Saika, Dönüş, Diriliş, Sâmiri, Ahkâf, Ahzap, Hâmân, Tubbe, Habeta, Râ'inâ, Hecera, İnas, Şerik, Yankı, Perde, Mülk, Zulüm ve Gafllet öykülerinde yeryüzünde farklı zamanlarda yaşamış ve inanmayı reddetmiş kavimlerin başlarına gelen azap ve felaketler anlatılır:

“- Yaptığımız atalarımızın yaptığından başka bir şey değil. Hem, bu yüzden azaba uğrayacağımızı da sanmıyoruz diyorlardı. Büyük bir kibir ve güvenle, helak edilecekleri azabı çağırdıklarından haberi bile yoktu(Ahkâf s.23).”

“Onlar, Allah'ı bırakıp cansız sembollere sığınıyorlardı; böyle yapmakla isyankar bir Şeytan'a sığınmış oluyorlardı(İnas s.38).”

İnanmayı reddeden kavim ve toplulukların ortak özellikleri, dünyada belli bir güç elde etmeleridir. Bu güç karşısında kapıldıkları kibir kendilerini yenilmez olarak görmelerine yol açar. Kendi güçlerine olan hayranlıklarına, gönderilen elçinin buyrukları ters düştüğünden inançsızlığı seçerler.

“O, Rabbinden ne zaman Tek Tanrı olarak söz etse nefretle sırtlarını dönüp gidiyorlardı. Babaları, dedeleri geliyordu akıllarına; binlerce yıldır sahip oldukları gelenek; geleneğin onlara bahsettiği yücelik, şeref, istikbar... Hayır, hiçbir güç önünde boyun eğemezlerdi, eğmeyeceklerdi; kendileri boyun eğilesi değil miydi! (Perde s.48)”

Toplumun iki temel taşı olan gelenek ve din zaman içerisinde iç içe geçmiştir. Dünya üzerinde her toplumun kendine özgü bir geleneği ve bağlı olduğu bir inanç sistemi vardır. Bu sistemlerde zulüm, sapkınlık, aşırılık ve benzeri davranışlar olduğunda; Allah elçiler vasıtasıyla onların durumunu düzeltmek ister. Ancak insanlar alıştıkları düzen onların geleneği olduğundan bu düzeni her ne pahasına olursa olsun koruma eğilimi gösterir:

“Küfre saplanmışlardı. Nelerin üzerini örttüklerinin farkında bile değillerdi. Tüm maddi ve manevi kaygıları bir kenara bırakarak, sadece kendi çıkarlarını öne sürüyorlardı. –Mal, mülk elbette bana verilecekti, diyecek kadar küfr içindeydiler...”

Sadece düzeni sürdürebilmek için tanrı edindikleri; ahirette kendilerine yönelik tüm tapınmaları reddedip onların aleyhine zillet ve utanç delili olacaktı(Mülk s.49). ”

Öykülerin diğer bir kısmında ise inanmayanların, öte dünyada düştükleri kötü durum ve yaşadıkları pişmanlığın işlenmesi, inanmayanlar için bir uyarı mahiyetini taşır. Bu grupta dünya hayatında elçilerin sözlerini dinlemeyen insanların çıkmaza düşmeleri anlatılır: *“Can damarlarından yakalanmış; kaçacak bir yer bulamayınca korkuyla büzülüp kalmışlardı. -Tamam, biz şimdi ahirete inandık, diye yalvarıp duruyorlardı. Ama çok geçti ve dünya hayatı geride kalmıştı. Oysa dünyadayken kavrayışlarının ötesinde olanlara dil uzatıyorlardı(Şek s.26). ”* İnancın olmaması durumunda oluşan olayları ayetleri zemin alarak işleyen bu öyküler; edebiyatımızda bir ilk olma hüviyetini taşır. Yazar ayetlerle birlikte insanların vermiş oldukları ilk söz ile bu güne kadar dünyaya gelen bütün güçlü ve güçsüz insanların öldüğünü hatırlatır.

Dua adlı küçürek öyküde bu tema inanç bağlamında işlenir. Yalnız ve münzevi olan kahramanın, ilahi bir karşılık bekleyerek dua etmesi ve bu esnada yaşadığı teslimiyetin inanç üzerindeki etkisine vurgu yapılır: *“Bir işaret görmek için etrafına bakınacakken, birden, bu isteğinin ne kadar edebe mugayir olduğunu anladı; mahcup oldu... Kalktı. Odasına döndü. Yine pencerenin kenarına oturdu. Badem ağacı çiçeklenmişti(s.71). ”*

Minnet öyküsünde kahraman benliği ve inancı arasında tereddüttedir. Şükrüne ve emeğine karşı ona bahşedilen üzümlerden, ihtiyaç sahibine verdikten sonra içinde bir haz biriktirmesi, verdiğinin hesabını yapması onun inancına gölge düşürür. Kahramanın kapıldığı kibir benliğinde huzursuzluk olarak yer alır: *“İşine geri dönerken, bugünün de payını verdiği için mutlanmıştı... Asmaların arasına daldı, bu yılda ne kadar çok vermişti Allah. Şükretti. Şükretti. İçinde bir huzursuzluk... Üç salkım üzüm için minnet altında kalan hayırcı geldi aklına(s.65). ”*

İnanç temasının bir başka işleniş şekline *Zenginlik* öyküsünde rastlanır. Maddi anlamda fakir olan inşaat işçisinin, inancıyla zenginleşmesi, asıl zenginliğin maddi anlamda değil, manevi anlamda olduğunu anlatır. İnanç zenginliği kahraman ve ailesine satın alınamayacak bir mutluluk sağlar: *“Kadın mutlandı. –Baba, dedi çocuk; biz zengin miyiz? –Zengin olan Allah’tır. Bize ihtiyacımız olanı, ihtiyacı olanla paylaşmak yakışır. Bu da bizim zenginliğimizdir(s.64) ”*

Tezhip öyküsünde inanç temasının kişinin kabiliyeti ve ruhuna inanması şeklinde yer aldığı görülür. Tezhip öğrencisi kendine inanmadan yaptığı işte başarılı olamazken, hocasının ona aşıladığı inançla yaşadığı başarısızlığı aştığına dikkat çekilir. Öyküde yer alan Hilye-i Şerif'in ancak inançla yazılabileceği, inanınca etki edebileceği vurgusu yapılır:

““Anlamayacak bir şey yok. Dediğim gibi, bu bir Hilye-i Şerif.” –Tamam, dedi, o belli zaten. Kırgınlığını, şikayetçi bir üslupla belirginleştirmek istiyordu. –Son bir kez daha deneyeceğiz, dedi ve kalkıp elindeki levhayı kitaplarla destekleyerek masanın üzerine dikti... yeteri kadar baktık; şimdi gözlerini kapat; yüreğin tamamlasın tezhibi(s.62).”

İnanç ve gelenek yüzyıllar içerisinde iç içe geçerek toplumsal bir güç oluşturmuştur. İnsanlar çoğu zaman bu inanç karışımı geleneğe karşı koyamaz. *Kavuşma* adlı öyküde esaretten kurtulan kadının tecavüz sonucu hamile kalması ve köyünde gördüğü toplumsal baskı işlenir. Kocanın, karısını öldürmesi ve buna kimsenin engel olmayışı, geleneğin namus temizleme inancı üzerindeki etkisini gözler önüne serer: “*En son inenlerden biriydi. Karnı burnundaydı. Gözlerini yerden kaldıramıyordu. Cesaretini toplayıp etrafa bakındığında kocasını gördü; başı eğik, omuzları düşük; eve doğru yollanmıştı... Sokağın başındaki evine girdi. Evlerinden yükselen iki el silah sesi, kalabalığın uğultuları arasında yitip gitti(s.68).*”

Yazar öykülerinde inanç temasını işlerken, inancı ve inanmayı yüceltir. Aynı zamanda inançsızlık ve inanç eksikliğinde kahramanların yaşadığı içsel huzursuzluğun üzerinde durulur. Ayrıca *Kavuşma* öyküsünde inancın gelenekle birleşen yönüne dikkat çekilir.

4.9. Ölüm

Dirim kadar yadsınamaz bir gerçek olan ölüm kavramı, bütün insanlar için bilindik bir şeydir. Ancak bu bilmeye rağmen, insanlar ölümle yüzleşince, bu olayı kolayca kabullenmek istemezler. “*Her insanda içgüdüsel olarak varlığını hissettiren, "hayatını koruma" ve "sonsuzluğa kadar yaşama" dürtü ve arzusu, hayatın önünü çelen ölümüne karşı gösterilen tepkilerin ilk ve derin kaynağını teşkil eder. Bu tepkiye, otomatik ve psikolojik ifade şekilleri kadar, şuurlu benlik seviyesindeki yapılanmalar da katılırlar. Ölüm karşısındaki tepkiyi herkes, hayata karşı kendi tavrına göre gösterir.* (Hökelekli, 1991: 152)

Ölüm karşısında, ölenin yaşadıkları bilinmese de; insanlar tarafından can vermenin acı verdiğine inanılır. Özellikle ölenin ölüm şekli kötü bir tarzda gerçekleşmişse yaşanan acı iki katına çıkar. Şüphesiz ki en büyük acıyı çeken kişiler, ölenin birinci dereceden yakınlarıdır. Bir annenin evladını kaybetmesi karşısındaki derin acıyı anlatan *Mustafaaammm* öyküsünde; bir maden göçüğünde önce eşini daha sonra da oğlunu kaybeden bir annenin yaşadığı acının anlatılması temayı da belirler:

““Mustafaaammm” diye bağırdı... Arz sarsıldı, gök titredi. Şaşkın tavuklar yumurtalarını düşürdü. Sakalar dut yemiş bülbül olup ne yana uçacağını bilemedi. Şimdiye kadar böyle bir ses duymayan köpekler can havliyle karşı komşunun çitinden atlayıp karanlık bir kömürlük aradılar. Kurumuş çamaşırlar, yeryüzüne iyice yaklaşan güneşin altında tutuştular. Naylon kamyon çocuğun elinden devrildi, kömürler saçıldı her yana(s.47)”

Ölüm geri dönüşü olmayan bir yolculuktur. Bu nedenle hiçbir birey kendisinin ve sevdiklerinin bu yolculuğa çıkmasını istemez. Kaçınılmaz bir durum olduğu için de insanların izleyici olmak dışında ellerinden bir şey gelmez. Aile bireylerinin ölümü bütün aile fertlerinin benliklerinde kapanmaz yaralar açar. Şüphesiz ki en büyük yarayı alan çocuklardır. Bu durum korunmaya ve ebeveyn sevgisine muhtaç olmalarından kaynaklanır. *Koku* öyküsünde bir babanın ölüşünün; baba, çocuk ve ailedeki yansıması; küçük kızın çizdiği resimle anlatılırken, ölüm teminin her bireyin penceresinden nasıl görüldüğü de aktarılır:

“Tabut sokağın başında görününce, “kocamı diri diri yaktılar” diye dövüne dövüne bir avuç küle dönmüştü. Sokağın ve evi dolduran kalabalığın arasında kayboluyordu; annesinin “o dakika bana malum oldu, ağır bir koku duydum” diye kendini paraladığı o kokuyu duymuyordu. Babası şimdi bir avuç kül olarak mı dönmüştü evlerine!.. Yoldan uzak bir yere, karşı dağların hemen eteklerine uzun bir kutu çizdi. Yol kenarında sere serpe yatan çöp adamı siyaha karaladı. Uzun kutunun içine bir toprak siyah bir şey çizdi(s.61).”

Babamın Kokusu öyküsünde de aynı temin işlendiği görülür. Babasının ölümü karşısında yaşadığı çaresizlik, düş kırıklığı ve acının ömür boyu silinmediği, genç adamın çocukluk anılarına dönmesiyle verilir. Ölüm sonrasında büyüklerin yaşadıkları acıdan çocukları ihmal edişleri, çocukların ölüm gibi bir soyut kavramı anlamakta güçlük çekmeleri ve bu durumun yarattığı içe kapanma ustalıklı öyküde yerini alır:

“Aslında 12 Haziran’da anneme söyleyemediklerim hep içimde büyümüştü. Çamaşırları yıkadığı leğende babamı görmüştüm. Gün gün, saat saat erimeye dayanamıyordu. Duvarların sınırladığı küçük, kare gökyüzü tek umuduydu, oradan yükselecekti serin rüzgârlara. Duman olup aya doğru yükselen kaç kişiydiler; on üç mü? 16 Haziran’da babamın kara dumanlarla aya doğru yükseldiği akşam; ben efil efil uzanmıştım bulutlara. İşte bütün hayatımın arkaplanı buydu(s.67).”

Modern zamanla birlikte aileler de küçülür. Çekirdek aile kavramının özendirilmesiyle sahip olunan çocuk sayısı azalır ve kadının çalışma hayatında daha aktif rol almasıyla da gün içinde evlerde kimse bulunmaz. *Sonsuzluk ve Bir Gün* adlı öyküde modern zamana ait bir ölüm şekliyle karşılaşılır. Bakacak kimsesi olmayan hastalıklı babanın, işe giden kızının kapıyı üzerine kilitlenmesi ve evde çıkan yangında, kapının kilitli olmasından ötürü, babanın kaçıp kurtulamaması öykünün birincil temasını oluşturur. Hasta babası için her türlü tedbiri alan kızının bıraktığı notlar dikkat çekicidir: *“*Doğalgaz kapalı. Çay, kahve yapmak için uğraşma. *Kapılar kilitli. Boşuna zorlama. *Tuvalete barlara tutunmadan oturma(s.70).”*

Bütün bu uyarılara rağmen babanın elinden düşürdüğü sigarasını yerden almayı unutmasıyla yangın çıkar. Kapıların ve pencerelerin kilitli olmasından ötürü baba kurtulamaz:

“Koridora uzanmış alevleri gördü. Alevlerin içinde eysiz ata binmiş çocukla göz göze geldi... Alevlerden kaçmak için dış kapıya doğru birkaç adım attı. Adım attıkça çocuktan uzaklaştığını hissetti. Kapıyı zorladı. Kapı kilitliydi. Geriye döndü. Dış kapıya ilerleyen alevlerle birlikte çocuk da ona doğru geliyordu. Kapıya yaslanıp kaldı... Güneşin yalımları yüzünü yalıyordu(s.73).”

Ölüm teması *Av* adlı küçürek öyküde, simgesel bir anlam taşır. Bu öykü incelendiğinde avcının öykünün sonunda av olarak yer alması; yaşam/ölüm ikiliğinde yaşamın av, ölümün ise avcı olduğunun göstergesidir. Bir başka deyişle insan kendinin hem avı hem de avcısıdır: *“Av tam karşısında duruyordu. Göz göze geldiler... Avcı tüfeğini doğrulttu; göz, gez, arpacık... Hepsini de avın tam kalbine odaklamıştı. Önce tetiği çeken elinde bir kasılma hissetti. Sonra kalbinde acı veren bir ılıklik. Yere yığılıp kaldı. Çorak toprak akan kanı yutmaya başlamıştı bile(s.58).”*

Müjde öyküsünde ölüm haberinin her şartta kötü bir şey olmadığı, kimi zaman ölen kişinin yakınları tarafından sevinçle karşılandığı anlatılır. Çünkü insanlar

sevdiklerinin mezarlarıyla bile avunabilirler. Bu öyküde toplu mezar bulunduğu haberinin gelmesi, ölen kişiler tarafından sonuçsuz bekleyişlerini bitiren bir müjde olarak kabul edilir: *“Neredeyse yirmi yıla yaklaşıyordu, çocuklarından ve kocalarından koparılalı. Toprakla ilişkileri sadece onların kemiklerini bulabilme umuduna dönüşmüştü. Kasabanın üç-dört kilometre dışında, yeni bir toplu mezar bulunduğu haberi bir müjde gibi gelmişti(s.67).”*

Okul öyküsünde ölüm teminin simgesel düzeyde işlendiği görülür. Bu öyküde annelerin okul yolundaki cesetleri toplaması, cehaletin kadın ve çocuklarla birlikte yenilebilecek bir olgu olduğu şeklinde yorumlanabilir.

“Annelerimiz bizden bir saat kadar önce evden çıkarlar. Korkmayalım diye, okul yolundaki cesetleri toplarlar(s.69).”

Cemal Şakar’ın öykülerinde birincil tema olarak ölümün kullanıldığı öykü sayısı oldukça azdır. Bu tema ile kurgulanan öykülerde daha çok ölenlerin arkalarından bıraktığı ruhsal sarsıntı anlatılırken yalnızca *Av* ve *Sonsuzluk* ve *Bir Gün* öykülerinde ölen karakterin durumu ve ruh dünyası anlatılır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ÖYKÜLERDEKİ SİMGESEL DEĞERLER

Gidenler Gidenler adlı öyküde simgesel değerler iki grupta toplanılabilir. Somut simgesel değerler; “cumbalı evler”, “bulaşık suyu”, “naylon çorap”, “annenin oyaları”, “koku”, “kapı”, “sokak”, “asfalt”, “tükürük”, “çiçekler”, “kaldırım”, “allık”, “apartman”, “balkon” iken soyut simgesel değerler ise; “hüzün”, “çürümüşlük”, “utanç”tır.

Bir Savaştan Slaytlar’da yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “toprak”, “mermi”, “siyah” “çocuk”, “fare”, “çiçek”, “mektup”, “horoz şekeri” ve “saman yığını”. Soyut simgesel değerler ise; “ölüm”, “savaş” ve “umut”tur.

Ora Özlemleri öyküsünde yer alan simgesel değerler; anneye ait olanlar ve babaya ait olanlar diye iki kısma bölünebilir. *Anneye ait olan simgesel değerler şunlardır:*

Gelincik: Klasik edebiyatta oldukça sık kullanılan bir motiftir. Genel olarak kavuşması imkânsız aşkları, bağıryanık aşkları temsil eder. Öyküde hüznün çiçeği olan gelinciklere sık sık yer verilmesi bilinçlidir. Bu çiçek fiziken kavuşsa da ruhlarında aşkı yaşayamayan karı-koca için seçilmiş bir belirteçtir. Bu sebeple baba oğluna ütopyasını anlatırken “*gelincikler arasına oturduğumda, senin elinde bir demek gelincikle annene gittiğini anımsıyorum(s.27).*” Anne de evladını bağrına basarken “*Ağlamaklı olurdu. Gelincikler derdi, boynu bükük gelincikler(s.29).*” Nihayetinde kahraman da annesinin mezarına giderken ona “*gelincikler(s.31)*” götürür.

Akşamsefası: Bu çiçeğin özelliği de sabahla akşamın arafında, günün en hüznüyle özdeşleşen zamanında açmasıdır. Babanın akşamsefalarına karşı çay içmesi, annenin akşamsefalarını sevmesi simgeseldir.

Babaya ait simgesel değerler ise şunlardır: “Kitaplar” ve “Sofra”. Sofra, bu öyküde yaşamak için yeme-içmeyi temsil eder.

Ölü Zaman’da yer alan somut simgesel değerler; “dalga”, “güvercin”, “yaprak”, “yakmak”, “pencere”, “duvar”, “mektup”, “çiçekler”, “mermi”, “kalem” ve “kara” iken soyut simgesel değerler ise; “yalnızlık”, “umutsuzluk”, “zaman” ve “ölüm”dür.

Bildik Düşbozumları’nda kullanılan somut simgesel değerler şunlardır: “yaprak”, “kitap”, “perde”, “pencere”, “koku”, “gökyüzü”, “deniz”, “kasaba”, “kent”, “sesler”, “koruluk”, “kapı”. Soyut simgesel değerler ise; “korku”, “aşk” ve “ayrılık”tır. Ayrıca

eserde Sait Faik Abasıyanık' ın Son Kuşlar adlı eserine gönderme yapılır. Diğer bir referans değer ise Bach'tır. Kahramanın müzik zevki ve duygu durumunu temsil eder.

Nostalji adlı öyküde somut simgesel değerler; “konak”, “parke taşı”, “ud”, “dantel”, “fotoğraf”, “ölüm”, “sandık”, “koku”, “sigara”, “sokak olayları”, “cezaevi”, “ayrık otu” iken soyut simgesel değerler ise; “huzur”, “hüzün”, “kızgınlık”, “acıklık”, “ezilmek”tir.

Ayrıca eserde geçen; John Das Passos, Amerikalı Komünist bir yazardır. Kendi ülkesinin yönetimini eleştiren eserler yazmış, ayrıca modern öyküye yeni bir soluk getirmiştir. 5. Senfoni kahramanın içinde yaşadığı toplumdan ne kadar farklı zevklerinin olduğunu gösterir. Mülkiye döneminin en iyi eğitim veren kurumlarından biridir. Babasının kahramandan beklentilerini temsil eder. Kahramanın aile seviyesini yansıtan başka bir ifade ise; “...birbirimize kitap okurduk, Abdülhak Şinasi'den, Halit Ziya'dan, ya bir türlü bitiremediğimiz Fuzuli. Işık söndüğünde öcülerini, kırk haramileri çoğaltır sonra da korkulu düşler görürdük(s.54).”

Dağılan Şeyler öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “torba”, “duvar”, “durak”, “gelinlik”, “kent”, “sigara”, “karanlık”, “kitap”, “beyaz renk” ve “yıldızlar”ken soyut simgesel değerler ise; “yalnızlık”, “tedirginlik” ve “rüya”dır.

Kahraman giderken eşyalarını doldurduğu, göl betimli torba annenin sembolüdür. Şehirde okuyup büyük adam olmak ve duraktaki kızın gelinlik giymesi beyazlığı, saflığı temsil eder. Durak atlanılması gereken bir eşiğin simgesidir. Banyosuz, mutfaksız tek odalı ev, kentin insanları mahkum ettiği eksik yaşamı, zor koşullarının göstergesidir. Kahramanın ellerini koynunda kavuşturması, çaresizliğin sembolüdür. Sigara ifade edilemeyen duyguların sonucunda yapılan bir kaçıştır.

Yapıştırılmalar adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler şunlardır: “gökyüzü”, “karanfil”, “oda”, “gitmek”, “sigara”, “tarla”, “kent”, “koku”, “perde”, “mum”, “yıldız”, “duman”. Soyut simgesel değerlerse; “sancı”, “kuşku”, “kalıp kırmak”, “çığlık”, “yalnızlık”, “belirsizlik” ve “düş”tür.

İnşirah öyküsünde somut simgesel değerler; “divan”, “kilim”, “kapı”, “televizyon”, “teyp”, “kamyon”, “ayna”, “kapı”, “nar ağacı”, “ebabil kuşu”, “gökyüzü”, “gece”, “toprak” ve “güneş”, iken soyut simgesel değerler ise; “(iç)ses”, “duvar”, “ürkmek” ve “çığlık”tır.

“Bocurgat için”: Bocurgat; ağır yükleri yukarı kaldırmakta kullanılan, manivela ile döndürülen ve döndürüldükçe, kaldırılmakta olan şeyin bağlı bulunduğu organı kendi üzerine saran dolap.

Bocurgat; Meltem Gürle’ye göre, bir nevi kaldıraktır. İlham alınan, varlığı varlığınızda anlamlandıran kişiler için de kullanılabilir. Ayrıca Hasan Ayan’ın “Bocurgat” adında bir eseri vardır ve İsmet Özel bu esere bir sunuş yazmıştır.

“*beni bir ses sahibi kıl, kefarete hazırım(s.88)*” mısrası, İsmet Özel’in “İçimden Şu Zalim Şüpheli Kaldır Ya Kendin Gel Ya da Beni Oraya Aldır” adlı şiirine aittir. Bu şiirin özelliği ise; İsmet Özel’in Komünistlikten Müslümanlığa geçtiği dönemi anlatmasıdır. Özel’in kalbi bu yeni inanca henüz ısındığından Din Gününün Sahibi’nin yardımına ihtiyacı vardır. Benzer durum bu öyküdeki kahraman için de geçerlidir.

Darülmihan: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mahur Beste eserinde kullandığı bir ifadedir. Sözlüklerde bir karşılığı olmayan bu sözcük için Ahmet Hamdi “uydurma” tabirini kullanır. ‘dar’ kapı, ‘mihan’ ise ulular/büyükler anlamına gelir. Yazarın bu referans ifadeler ışığında kahramanını yalnızlık evrelerinden geçirip “ulular kapısında” bırakması, kahramanın belli bir yöne doğrulduğunu gösterir.

Nar ağacı sembolü; Nar ağacı yenilmezliğin, güçlülüğün sembolüdür. Bolluk. Dişilik, üretkenlik ve verimlilik anlamlarına gelir. Döngü; semayı, biri kere bir bir; Tevhid inancını simgesel değerler.

Yol Düşleri adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Sır*’da yer alan somut simgesel değerler; “kent”, “gürültü”, “neonlar”, “gürültü”, “duvarlar”, “sigara” “yol”, “kapı”, “eşik”, “perde” ve “kilim” iken soyut simgesel değerler ise; “sır”, “sukut” ve “yalnızlık”tır.

Sırdaş adlı öyküde bulunan simgesel değerler tasavvufi simgesel değerler başlığı altında toplanabilir. Bu simgesel değerler: “Eşik”, “kapı”, “himmet eteği”, “ekmek-tuz inancı”, “sema”, “icazet alma”, “el etek öpme”, “ateş”, “çınar ağacı” ve diğerleridir. Ayrıca öyküde ünlü yazarlara ve onlara ait eserlerden izlere rastlanır. Mevlana’nın Naat-ı Şerif’inden direkt olarak bahsedilirken yine Mevlana’nın Mesnevi adlı eserinin ilk beyitinin “*Bişnev ez ney!(s.17)*” kısmına yer verilir. Mevlana’nın Mesnevi’sinden öykü boyunca alıntılar yapılır: “*Dildeşinden ayrı düşen, yüz türlü nağmesi olsa bile dilsizdir(s.15).*”

Ayrıca Mevlevilere ait bir tarih düşürme yöntemi olan “Nezr-i Mevlana” ya da öyküde yer verilir: *“çıkâr bir nezr-i Mevlana bu tarih-i mücevherden: kulub-i aşıkane döndü, yandı mevlevihâne(s.25).”*

Kahraman ayrıca aydınlanma sürecini yaşarken kendisine uygun bir sözcük bulur: *“Müşahade(s.19)”* Bu sözcüğü tanımlarken de kahraman Cüneyd-i Bağdadi ve Ebu Osman Mekke’nin sözlüklerinden alıntılar yapar. Öykünün sonlarına doğru yapılan alıntıların günümüz şairlerinden olması dikkat çekicidir. Yazar geçmişle bugün arasında bu mistik düşüncenin devam ettiğini vurgulamak ister. Cahit Zarifoğlu’nun “İçeriksiz Coştuk” şiirinden isim verilmeksizin alıntı yapılır. Yine öyküde Sezai Karakoç’un *“Gürül gürül kapılarını örttü mucize./ Kilitlendi mi açılmamak üzere çile panjurları(s.24).”* dizelerine yer verilir.

Yine İbrahim Peygamber kıssasından telmih yapıldığı da görülür: *“Öğrendin artık, olumlanan ve olumsuzlanan her şeyin ateşle sınıandığını. Gel biz de kendimizi sınavalım. Bakalım bizden, bizim olan bu evden geriye ilk rüzgârla uçuşacak küller mi, yoksa İbrahim’in gülistanı mı kalacak(s.25).”*

Bir Masal adlı öyküye gelindiğinde somut simgesel değerler; “kent”, “karanlık”, “akrep”, “kapı”, “ışık”, “cami”, “işaret”, “yol”, “çiçek”, “dağ”, “ezan”, “sigara”, “gökyüzü”, “ses”, “su”, “toprak kase” iken, soyut simgesel değerler; “yalnızlık”, “kir”, “coşku” ve “heves”tir.

Terci’hâne ismini taşıyan öykünün tamamen tasavvufi simgesel değerlerle oluşturulduğu görülür. Bu simgesel değerlerin her biri kahramanın yaşadığı dönüşümün basamaklarını temsil eder: “yol”, “kapı”, “işaret”, “ışık”, “akis”, “ayna”, “eşya”, “külliye” dir.

Bu öykü oluşturulurken Mevlana’nın Mesnevi adlı eserinden iki alıntı yapılır: İlki Hz. Yusuf kıssasına aitken ; *“Can şu anda eteğimi çekiyor. Yusuf’un gömleğinden koku almış!(s.38).”* ikincisi “ *Nuh’un ümmeti, Nuh’a “nerde sevap” dediklerinde Nuh, “duymamak, görmemek için büründüğünüz cihette...(s.33)”* ifadeleriyle Hz. Nuh kıssasına aittir.

Yolculuk adlı öyküde bulunan simgesel değerler ise şunlardır: “Kapı”, “iz”, “perde”, “defter”, “kitap”, “yol”, “sis”, “güneş”, “çiçek”, “kuş”, “toprak”, “uç sayısı”, “aksakallı ihtiyar”, “Kevser sakisi”, “ateş”, “ışık”tır.

Bu simgesel değerler içinde “Kevser sakisi” Hazreti Ali’yi temsil eder. Ayrıca öyküde açıkça belirtilmese de “Enelhak” görüşü satır aralarında işlenir. Kahramanın

bütünleşme isteği kendisini bu düsturla gösterir: “*Hiçbir şey bana uzak değildi. Arz ve arz adım attığım her yerdeydi. Sanki ben onların gölgesi, izdüşümüydüm. Ben onlar için vardım, onlar benim için... (s.42)*”

Ev İçi adlı öyküde somut simgesel değerler; “ayna”, “kapı”, “eşik”, “yol”, “güneş”, “yazmak”, “taşra” iken soyut simgesel değerler; “yalnızlık”, “karamsarlık”, “elif harfi”, “Mevlana- Şems öyküsü”, “sema”dır

Haşiye başlığı altında verilen Mevlana-Şems öyküsü, aslında kahramanla arkadaşlarının yaşadığı birlikteliği temsil eder. Kahramanın yol göstericileri, onun yolunu aydınlatan arkadaşları Şems’e denk gelirken, kahraman da Mevlana’ya tekabül eder. Öykü içinde öykü mantığıyla paralel olan iki öyküyle bireyin ilah-i mutlaka ulaşması anlatılır.

Ayna adlı öykünün somut simgesel değerler ise; “ayna”, “ahşap ev”, “eşik”, “tahta kapı”, “sigara”, “yol”, “ihtiyar”, “oyun”, “çınar”, “horoz resmi”dir. Ayrıca öykünün içinde bulunan “*Ayna ayna söyle bana... (s.60)*” cümlesi klasik simgesel değerlerin dışında modern bir bireyin varlığını hatırlatır.

Öykü kitabının son öyküsü olan *Ses* adlı öykünün somut simgesel değerleri: “yol”, “kapı”, “kilit”, “korku”, “gölge”, “kuşlar”, “hırka”, “tespih”, “dolunay”, “namaz”, “parmaklık”, “pencere” ve “çiçek”tir.

Eşik adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “yol”, “yolculuk”, “kapı”, “kına”, “sis”, “eşik”, “ayna”, “perde” ve “göz”dür. Soyut simgesel değerler ise; “dua” ve “efsun” ve “üç sayısı”.

Dört Güzel Şey adlı öyküde bulunan somut simgesel değerler ise; “karanlık”, “kuşlar”, “koku”, “çember”, “ayna”, “nehir”, “ateş”, “toprak”, “su”, “dalga”, “tohum”, “dağ”, “gökyüzü”, “mavi renk”, “balçık”tır. Soyut simgesel değerler; “esrar” ve “üç”tür.

Bu öyküde yer alan ateş, su, toprak ve hava simgesel değerleri Anasır-ı Erbaayı temsil eder. Anasır-ı Erbaa çok eski bir felsefi terimdir. Bu terime göre evrendeki her şeyin özü bu dört maddeden biridir. Ayrıca İslam felsefesinde bu görüş Vahdet-i Vücut anlayışına sahip alimler tarafından benimsenmiştir.

Atlas adlı öyküde bulunan somut simgesel değerler; “atlas”, “kent”, “yol”, “yolculuk”, “kapı”, “güneş”, “koku”, “kervan”, “çöl”, “iz”, “ezan”, “kadın”, “renk” ve “Kur’an-ı Kerim” iken soyut simgesel değerler; “serap”, “doğu”, “batı” ve “güney”dir.

Rüya adlı öyküde kahramanın macerasını oluşturan somut simgesel değerler ise; “abdest”, “ateş”, “at”, “deve”, “kuş”, “gölge”, “yol”, “yolculuk”, “gökyüzü”, “yıldız”, “iz”, “çiçek”, “sema”, “çöl”, “beyaz renk”, “toprak”, “namaz”, “çiçek” ve “giysi”yken soyut simgesel değerler ise şunlardır: “rüya”, “üç sayısı” “yön”.

Sergerdân ismini taşıyan öyküde bulunan somut simgesel değerler şunlardır: “Kapı”, “eskici”, “güvercin”, “şadırvan”, “ezan”, “abdest”, “namaz”, “beyaz renk”, “çiçek”, “dağ”, “ayna”, “ses”, “ışık”, “ayna”, “gölge”, “eşik”, “kilit”, “rüzgâr”, “oda”, “karanlık” ve “şehir”dir. Soyut simgesel değer ise; “rüya”dır.

İzlek adını taşıyan öykü incelendiğinde ortaya çıkan somut simgesel değerler; “karanlık”, “sigara”, “masa”, “toz”, “güneş”, “çiçek”, “gölge”, “kurşun kalem” ve “balkon”dur.

Bu öykü oluşturulurken kahraman Mevlana, Şebusteri ve Elmalılı Muhammed Yazır’dan alıntılar yapar. Bu üç referans değerinin ortak paydası İslami eserlere sahip olmalarıdır. Bu nedenle kahramanın kendisine belirlediği yol da bu yazarların yollarıyla aynıdır.

Birkaç Kırık Görüntü adlı öyküye gelindiğinde somut simgesel değerler; “sigara”, “yazmak”, “deniz”, “gökyüzü”, “mavi renk”, “çınar”, “sessizlik”, “dır.

“Memduh Şevket Esendal”, “Elli kuşağı” “Çehov”, “Ömer Leksiz” ve “Selim İleri’nin Kırık Bir Aşk hikâyesi (Hümeysra ve Kadir İnandır) adlı kişiler öykü kahramanının dünyasında etkiye sahiptir.

Elli kuşağı olarak bilinen öykücüler Türk öyküsüne bir kimlik kazandırmıştır. Ayrıca yazar kendi öyküsünden (*Bildik Düş Bozumları*) alıntı yapar. Ayasofya Müzesi ve Sultanahmet Camisi’nin özelliklerini kullanarak kendi ve bu yapılar arasında benzerlikler kurar.

Saat Henüz Üç isimli öyküyü incelediğimizde bulunan somut simgesel değerler şunlardır: “Işık”, “karanlık”, “güneş”, “sigara”, “çember”, “ay”, “yıldızlar”, “samanyolu”, “rüzgâr”, “ezan”, “çiçek”, “koku”, “ayna”, “toz”, “pencere”, “kuşlar” ve “Er-rizku al’allah tablosu”. Soyut simgesel değer olarak da “zaman” kavramı görülür.

Er-rizku al'allah 'Rızk ı veren Allah'tır' anlamına gelir. Kahraman borç istemek için arkadaşının dükkânına girince bu tabloyu görür ve borç istemekten vazgeçer. Çünkü Allah'tan istenilir, kula boyun eğilmez verilmek istenen mesaj budur.

Şâr adlı öykünde kullanılan somut simgesel değerler şunlardır: "kapı", "gökyüzü", "namaz", "cami", "teravih", "kandil", "secde", "toprak", "gölge", "güvercin", "gece", "meczip", "pencere", "palto", "beton" ve "tren"dir. Soyut simgesel değerler ise; "dua" ve "rüya"dır.

Şeyh Lütfullah; Hacı Bayram-ı Veli'nin müritlerinden biridir. Balıkesir'de medfundur. Kahraman (aynı zamanda yazarda) Ankara'da okuduktan sonra memleketi Balıkesir'e döner. Öyküde Ankara söylenirken Balıkesir söylenmez fakat detaylar üzerinde düşünüldüğünde Şeyh Lütfullah'tan bu bilgi çıkarabilir.

Ayrıca öykü başlarken yapılan "*Ol Şâr dediğüm gönüldür ne delidür ne uslıdur*" adlı dize Hacı Bayram-ı Veli'nin 'Çalabım Bir Şâr Yaratmış' adlı şiirinden iktibas edilir. Yazar öyküsünü bu şiir üzerinde kurgular. Şâr sözcüğü hem kent hem de insan gönlü anlamlarına gelen bir sözcük olduğundan bu simgesel değer öyküye derinlik katmıştır.

Irmak adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: "Attar", "mektup", "ırmak", "çınar", "sandal", "sarık", "cami", "pösteği", "gökyüzü", "mavi", "kuş", "çalıkuşu", "yol", "iz", "toprak", "ezan sesi", "abdest", "çiçek", "tohum", "koku", "şadırvan", "anahtar", "kitap", "yakmak", "perde", "eşik", "kapı" ve "kitap"tır. Soyut simgesel değer olarak da "üç sayısı" ve "rüya" ibareleri bulunur.

Attar ve kuşdiliyle yazılan kitap simgesi, ünlü yazar Feridüddin Attar'ın Mantıkut Tayr adlı eserini işaret eder. Kuş Dili adlı eseri yazan Attar eserinde çok zengin bir sembolik dil kullanmıştır. Hakikati arayanları yani ilahi yolda yürüyen yolcuları kuşlarla simgelemiştir. Öykünün kahramanının da hakikat yolunu arıyor olması bu iki simgenin birleştirilmesini sağlar.

Saatli Maarif Takvimi öyküsünde bulunan somut simgesel değerler şunlardır: "Saraç", "sigara", "ses", "çamur", "rüzgâr", "abdest", "Kur'an-ı Kerim", "çiçek", "şadırvan", "kaldırım", "otomobil", "beton duvar", "eski hikâyeler", "fotoğraf makinesi". Soyut simgesel değer ise "zaman"dır.

Öykülerde yer alan simgesel değerleri somut simgesel değerler ve soyut simgesel değerler olarak iki kısımda toplamak mümkündür. Pencere adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler; “kapı”, “ahşap ev”, “taşlı yol”, “çiçekler”, “Kâbe işi halı”, “kitap”, “fotoğraf”, “pencere”, “sigara”, “aydınlık”, “mavi ufuk”, “deniz”, “dağ”, “zeytin ağacı”, “Kur’an”, “yazmak” iken soyut simgesel değerler: “imge yaratma” ve “yolculuk” ve “Evliya Çelebi”dir.

Yöneliş öyküsünde yer alan simgesel değerler; “pencere”, “sigara”, “mavi renk”, “çay”, “sis” ve “susmak” ve “Taha’nın Şairi”dir. “Taha’nın Şairi” denilerek Sezai Karakoç’un “Taha’nın Kitabı” adlı eserine gönderme yapılır. Sezai Karakoç bu eseri yapı olarak batılı bir tarzda kaleme alınmış ancak içerik olarak tamamen İslami motif ve simgesel değerlerle donatmıştır. Yazarın öykülerinde sıkça Sezai Karakoç’a atıflar yapması benzer bir paralellikte eser verdiği algısı yaratma isteği olarak yorumlanabilir.

Denizin Sonsuz Maviliği’nde ise yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “Pencere”, “deniz”, “çay”, “zeytin ağaçları”, “mavi renk”, “sigara”, “abdest”, “perde” ve “tulumba”. Soyut simgesel değer olarak da “Amentü duası” görülür.

Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız’da somut simgesel değerler ise; “kasaba”, “sigara”, “pencere”, “fotoğraf”, “gözler/bakış”, “kelebek”, “kurt” ve soyut olarak “imge yaratma”dır. Kasaba simgesi öyküde; uyuşukluğu, tekdüzeliği ve değişmezliği anlatmak için kullanılır. Fotoğraf simgesi ise, felçli kahramanın hayatına açılan yenilik pencereleri olarak öyküde yerini alır. Kahramana gönderilen fotoğraflar onu mahkum olmaktan kurtarma görevi üstlenir.

Susunluktaki Hayret Verici Aydınlık isimli öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “pencere”, “sis”, “dağ”, “mavi renk”, “deniz”, “sigara”, “sedir”, “fotoğraf”, “zeytin ağaçları”, “gözler”, “sükut” iken soyut simgesel değerler: “dostluk”, “hikâye yaratma kaygısı”dır.

Öykünmek adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “çiçek”, “rüzgâr”, “Avşar Köyü”, “kilim”, “pencere”, “zeytin ve gürgen ağacı”, “sigara”, “yer sofrası”, “yol”, “yolculuk” ve “Kız Kaçırma Duvar Halısı”dır.

Otacı adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “Bitkiler”, “kitap”, “koku”, “pınar”, “ağaçlar”, “yankı”, “dağ” ve “levha” iken; “rüya”, “arayış”, “doksan dokuz Estağfirullah” ve “Ayet-el Kursi” simgesel değerleri soyut ifadelerdir. Ayrıca öyküde yer alan “levha”da ‘Şifa Allah’tandır’ ibaresi dinî inanişaya yapılan bir göndermedir. Ayrıca İbnu’l Kayyim’in “Tıbbu’n Nebevi” adlı eserinin “Fatihatü’l Kitab”

kısından yapılan alıntılama, asıl şifanın bitkilerden ziyade ayetlerde, dinde gizil olduğuna yapılan bir işarettir. Bu kitabı diğer tıp kitaplarından ayıran özellik ise bu kitapta yer alan uygulamaların Hz. Muhammed (sav)’in uyguladığı yöntemleri içermesidir.

Dilemmâ adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler; “pencere”, “perde”, “namaz”, “cam”, “ayna”, “yakmak”, “parka”, “reno”, “cemse”, “imam”, “namaz hocası”, “kapı”dır. Soyut simgesel değerler ise; “ecinni”, “lain”, “dil”, “anarşizm”, “Bakara suresi”, “felsefe”dir.

İlaveten öyküde Kemalletin Tuğcu, Kemal Tahir’in “Yedi Çınar Yaylası”, Felsefenin Temel İlkeleri, İbn-i Arabi “İlmü’l- Huruf” adlı kitapların öykü kahramanının hayat algısını yansıtmaya değeri vardır. Mevlana, Hacı Bayram-ı Veli ve Feridüddin Attar gibi önemli şahsiyetlerden de öykünün yaratılma sürecinde yararlanıldığı görülür. ‘Cemse’ ve ‘reno’ adlı araçlar ise darbe döneminde sivil polislerin takip faaliyetleri sırasında kullandıkları araçları temsil eder.

Pencere’nin son öyküsü olan *İstidrad*’ta kullanılan; “balkon”, “pencere”, “perde”, “çiçekler”, “poyraz” ve “sigara” ifadeleri somut simgesel değerlerken “boşluk” soyut bir simgesel değer olarak öyküde yerini alır.

Sular Tutuştuğunda adlı öykü kitabının *Ateşböceği* adlı ilk öyküsünde bulunan somut simgesel değerler; “sarı ışık”, “taş”, “sigara”, “erguvan çiçeği”, “telefon”, “pencere” ve “ses” iken soyut simgesel değerler; “imge yaratma”, “iz”, “eşik”, “işaret”tir.

A/B ismini alan öyküye gelince; “kitap”, “deniz”, “gökyüzü”, “güneş”, “dalga”, “sigara”, “poyraz”, “pencere”, “namaz”, “cami”, “göz (bakış)”, “cam”, “siyah renk” ve “kurşuni renk” somut simgesel değerlerken; “yalnızlık”, “hüzün”, “dua”, “yol”, “yolculuk” ve “boşluk” soyut simgesel değerlerdir.

Uzak Kara Derin Bir Yalnızlık öyküsünde somut simgesel değerler; “okumak”, “yazmak”, “televizyon”, “rüzgâr”, “sarı renk”, “sandık”, “çiçek”, “ses”, “görüntü” ve “çay” iken soyut simgesel değerler ise; “üç ve beş sayıları”, “uyuşmak”, “mayışmak”, “imge yaratma”, “gurbet” ve “sıkıntı”dır.

Mevlit öyküsü; gerek simgesel değer kullanımı gerekse referans ifade çokluğu bakımından en zengin öyküdür. Bu öyküde bulunan somut simgesel değerler; “namaz örtüsü”, “duvar”, “kuş”, “kanaviçe işli bir besmele”, “sarı renk”, “pencere”, “çiçekler”, “rüzgâr”, “kahve”, “sigara”, “günabdanlık” ve “koku”dur. Soyut simgesel değerler ise; “imge”, “yedisi”, “kırkı”, “sene-i devriye”, ve “boşluk”tur.

Öyküde kullanılan referans ifadeler: Celi Sülus Levha: “*Rabbim beni bereketli bir menzile kondur. Sen konuklayanların en hayırlısıdır(s.34)*”, Van Gogh’un “*Buğday Tarlaları*” tablosu (s.34), Süleyman Çelebi’nin “*Mevlid-i Şerif*” adlı eserinden “*Allah adın zikredelim evvela/ Vacib oldur cümle işde her kula*”, “*Essalat: Ger dilersiz bulasız oddan necat. Aşk ile derd ile idin essalat(s.35)*” beyitleri ile aynı eserin Veladet Bahri’nde bulunan “*Geldi bir ak kuş kanadiyle heman/ Arkamı sığadı kuvvetle heman(s.39).*” beyti öyküde kullanılır. Ayrıca, öykünün ilerleyen kısımlarında Fuzuli’nin Divan’ında bulunan “*Münacaat*” adlı eserinin matla beytine yer verilir: “*Ya Rab kemal-i bar-geh-i kibriya hakkı/ Ya ‘ni fûruğ-ı nur-ı ruh-ı Mustafa hakkı(s.40).*”

İhtilaç adlı öyküde somut simgesel değerler; “meydan”, “sarı renk”, “cami”, “türbe”, “sis”, “kitap”, “sigara”, “ah”, “kapı”, “eşya”, “gece”, “karanlık”, “iz”, “internet”, “koku”, “beyaz renk”, “ayna”, “lodos” ve “sarkaç”tır. Soyut simgesel değerler ise; “çağırışım”, “eşik”, “cezbe”, “imge” ve “çember”dir.

Analatabilmeliydim isimli eserde bulunan; “beyaz kağıt”, “yazmak”, “koku”, “sigara”, “pencere”, “perde”, “dağ”, “ah”, “kurgu”, “sema” ve “ufuk” ifadeleri somut simgesel değerlerken; “imge”, “tatminsizlik”, “uçurum”, “girdap”, “anafor”, “burgaç”, “kısırdöngü” simgesel değerleri soyuttur.

Bağdat Kudüs Kabil öyküsünde somut simgesel değerler: “televizyon”, “ev”, “eşya”, “eşya”, “spor programı”, “haberler”dir. Ayrıca öyküde referans ifadelerin çokça kullanıldığı görülür: “Tayyip”, “Ak Parti”, “İmam Hatip Nesli”, “68’liler”, “Baha Yolcu”, “28 Şubat Erbakan”, “Bahçeli” ve “Apo” öyküde kullanılan kişi ve olaylar Türk siyasi tarihindeki dönüm noktaları işaret eder.

Küp öyküsünde bulunan somut simgesel değerler; “eski mahalle”, “televizyon”, “katliam görüntüleri”, “menkıbe”, “tezkire”, “perde”, “sigara” ve “yazmak”tır. Dahası “ayna” simgesinin farklı bir tarzda kullanımı mevcuttur: “...bir sigara yaktı: Çakmağın alevi çehresini cama düşürdü: Yarı karanlık, yarı aydınlık görüntüyle yüz yüze gelince ürperdi: Yüzleşme böyle bir şey mi acaba!(s.70)”

Ayrıca öykünün devam eden kısımlarında Yunus Emre’nin “*Yerden göğe küp dizesler birbirine berkitseler...(s.70)*” şiirinden alıntı yapar. Öyküde bulunan referans ifadeler Yunus Emre’yle sınırlı değildir. Kahraman Oğuz Atay’ın “*Tehlikeli Oyunlar*” adlı eserinin başkarakteri olan “*Hikmet Benol*”a da öyküsünde yer verir. Kahramanın öykü sırasında andığı bir diğer sanatçı ise Calvino’dur. Calvino’nun eserinden alıntı yapar: “*Şairler, yazarken yazdıklarını, başka bir şey yapmadıklarını, unutmayı tercih*

ederler. Petrarch, üç yüzü aşkın sonesiyle... (s.72) ” Ek olarak, kahraman birkaç gün önce katıldığı bir cenazeyi yöneten imamın söylediklerini de anımsar: “Ruz-i mahşer kuruldukta, binbir ayak duruldukta, yetimin hakkı soruldukta... (s.73) ”

Çılgılık öyküsünde işlenen somut simgesel değerler; “kapı”, “defter”, “karanlık”, “kuşlar”, “ah”, “eşya”, “ip”, “kuşlar”, “sigara”, “akasya ağacı”, “gölge”, “cangıl”, “sınav”dır.

Koza adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler: “sigara”, “perde”, “pencere”, “kapı”, “rüzgâr”, “nar”, “güneş”, “ayna”, “ağaçlar”, “çiçekler”, “koza”, “sarı renk”, “mektup”, “duvar”, “tohum”, “uyumak” ve “fotoğraf” iken “boşluk”, “üç sayısı”, ve “imge” soyut simgesel değerlerdir.

Ayrıca öyküde geçen “*incir, evet incir ağacı; incirkuşlarını çağrıştıran ve zeytin, Kudüs’e armağan (s.85).*” ‘İncir çok çekirdekli bir meyvedir. Hem Kur’an-ı Kerim’de geçer hem de içinde çokça çekirdek bulunması onun “kesret”i temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Zeytin ise yine kutsal kitapta geçer ve tek çekirdeğinin “vahdet”i temsil ettiği söylenebilir’.

Masmavi Bir Gök’te somut simgesel unsurlar; “mavi renk”, “gökyüzü”, “kandil”, “masal”, “çınar ağacı”, “kapı”, “çay”, “sigara”, “masa”, “hikâye”, “güneş”, “sarı renk”, “rüzgâr”, “başak”, “ayna”, “gölge”, “güvercin”, “şadırvan”, “kalem” ve “peygamber”ken; “sır” ve “imge” soyut simgesel değerlerdir.

Öyküde başvuru kaynak kişiler ise Feridüddin Attar, Peygamber, Ebu Ali Dekkak (Hasen bin Muhammed), Molla Cami’dir. Ayrıca öyküde geçen “*Hak dostum hak (s.98)*” cümlesi meddah geleneğine yapılan bir telmihtir.

Güneşe Yürümek adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler ise; “dernek”, “kitap”, “asker”, “polis”, “yumak”, “sorgu”, “sigara”, “ezan”, “duvar” somut simgesel değerlerdir. Soyut simgesel değerler ise: “devrim”, “üç sayısı”, “hacı”, “yol”, “yolculuk”, “araf”, “dua”dır.

Öyküye farklı bir boyut katan referans ifadeler ise şunlardır: Marks ve Engels’in ‘*Alman İdeolojisi*’ eserine, “*Hegel Felsefesi*” ve Nazım Hikmet’in “*Güneşi İçenlerin Türküsü*” adlı şiirine göndermeler yapılmıştır. Bu eserlerin ortak özelliği yine öyküde belirtilen “*Komünist Devrim*” i anlatan eserler niteliğinde olmalarıdır.

Hikâyât adlı eser kısa öykü ve küçürek öykülerden oluştuğundan simgesel değerleri ayrı bir başlık altında toplanmamıştır. Kısa ve küçürek öykü metinlerinin hemen hemen hepsi simgesel değer taşır.

Mürekkap adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan *Har* kurgulanırken kullanılan somut simgesel değerler; “ev”, “ezan”, “karanlık”, “kara bulut”, “pencere”, “dağ”, “perde”, “yün”, “feryat”, “ay”, “güneş”, “hendek”, “yağlı urgan”, “hurma ağacı” iken soyut simgesel değerler; “bela”, “kıyamet”, “ar”, “fitne”, “harim-i ismet”, “nar”, “susmak”tır.

Har öyküsü, İslam Tarihinde anılmak istenmeyen ‘Harre Vakası’na yapılan bir atıftır. Öyküde ayrıca Hz. Ali, Hz. Hamza ve Hz. Ubeyde’nin karşısına peygamberimiz tarafından lanetlenen Utbe, Şeybe ve Velid çıkartılarak bir diğer İslami vakaya telmih yapılır (KOMİSYON, 2012). Taberi, Cerir ve Avene gibi ünlü İslam ravilerinin isimleri kullanılarak da öyküye gerçeklik kazandırılmak istenir.

Muntazar öyküsünde yer alan somut simgesel değerler ise; “ev”, “duvar”, “sesler”, “çılgılık”, “koku”, “ayakkabı”, “namaz” “silah”tır. Soyut simgesel değerler de “hayaller”, “çocukluk”, “umut” ve “öfke”dir. Ayrıca olayın referans alındığı tarihsel bir zemin bulunmaktadır: Amerikan-Irak Savaşı sonrası George Bush’un yaptığı konuşma esnasında Iraklı Gazeteci Muntazar el-Zeydi’nin protestosu.

Fragmanlar adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “yol”, “tank”, “zincir”, “sağ el”, “heykel”, “balyoz”, “bayrak”, “demir parmaklık”, “perde”, “ışık”, “bomba”, “dürbün”, “sigara” ve “toprak” iken soyut simgesel değerler; “harim-i ismet”, “hürriyet”, “yoksulluk”, “direniş”, “eşik”tir.

Öyküde işlenen vakaların tarihsel zemini Amerikan-Irak Savaşı’dır. Bağdat’ın işgali ve Amerikan galibiyetinin temsili olan Saddam Hüseyin’in heykelinin yıkılışı ve bu savaşın halk nezdinde nasıl etkilere yol açtığı anlatılır. Ayrıca yaşanan acılardan dolayı umutsuzluğa kapılan kahramanların “Şah-ı Merdan”, “İmam Hüseyin” ve “Mehdi-i Muntazar” söylemleriyle ilahi bir yardım bekledikleri açıktır.

Hadi öyküsünde kullanılan somut simgesel değerler şunlardır: “Kan”, “dağlar”, “çan sesi”, “dere”, “karanlık”, “bulut”, “gökyüzü”, “duvarlar”, “güneş”, “toprak”, “namlu” ve “mezar”. Soyut simgesel değerler ise; “bir olmak”, “düş”, “dönüş”, “umut”, “ip”, “tespih”tir. İp ve tespih gibi somut nesnelere hayat ve kader gibi anlamalar yüklenerek soyutlama yapılır.

Tekasür adı verilen öyküde yer alan somut simgesel değerler; “parka”, “sigara”, “namaz”, “pencere”, “karanlık”, “kuş”, “merdiven”, “metro”, “çöl”, “deve”, “sis” ve “vaaz”dır. Kullanılan soyut simgesel değerlerse; “ifrit”, “yol”, “yolculuk”, “rüya”, “tevil” ve “zekat”tır.

Ayrıca öyküde geçen bazı isimlerin edebî ve sosyal hayatta karşılıkları bulunmaktadır. Bu eser ve kişileri şöyle sıralayabiliriz; Muhammed Esed ve Eşi, Louise Aragon’un *Elsaya Şiirler* adlı eseri, Kur’an-ı Kerim’de geçen *Tekasür Suresi* ve Mehmet Zihni Efendi’nin *Nimet-i İslam* isimli eseri.

Çemberler adlı öykü oluşturulurken kullanılan somut simgesel değerler; “pencere”, “gökyüzü”, “demir parmaklık”, “kapı”, “sis”, “koku”, “duvarlar” ve “cam binalar” iken soyut simgesel değerler; “adalet”, “utanç”, “iyilik”, “çemberler”, “boğulmak” ve “imge”dir.

Dahası öykü oluşturulurken Kur’an-ı Kerim’de geçen *Zilzal Suresi* ve ‘hüsn ve kubh’ terimi referans ifadeler olarak değerlendirilebilir.

Alemdağı’nda Var Bir Panco öyküsünde yer alınan somut simgesel değerler; “dağ”, “kar”, “güneş”, “kan”, “kelime”, “duvar”, “biblo”, “deniz” ve “çöl” iken soyut simgesel değerler; “parodi”, “öykü kurgulamak”tır.

Öykü yazılırken Sait Faik Abasıyanık’ın ‘*Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ adlı öykü kitabı ve kitapta geçen ‘Panco’ hayali karakterine göndermeler yapılır. Dahası metnin başında geçen “*Önümde iki kişi yürüyor. Yakası kürklü pardösülerine sarınmışlar(s.55).*” cümleleri Sait Faik’in hayali karakterinin ayrıcı özelliğidir. Ayrıca bir terim olan ‘parodi’nin nesnel tanımlamasına da öyküde yer verilir.

Nokta öyküsünde yer alan bütün simgesel değerler soyut nitelik taşır. Bu simgesel değerler; “pervane”, “kalem”, “yol”, “yolcu”, “ışık”, “ateş”, “yazgı”, “nokta”, “kül” ve “su”dur. Her ne kadar öyküdeki simgesel değerler somut nitelik göstermiş olsa soyut bir âlemi işaret eder.

Karşılaşma öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “cami”, “ağaç”, “kitap”, “sigara”, “sarı renk”, “namaz”, “tespih”, “akik yüzük”, “Kur’an”, “sandık”, “esans” ve “namaz”dır. Soyut simgesel değerlerse; “dua”, “sığınma”, “kurgu” ve “yolculuk”tur. Öykü kahramanlarının psikolojik niteliklerine vurgu yapılacağı zaman somut simgesel değerler soyut olarak kullanılır: “*Geldim Emir Sultan’ın gölgesine sığındım. Saklanacak, içime dönecektim; yolda olmaktan yorulmuştum(s.70).*”

Öykünün kurgusunu destekleyen referans ayetlerine gelince; Kur'an-ı Kerim'de geçen 'İnfak ayetleri' ve İbrahim Peygamber kıssasına yapılan telmihtir.

Zindan öyküsüne incelendiğinde saptanan somut simgesel değerler şöyle sıralanabilir: "Namaz", "tespih", "cam(pencere)", "ayna", "güneş", "perde", "anahtar", "kitap", "çiçek", "ses", "gökyüzü", "sigara", "duvar", "koku" ve "karanlık". Soyut simgesel değerler ise; "rüya", "yabancılaşma", "dua", "yol", "ip" ve "araf"tır.

Bir Derginin Fenomenolojisi adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler; "sigara", "dergi", "şiir", "kitap", "pencere", "erguvan", "rüzgâr" ve "namaz"dır. Soyut simgesel değerlerse; "dostluk", "anı", "utanç", "kir" ve "hak"tır.

Ana Haber Bülteni adını alan son öyküde yer alan somut simgesel değerler; "kan", "ceset", "türban", "protesto" iken soyut simgesel değerler; "savaş", "laiklik", "cumhuriyet", "ekonomik kriz" ve "radikal İslam" ifadeleridir.

Mürekkep'in ilk öyküsü olan *Kılıç*'ta yer alan somut simgesel değerler; "gece", "karanlık", "incir", "zeytin", "kuş", "yıldız", "dağ", "rüzgâr", "pencere", "bulut", "mavi renk", "ateş", "ezan", "namaz", "perde", "kan", "kılıç" ve "mağara"dır. Soyut simgesel değerlere gelince; "şeytan", "tepegöz", "anka kuşu", "ejderha", "dev" ve "umut"dur.

Öyküde yer alan referans ifadeler ise; "*Bir kolaylık umuyordu; biliyordu her zorlukla birlikte kolaylık olduğunu. Aydınlık sabahı düşündü ve durgun karanlık geceyi(s.9).*" cümlesi İnşirah Suresi'ne yapılan bir göndermedir. Ayrıca "*Ölülerin diriltilebildiğini hatırladı; körlerin gözlerinin açıldığını, cüzzamlıların sağaltıldığını(s.9).*" cümlelerinden sonra anılan; "*Kardeşlerini düşündü: İbrahim'i, Musa'yı, İsa'yı...(s.9)*" peygamberlerin anılışı, onların mucize ve hayatlarından telmihler yapıldığı gösterir. Dahası "*tepegözler fırlıyor sokaklara. Kaf Dağındaki Anka Kuşu doğamıyor küllerinden(s.8).*" tümcesiyle Dede Korkut Hikâyeleri ve mitolojik metinlerden göndergelerin alındığı görülür.

Geçişler öyküsündeki somut simgesel değerler; "kapı", "televizyon", "reklam", "tank", "top", "alev", "cam-pencere", "gökyüzü", "mavi renk", "koku", "bomba", "ceset", "sigara", "karanlık", "kuşlar", "ağaçlar", "sis" ve "kar" iken soyut simgesel değer olarak "boşluk" karşımıza çıkar.

Eserde yer alan referans metin olarak karşımıza Dante'nin İlahi Komediya adlı eseri çıkar. Yine bir parfüm markası "Azzaro" verilerek koku algısı yaratılmak istenir: "...yatak odasında dün akşamdan arta kalan Azzaro sahanlığa sızıyor(s.12)."

Battaniye öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “Kasyun Dağı”, “gece”, “yıldız”, “yangın”, “karanlık”, “gökyüzü”, “yer”, “battaniye” ve “şimşek”tir. Soyut simgesel değer olarak da dört büyük melekten biri olan “Mikail” gösterilebilir.

Öyküde geçen Kasyun Dağı; yeryüzünde ilk kan akıtılan yer -Kabil’in Habil’i öldürdüğü yer- olarak efsaneleşmiştir. Öyküde o dağa yağın bombaların oluşu mevcut Suriye’de yaşanan savaşı işaret eder.

Sesler öyküsünde somut simgesel değerler; “sesler”, “uğultu”, “bomba”, “pencere”, “ay”, “zeytin”, “fare”, “portakal”, “güneş”, “gölge”, “roket” ve “duvar”dır.

Mama öyküsündeki somut simgesel değerler: “mama”, “fotoğraf” ve “tel örgü”dür.

Nil öyküsünde geçen somut simgesel değerler; “tahta sandık”, “kara parçası”, “gökyüzü”, “ip” ve “olta”dır.

Bıçak öyküsünde geçen somut simgesel değerler; “dağ”, “cami”, “güneş”, “toprak”, “kitap”, “sigara”, “sıcak”, “pankart”, “kuşlar”, “fotoğraf”, “katır”, “koku” ve “uçak” iken, soyut simgesel değerler; “protesto”, “kurgu” ve “bıçak”tır. Somut bir nesne olan “bıçak” insanın içini acıtan olayları temsil ettiğinden soyut değer kategorisinde yer alır.

Güneş öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “yağmur”, “sis”, “rüzgâr”, “güneş”, “vitrin”, “kelebek”, “gökyüzü”, “sigara”, “patlama”, “kan”, “mavi renk”, “çiçekler” iken “kıyamet” ibaresi soyut simgesel bir değerdir.

Bir Öykü Tahlili adlı öyküde somut simgesel değerler; “dağ”, “yıldız”, “emniyet şeridi”, “fotoğraf”, “kafatası”, “çukur”, “projektor”, “çember” ve “karanlık”ken; “umut” tek soyut simgesel değerdir.

Önce Vatan öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “bayrak”, “cam-pencere”, “toprak”, “mesaj”, “ses”, “sis”, “gece”, “dağ”, “slogan”, “tekbir”, “silah” iken, soyut simgesel değerler; “şehit”, “inanç”, “öfke”, “azap”, “acı”, “kavga”dır.

Hançer adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler; “dağ”, “sesler”, “taş”, “koku”, “yangın”, “çırılçıplak”, “gökyüzü”, “bomba”, “ateş”, “süngü”, “güneş”, “ay”, “duman”, “sis” iken soyut simgesel değer olarak “yön” ve “dört sayısı”nı ifadesi kabul edilebilir.

Koku öyküsündeki somut simgesel değerler; “güneş”, “karanlık”, “koku”, “rüzgâr”, “kül”, “yol”, “dağ”, “bulut”, “tabut”, “zincir”, “kara-siyah”ken soyut simgesel değer olarak “iki sayısı” kabul edilebilir.

Babamın Kokusu adlı öyküde somut simgesel değerler şunlardır: “Duvar”, “gölge”, “koku”, “gökyüzü”, “rüzgâr”, “ağaç”, “mavi renk”, “bulut”, “kara-siyah”, “duman”, “kapı” ve “çiçek”. Soyut simgesel değerler ise; “imge” ve “bıçak”tır.

Uzak öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “koku”, “güneş”, “dağ”, “karanlık”, “gökyüzü”, “sis”, “yangın”, “ateş”, “eşik”, “uğultu”, “gemi” ve “rüzgâr”dır. Soyut simgesel değerler ise; “umut”, “kama-bıçak”, “sır” ve “gavur” kelimeleridir.

Modern Hayatın Hikâyecisi adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler; “deniz”, “gökyüzü”, “yüksek binalar”, “neon tabelalar”, “bıçak”, “ağaç”, “siyah renk”, “cam-pencere”, “koku”, “çiçek”, “başörtüsü”, “ışık”, “duvar”, “güneş”, “iğne”, “bulut”, “sis”, “tel örgü”, “karanlık”, “kan”dır. Soyut simgesel değerler ise; “umut”, “kötülük” ve “iblis”tir.

Küçük Şeyler Düeti adını taşıyan öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “sigara”, “bahar”, “duman”, “bahar”, “kitap”, “yağmur”, “bulut”, “gökyüzü”, “beton”, “mavi renk”, “sesler” “beton”, “güneş”, “karanlık”, “kan”, “toprak”, “duvar”, “gölge”, “bomba”, “kuş”, “jet” ve “top” iken; “boşluk” ve “lain” ibareleri soyut simgesel değerler kategorisine dahil edilebilir.

Bir Tip adlı öyküde somut simgesel değerler; “cam-pencere”, “plaza”, “makyaj”, “sigara”, “ayna”, “parfüm”, “korse”, “çiçek”, “dizi” iken “diyet” ve “öykü kurmak” soyut bir simgesel değerdir.

Ayrıca öyküde geçen; “trendyol.com”, “markafoni.com”, “kadınportal.net”, “nazlim.net” vb internet siteleri ile “Kenzo”, “Adil Işık”, “Bentini”, “Zara”, “Erikli”, “Cristian Dior” vs. gibi markalar çerçevesinde modern insanın ‘ihtiyaçları’ndan bahsedilir.

Zaruret-i Hamse öyküsü kurgulanırken kullanılan somut simgeler; “gece”, “ay”, “toprak”, “mavi renk”, “gökyüzü”, “kuşlar”, “ses”, “çınar”, “dağ”, “su”, “güneş”, “ateş”, “kan”, “hava”, “çöl” ve “başak” iken, soyut simgesel değerler ise “çember”, “umut” ve “iki sayısı”dır.

Renkler öyküsünde bulunan somut simgesel değerler; “deniz”, “toprak”, “karanlık”, “dalga”, “motor”, “güneş”, “gece”, “yıldız”, “ateş”, “duman”, “koku”, “çocuk”, “kül” iken soyut simgesel değerler ise; “umut”, “korku”, “vaat”, “sonsuzluk”, “bereket”, “ölüm” ve “zulmet”tir.

Bu öyküde her renk bir manayı işaret eder; kırmızı rengi geçmişi yakıp geleceğe umutla bakmayı simgeler. Mavi rengi ise umuttur: *“Mavi: şimdiye kadar deniz görmemiş insanların; yeryüzünün genişliğine, Allah’ın yeryüzünde yeni yollar açacağına inanmalarının simgesi(s.18).”* Gri rengi; öyküde karamsarlığı, umutsuzluğu anlatırken, Kahverengi toprağı ve vatani; insanın yeryüzündeki hayatını yansıtır. Sarı rengi buğday başağının, yaşamın belirtecidir. Yeşil renk öyküde paranın, doların rengidir. Siyah rengi, umutsuzluktur. Beyaz rengi öyküde ufuk çizgisine işaret ederken, Lila rengi hayata her şartta tutunmak isteyen insanı gösterir. Buzmavisi ölümün rengi olarak karşımıza çıkar. Alaca ise tüm renklerin karışımıdır. Ölüm karşısında bütün değerlerin birbirine girmesini temsil eder.

Vüsat öyküsünde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “Başak”, “ağaç”, “dağ”, “yol”, “gökyüzü”, “dikenli tel/tel örgü”, “toprak”, “uçak”, “konteynır” ve “mayın”. Soyut Simgesel değerler ise; “cennet”, “iki sayısı” ve “özlem”dir.

Parataksis adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler; “tel örgü”, “başak”, “rüzgâr”, “çadır”, “mermi”, “bomba”, “güneş”, “bulut” ve “gökyüzü” iken soyut simgesel değerler; “iki sayısı”, “umutsuzluk”, “boşluk” ve “rüya”dır.

Öyküde bulunan ve öyküyü çözümlemeyi kolaylaştıran referans ifadeler ise; *“Komşusu açken kendisi tok yatan bizden değildir(32).”* Hadis-i Şerifi; Suriye’deki iç savaştan sonra mültecilerin kabul edilmesindeki nedenlerden biridir. Ayrıca *“Musa Sina Dağından dönüyordu(s.33)”* cümlesi ile Musa Peygamberin kıssasına telmih yapıldığı görülür.

Portakal Bahçeleri öyküsünde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “Duvar”, “toprak”, “bayrak”, “yol”, “kuşlar”, “güneş”, “gökyüzü”, “bulut”, “kara/siyah”, “ışık”, “bomba”, “koku”, “çiçek”, “pencere”, “ip” ve “sesler”. Soyut simgesel değerler ise; “cennet”, “öfke”, “sonsuzluk”, “rüya”, ve “umut”tur. Ayrıca öyküde İnşirah Suresi referans değer olarak kabul edilebilir: *“...oğlu bir yangın yeri ydi. Bildi. İnşirah’ı okudu: Kıpır kıpır dudaklarından bir ferahlık yayılsın diledi; oğlunun göğsü yarılsın, açılsın, bir genişlik, bir ferahlık...(s.37)”*

Cennet Kokusu adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “deniz”, “imbat/rüzgâr”, “bomba”, “karanlık”, “toprak”, “gökyüzü”, “su”, “çember”, “koku”, “kan” ve “çuval” iken soyut simgesel değer ise; “cennet”tir. Ayrıca öyküde Dört Büyük Melek’ten ‘Cebrail’ ve ‘Mikail’e de yer verilir.

Cennet Güzeli öyküsünde başvurulan somut simgesel değerler şunlardır: “Çiçek”, “toprak”, “sesler”, “asker”, “kuşlar”, “çelik” ve “taş”. Soyut simgesel değerler ise; “umut”, “öfke” ve “iki sayısı”dır.

Maide öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “güneş”, “dağ”, “toprak”, “su”, “hava”, “başak”, “jet”, “sesler”, “yıkıntı”, “Kur’an”, “pencere” ve “mermi”, “koku” ve “sessizlik”tir.

Yarım adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “ölüm”, “karanlık”, “sessizlik”, “cami”, “kilise”, “uçak”, “bomba” ve “silah”tır.

Bahar ismini alan öyküde başvurulan somut simgesel değerler; “kuş”, “kar”, “asker”, “ağaç”, “alev”, “sesler”, “dağ”, “ağıt”, “gökyüzü” ve “fotoğraf” iken soyut simgesel değerler ise; “öfke”, “boşluk”, “iki sayısı”, “bıçak” ve “leş”tir. Somut bir nitelikte olan “bıçak” kahramanın içindeki acının soyutlanmış şeklidir. “leş” ifadesi ise kahramanın yaşadığı ruh hali sonucunda kendisini hissettiği durumu anlatmak için kullanılmıştır.

Otuz Saniye adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler şunlardır: “Sesler”, “namlu”, “kan/bayrak”, “koku”, “çiçek”, “cam/pencere”, “makinelî”, “alev”, “ağaç”, “kırmızı renk” ve “beyaz renk”tir.

Kendisi Bir Upuzun öyküsünde kullanılan somut simgesel değerler; “karanlık”, “ip”, “mavi renk”, “gökyüzü”, “güneş”, “bulut”, “rüzgâr”, “gazete” ve “ışık”ken, soyut simgesel değerler; “kendine dönüş”, “imge”, “boşluk”, “yok olmak” ve “melek”tir.

Defter öyküsünde başvurulan somut simgesel değerler; “bulut”, “renkler; gri, beyaz, mavi”, “güneş”, “deniz”, “pencere”, “koku”, “perde”, “tel örgü”, “ağaç” ve “defter”dir. Soyut simgesel değer olarak da karşımıza “kuyu” ve “mucize” ifadeleri çıkar. Somut bir niteliği olan “kuyu”nun kahramanın içsel dünyasını temsil ettiği görülür: “*Bir kuyudaydı, beyaz, aydınlık, derin an be an daha derinlere düştüğü bir kuyu, düştükçe daha aşağılara doğru dünya uzaklaşıyor, dünya uzaklaştıkça yükü hafifliyor(s.80)*”

Sokaktan Aşağıya adlı öyküde bulunan somut simgesel değerler; “rüzgâr”, “kutu”, “koku”, “kırmızı renk”, “pencere”, “perde” iken soyut simgesel değerlerin; “ezmek”, “noel”, “rüzgâr” ve “iki sayısı” olduğu görülür. “ezmek” fiili somut bir anlamın yanında; çocuğun kendisini ait hissetmediği, dışlandığı modern hayata karşı olan masum tepkisini anlatır.

Fısıltı öyküsünde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “Köprü”, “ışık”, “gökyüzü”, “kartal”, “kredi kartı”, “çığlık” ve “maske”. Soyut simgesel değerler ise;

“fısıltı”, “büyü”, “acı çekmek” ve “eşik”tir. Modern bir dünyanın yalnızlığı temasında yazılan öyküde “fısıltı” tabiri tüketimi temsil eder. Birey yalnızlığını gidermek için “fısıltı” tarafından alışverişe yönlendirilir: “*Yine ince, derinden bir bel ağrısı... Vitrinlere bakmasın mı... Bak diyen bir fısıltı... Baktı(s.91).*”

Kol Düğmeleri adlı öyküde bulunan somut simgesel değerler; “sigara”, “alkol”, “koku”, “sesler”, “karanlık”, “yıldız”, “gökyüzü”, “bulut”, “güneş”, “gölge”, “kol düğmeleri”, “şadırvan”, “cami”, “pencere”, “ağaç”, “Kur’an”dır. Soyut simgesel değerlere ise “imge” örnek gösterilebilir.

Esfel-i Sâfilin öyküsünde kullanılan somut simgesel değerler; “sis”, “bıçak”, “adam”, “yağmur”, “kapı”, “toprak”, “güneş”, “koku”, “kan”, “gökyüzü”, “ışık”tır. Soyut simgesel değerlerse “uyuşukluk” ve “kir” ve “rüya”dır.

Kara adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Masamda Ruhumla* adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler; “kuş”, “kapı”, “masa”, “kan”, “koku”, “mezar”, “ses”, “dünya”, “ay”, “zehir”, “yangın”, “gece” ve “gündüz” iken soyut simgesel değerler ise; “ruh”, “karanlık/zulmet”, “çürümek”, “cennet”, “sürgün” ve “şifa”dır.

Öyküde verilmek istenen mesajı daha net anlayabilmek için metin içerisinde geçen referans ifadeleri de çözümlemek gerekir. *Masamda Ruhumla* adlı öykünün referans değerleri; “*İnsanlar hüsranda olmasın diye şehrin uzak ucundan koşup gelen o adamı hatırla dedim, ey kavmim diye ünlemişti halkını, bu elçilere uyun! Sizden hiçbir karşılık beklemeyen ve kendileri doğru yolda olan bu elçilere uyun! Ve ona Cennet’e gireceksin dendiğinde, kavmi için üzülmeleri dedim, ne acıklı bir nidadır, keşke kavmim bunu bilseydi!(s.11)*” (Kur’an-ı Kerîm, 36: 441) cümleleri Kur’an-ı Kerim’de bulunan Yasin Suresi’nin 21-26. Ayetlerinin tefsiridir.

“*ten, canlar ölesi değil(s.10)*” ifadesiyle Haldun Taner’in ‘Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil’ eserine göndermeler yapılır. Bunun dışında İslam tarihinde yapılan savaş ve zulümler de anılır; Harre, Cemel, Sıffin vakaları, Srebrenitsa, Şam, Bağdat, Kerbela’da yaşanan vahşetler tek tek anılır. Muhammed Mustafa, Hasan-Hüseyin, İmam Ali, Kızıl Denizi yaran Musa, ‘kanlı gömlek’ istiaresiyle Hz.Yusuf gibi peygamberler de öyküde anılan din ulularıdır. Ayrıca bir fizik terimi olan ‘entropi’den de bahsedilerek öykünün kapsamı genişletilir.

Cesetler Hemen Her Yerde adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “Yağmur”, “fare”, “sigara”, “rüzgâr”, “mukavva”, “deniz”, “göz/bakış”, “para”, “gökyüzü”, “ceset”, “kent”, “şal”, “sakal”, “ateş”, “rezidans” ve “ayna”. Soyut simgesel değerler ise; “öfke”, “boşluk” ve “bıçak”tır.

Ömer Hayyam Canisi öyküsünde kullanılan somut simgesel değerler; “gece”, “karanlık”, “güneş”, “rüzgâr”, “fare”, “çukur”, “koku”, “ceset”, “taş”, “toprak”, “iz”, “bıçak” iken; soyut simgesel değerler; “leş”, “mucize” ve “boşluk”tur.

Yumak adlı öyküde tespit edilen somut simgesel değerler; “iz”, “yumak”, “dağ”, “toprak”, “güneş”, “yangın”, “kuşlar”, “yara”, “bıçak”, “duvar” ve “kaldırım” iken soyut simgesel değerler; “umut”, “dev” ve “masal”dır.

Adı Leyla Olsun öyküsünde bulunan somut simgesel değerler; “sis”, “duman”, “kaldırım”, “sesler”, “yangın”, “çöl”, “güneş”, “dağ”, “siyah renk”, “gece”, “karanlık”, “koku”, “pencere”, “ay”, “para” ve “ateş”tir.

The Mahrem Palace isimli öyküde yer alan somut simgesel değerler; “deniz”, “gökyüzü”, “rüzgâr”, “sakal”, “ezan” ve “koku”yken soyut simgesel değerler; “marka” ve “sosyal ağlar”dır. Ayrıca öyküde ünlü bir mevlithan olan Kani Karakoç’un adı da geçer.

Mustafaaamm adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler şunlardır: “Gökyüzü”, “ses”, “kömür”, “koku”, “kara duman”, “dağ”, “papatya”, “göçük”, “sandık”, “kapı”, “ışık”, “kuşlar” ve “ağaç”. Bu öyküyü diğer öykülerden farklı kılan bir özellik vardır: Karbonmonoksit zehirlenmesi hakkında bilimsel bilgiler ve şekillerle öykünün desteklendiği görülür: “*Karbonmonoksit, solunduktan sonra akciğerler aracılığıyla kana geçer. Karbonmonoksit gazı kırmızı kan hücrelerinin içerisinde bulunan ve dokulara oksijen taşıyan hemoglobine, oksijenden ortalama 200 kat daha hızlı bağlanır(s.49).*”

Bir Avuç Dünya adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler şöyle sıralanabilir: “Ay”, “sandık”, “karanlık”, “sesler”, “renkler”, “para”, “tarot kartı”, “aydınlık”, “yara”, “zehir”, “ip”, “sis”, “bulut”, “toprak”, “yangın”. Soyut simgesel değerler ise; “bir, üç ve yedi sayıları”, “eşik”, “yol”, “yolculuk”, “kuyu”, “boşluk” ve “umut”tur. Öyküde; tarot falı ve kartları ayrıntılı biçimde açıklanır: “*Savaş Arabası EVET demektir. Bu kart dersin, zafer ve başarı demektir...Kupa Dörtlüsü: Bu NÖTR bir karttır, yani ne EVET ne de HAYIR... Asa Altısı: Geçmiş, Tilsimlerin Uşağı: Şimdi ve Asa Onlusu: Gelecek (s.56-61)*”

Sonsuzluk ve Bir Gün adlı öyküde yer alan somut simgesel değerler şu şekilde sıralanabilir: “Karanlık”, “bulut”, “gri, kırmızı ve beyaz renk”, “koku”, “yangın”, “alev”, “güneş”, “çocuk”, “kitap”, “ses”, “alev”. Soyut simgesel değer olarak da “kuyu” ibaresi görülür.

Kül öyküsünde yer alan somut simgesel değerler; “tel örgü”, “kamp”, “yürümek”, “gökyüzü”, “dağ”, “kül”, “yangın”, “bıçak”, “güneş”, “cam-ayna”, “koku”, “para”, “rüzgâr” ve “balkon”dur. Soyut simgesel değerler ise; “boşluk”, “dil” ve “umut”tur.

Kumsalda Denizden isimli öyküde bulunan somut simgesel değerler; “yanmak”, “bomba”, “kül”, “buz”, “eşya”, “perde”, “taş”, “gökyüzü”, “çöl”, “rüzgâr”, “yaprak”, “toprak”, “tohum”, “dağ”, “zehir” ve “çelik”ken soyut simgesel değer olarak metinde “öfke” ibaresi bulunur.

Küf adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “yıkıntı”, “küf”, “sesler”, “sigara”, “güneş” ve “yangın”dır. Soyut simgesel değer olarak da “ejderha” ve “nefret” ifadeleri kabul edilebilir.

Bakış öyküsünde bulunan somut simgesel değerler; “toprak”, “duman”, “çelik”, “sesler”, “duvar”, “yara”, “güneş”, “barikat”, “jet”, “kan” ve “koşmak”tır. Soyut simgesel değerler ise; “boşluk”, “dört sayısı”, “umutsuzluk”, “hiçlik”, “öfke”, “aciz”, “korku” ve “dil”dir.

Unutuş öyküsünde tespit edilen somut simgesel değerler şunlardır: “Güneş”, “kuşlar”, “bulut”, “gökyüzü”, “dağlar”, “kelepçe”, “ağaç”, “duvar”, “jet”, “sesler”, “sis”, “sigara”, “çukur” ve “iz”dir. Soyut simgesel değerler ise; “dört sayısı” ve “kuyu”dur.

Bir Öyküye Girmeyen Parçalar adlı öyküde kullanılan somut simgesel değerler; “karanlık”, “sesler”, “ay”, “yıldızlar”, “sesler”, “koku”, “serçe”, “beton”, “bulut”, “dağ”, “kan”, “saç”, “gökyüzü”, “güneş”, “ağaç” ve “ayna”yken, soyut simgesel değerler; “dev”, “melek” ve “ejderha”dır.

Göl öyküsünde var olan somut simgesel değerler şöyle sıralanabilir: “cam-pencere”, “ses”, “kan”, “karga”, “ağaç”, “yara”, “gökyüzü”, “yürümek” ve “yollar”. Soyut simgesel değer olarak da “boşluk” ibaresi bulunur.

Postmodern öykü simgeler üzerine kuruludur. Cemal Şakar öykülerini kurgularken simge ve imgelerin gücünden çokça faydalanır. Öykülerde yer alan simgesel değerleri belli başlıklar altında toplamak mümkündür. Bu kelimeler öykülere kattıkları anlamlar açısından değerlendirilecektir.

5.1. Dinî ve Tasavvufi simgesel değerler

Bu başlık altında öykülerde geçen tasavvufî değerler incelenir. Bu simgesel değerler; “yol”, “yolculuk”, “kapı”, “eşik”, “güneş”, “ayna”, “himmet eteği”, “ekmek-tuz inancı”, “sema”, “icazet alma”, “el etek öpme”, “ateş”, “iblis”, “ezan”, “cami”, “namaz”, “Kur’an”dır.

5.1.1. Yol

Edebiyatta yol simgesinin kullanımı destanlara kadar götürülebilir. Yol kahramanların eylemlerini gerçekleştirmeleri için gereken bir aşamadır. Yolun sonunda ise her zaman varılacak bir hedef, bir ödül bulunur. Bazen de yol yalnızca bir araç değil, bir amaçtır. Kahramanların yolda yaşadığı serüvenlerle kendilerini gerçekleştirdiği görülür. Yol Düşleri adlı öykü kitabı ismiyle müsemmadır. Kahramanların yol aracılığıyla varılmak istenen hedefe yönlendirildiği görülür. Bu yol mistik bir aşamadır. Kahramanlar bu yolu, onların seyr-i süluklarıdır. Sekiz öykünün tamamında bu simge mevcuttur.

5.1.2. Kapı

Kapı simgesi hem içeriye dışarıya açan, hem de dışarıyı içeriye açan bir geçiş yeri olması münasebetiyle önemlidir. Kahramanlarının hayatını iki evreye ayırmak isteyen yazar onları bir “kapı” dan geçirir. Kahramanların öyküler boyunca sürekli kapılardan geçtiğine, kapı artlarında kaldıklarına ya da çalınacak bir kapı aradıklarına şahit oluruz. Bu kapıların öykünün atmosferine göre bazen demir ve paslı bazen de ahşap oldukları görülür. Bütün öykülerde kapı simgesi vardır.

5.1.3. Eşik

Kelime anlamı olarak her ne kadar “geçiş yeri, giriş yeri, giriş sınırı” olarak kullanılsa da eşik kelimesi güçlü bir simgedir. Büyük tekke, merkez anlamlarına da gelmektedir. Tasavvufî anlam örüntüleriyle oluşturulan bu öykülerde, eşik vurgusunun sıklıkla yapıldığı görülür. Kahraman kapı simgesiyle birlikte bazen eşikte durur, bazen

eşiğe basar, bazen de bir eşikten geçmek ister. Eşik girilecek başka bir ortamın habercisidir. *“tekkelerde yetişen müritler için eşik bir okuldur. Tekkelerin görevlerini ifa edebilmesi için, müritlerin nefsi arzularından sıyrılma, huzura kabul (karin) olma ve şeyhlik makamına erme yeri olarak kabul edilen, bu eşikten geçmesi gerekir (KARÇIĞA, 2014: 132).”*

5.1.4. Ayna

Kahramanların yaşadığı arayışı temsil eden bir diğer önemli simgesel değerdir; kahraman kemale erme yolunda hiç kimseden bir rehberlik göremeyince kendi içine eğilir. Kendini görmesi için ise aynaya bakması gerekir. Ayna tasavvuf inancında “vahdet-i vücut” anlayışını temsil eder. Kahraman aynada hem kendisini hem de Allah’ı arar.

Aynada yaratıcıyla buluşan kahraman artık kemale erer. Ayna vasıtasıyla kendinde bir keşfe çıkar, yine bu vasıtayla keşfini tamamlar “Ben” e ulaşır. Ayna öyküsünün sonunda kahramanın aynayı kırması, artık onun aradığı sırra vakıf olduğunun göstergesidir: *“Aynaya tüm kuvvetimle bir yumruk vurdum... Yalnız ben vardım. Bir yanılsama bir tuzak ayaklarımın dibinde paramparça duruyordu. Bir okyanusun ortasında, bir elimle ufku, bir elimle batan günü tutuyordum(s.62).*

Cemal Şakar’ın en çok kullandığı simgelerin başında gelen ayna, ilk dönem öykülerinde tasavvufî manasıyla belirgin bir yer kaplar. Tasavvuf yolundaki kahramanların dönüşüm aracı olan bu metaforun, İbn Arabî’nin anlayışı çerçevesinde işlendiği görülür:

“âlemin varlık sebebi, Yüce Allah’ın bilinmek istemesidir. İbnü’lArabî, Cenâb-ı Hakk’ın bu bilinmek istemesini, bir bakıma âlem aynasında görünmek istemesiyle açıklamaktadır. Burada hareket noktası, bir şeyin kendini doğrudan ve dolaylı, başka bir deyişle kendiliğiyle bilmesi ile ayna gibi başka bir yer vâsıtasıyla bilmesi arasındaki temel farktır. Yüce Allah, kendini elbette biliyordu. Ancak bu bilme, bir şeyin kendini kendisinde ve doğrudan bilmesi demektir. Âlemin var olması, ikinci bilginin sonucudur. Bu ise Allah’ın başka bir şeyde kendini görmesi ve bilmesi demektir.17 Şurası da unutulmamalıdır ki, tasavvufî bilginin keşf, müşâhede ve mükâşefe gibi kavramlarla ifâde edilmesi, esâsında bunların her birinin bir ,görme’ çeşidine dayandığını göstermektedir. Ancak bu görmenin niteliği, aynanın istidat ve kâbiliyetine göre değişiklik göstermektedir (Ögke, 2009:79)

Bu bilgiler ışığında kahramanın ayna simgesiyle yaşadığı değişimin en belirgin olduğu öykülerden biri *İhtilaç*'ta; “*Şimdi o, elinde dev bir aynayla gelse, aynayı bana tutsa, belki her şey eski olağan düzenine kavuşabilir ve ben tamamlanabilirdim(s.48).*”

Aynayla tamamlanma isteğinin bir diğer öyküde karşılık bulduğu görülür. Bu karşılıktan sonra kahraman kendisini tamamlayarak, çıkar; *Sergerdan* öyküsünde: “*Artık benim ne gecem, ne gündüzüm kaldı. Alıp götürüyorlar beni, her girdiğimde kapısına başımı çarptığım küçük odaya. Sonra kapı üzerime kilitleniyor. Ve ben, bir tahtaya asılmış küçücük aynanın içindeki güneşle baş başa kalıyorum... Güneş batmış, geriye onarıcı bir ışık kalmıştı... Aynayı koynuma aldım. Kapıyı yokladım, açıktı. Başımı bu kez çarpmadan eğdim, çıktım. Artık ne çalan saatin zili umrumdaydı, ne de dönüş için bekleyen uzun yol(s.38-40).*”

Ayna simgesi ilk dönem öykülerinde belirgin bir edayla işlenirken, yazarın ikinci dönem öykülerinde başkalaşır. Direkt ayna simgesi kullanılmaz, yansıtıcı bir özelliği olan “cam/pencere” simgesel değerine öykülerde yer verilir. *Küp* öyküsünde yer alan; “*Aman kızarsa kızsın, diye düşünüp bir sigara yaktı: Çakmağın alevi çehresini cama düşürdü: Yarı karanlık, yarı aydınlık görüntüyle yüz yüze gelince ürperdi: Yüzleşme böyle bir şey mi acaba! Şaşırdı(s.70).*”

Ayna simgesinin, *Hayalperdesi* adlı öykü kitabının *Küp* öyküsünden sonra “cam/pencere” simgesel değerlerine dönüştüğü ve bundan sonraki öykülerde bu şekilde yer aldığı görülür. Yazarın, tasavvufi bir simgeden kendi hayal aleminde yer verdiği bir imgeye dönüştürdüğü görülür. Ayna simgesi yalnızca “cam/pencere” ile değil “su” simgesel değeriyle de özdeşleştiği görülür. *Hikayat* adlı öykü kitabında bulunan *Su* adlı küçürek öyküde yukarıda anlatılan niteliklere göre ayna simgesel değerinin kullanıldığı görülür: “*Günlerdir gölün durgun, kıpırtısız suyuna bakıp ağlayan adamın yanına gittiler... Derdini günlerdir anlayamadıkları için bir şeyde yapamıyorlardı. Suda ne görüp de ağladığını merak ettiler. Eğildiler. Durgun, kıpırtısız suya baktılar. Kendi akislerinden başka bir şey göremediler(s.81).*”

5.1.5. Güneş

Tasavvuf öğretisine göre güneş, Allah'ın birliği temsil eder. Öykülerde sıkça yer alan bu simgesel değer, öykü kahramanları için bir rehber, sığınak, umut ve yardım beklenen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kahramanların dinî kaynak olarak gördükleri güneşe bakmaları ve yardım dilemeleri, inancın örtülü bir biçimde işlendiğini gösterir.

Ancak yazarın son dönem eserlerinde yer alan öyküler incelendiğinde yaşanan acılardan ötürü kahramanların güneşten, dolayısıyla yaratıcıdan ve hayattan umutlarını kestikleri görülür. *Hançer* öyküsünde olduğu gibi; “Nereye gidebildim, ateş bahçesine dönmüş evimizden başka? Yürüdüm, yangıların, dumanların, sislerin, kokuların içerisine. Bir daha ne güneşi görebildim, ne de ayı(s.56).”

5.2. Savaşla İlgili Simgesel Değerler (Bomba, Uçak, Mermi vs.)

Bu kısımda incelenecek simgesel değerler bir savaş ortamını, bu ortamda olan acıları ve acılara sebep olan ölümleri çağırır. Öyküde bu değerler temel anlamlarıyla kullanıldığından ayrıca açıklanmamıştır: “uçak”, “çelik”, “çelik cırnaklı kuş”, “tank”, “bomba”, “yangın”, “duman”, “kan”, “çığlık”, “barut kokusu”, “ejderha”, “ceset”, “yıkıntı”, “mermi”, “mezar”, “öfke”, “asker”, “korku” ve “umutsuzluk” dur. Bütün bu simgesel değerler göz önüne alındığında bir savaş ortamı canlanır. “Çelik cırnaklı kuş” ve “ejderha” ile savaş uçağı arasında; ateş, ölüm kusması yönüyle bir benzerlik kurulur.

5.3. Gökyüzü ve doğa ile ilgili simgesel değerler

Bu başlık altında değerlendirilecek olan simgesel değerler: “Güneş”, “yıldızlar”, “ay”, “sis”, “gökyüzü”, “rüzgar; imbat, poyraz, lodos”, “karanlık”, “bulut”, “deniz”, “çiçek”, “ağaç”, “tohum”, “yaprak” ve diğerleridir.

5.3.1. Gökyüzü

Cemal Şakar’ın savaş temasında yazılan öykülerinde gökyüzü; “*geceleeri yıldızlar dökülüyordu Şam-ı Şerif’in üzerine; her yan yanıp yıkılıyordu. Yangınların aydınlığında gökler yarıyor; her yan gündüze kesiliyordu(Battaniye, s.20).*” şeklinde ölüm kusarken, geriye kalan öykülerinde gökyüzü; bireyin sığınağıdır. “*Modernizmin değişkenliğinin baskısı altında ezilen birey, yalnızlığını giderememenin ve üstesinden gelemediği ruhsal çöküntülerinin sancısıyla çırpınır. Çünkü üretimi kolaylaştıran modern yaşam, aynı zamanda bir tehdittir. Bu anlamda tabiatla bütünleşme şair için adeta çaresizlikten ve umutsuzluktan bir kurtuluş ümididir (Kanter, 2011: 33).*” Bu simgesel değer en belirgin olduğu öykü *Çemberler* öyküsüdür. Kahramanın modern yaşamın maddi unsurları olan gökdelenlerin arasında yaşadığı çaresizlik onun gökyüzüne sığınmasına neden olur:

“*Yaklaştıkça camdan binalarınıza pis bir koku duymaya başlamış ama önemsememiştım. Alışırım zannetmiştım. Birinci kat, ikinci kat, üçüncü kat; sekreterler,*

sekreterler, sekreterler; koku gittikçe kesifleşiyordu. Nefes alamaz olmuştum; o zamanlar nefes alamaz olunca hemen küçük pencereme atardım kendimi: Bir avuç masmavi göğü vaat eden, beni alıp yükselten, yüreğimi genişleten. Şimdi her yan camdandı ama pencere yoktu(s.53).”

Modern hayatın hapishaneden beter olan yaşama koşulları kahramanın yaşamına ve algısına göre değildir. O bu koşullar altında yaşamaya alışmaz ve kendisini kapana kısılmış bir canlı gibi hisseder. Öykülerin tamamı incelendiğinde kahramanların baktıkları gökyüzü hep karanlıktır. Bu durum hayatta yaşanan olumsuzlukların, acı realitenin, çıkmazların ve umutsuzluğun öykülere yansıma biçimidir. Bu durum yazarın onuncu kitabı olan *Kara*’da şu şekilde işlenir: “*Göğe bakmak, Allah’a yönelmek. Sanki bulutlar yarılacak da Allah ve melekler... Daraldıkça göğe bakan peygamber... Göğe yükseldikçe bir daralma, bir soluk soluğa. Boğuluyorum dese! Bir kıymeti var mı?(Göl, s.133)”*

5.3.2. Rüzgar

İncelenen öykülerde rüzgar; çoğunlukla bir doğa olayı olarak yer alır. Ancak bazı öykülerde “kader/yazgı” manasına da geldiği görülür. *Parataksis* öyküsü rüzgarın öykülerde ele alınış şeklini açıklayan güzel bir örnektir: “*Dalından kopmuş bir yaprak gibiydi. Sürükleniyordu işte. Kimsenin umrunda değildi. Rüzgarın önündeydi ve ona teslim olmuştu. Yarın yoktu. Dün zaten berhava olmuştu(s.33).”*

5.4. Modern Hayata Ait Simgesel Değerler (Şehir/kent, Avm vs)

Bütün öykülerde olumsuzlanan modern hayatı işaret eden simgesel değerler; “şehir/kent”, “neonlar”, “tabelalar”, “beton”, “eşya”, “avm”, “yüksek binalar”, “marka”, “gürültü”, “koku”dur. Kahramanlar modern hayata ait olan her şeyden rahatsız olur ve bu unsurlardan kaçtıkları oranda rahatlayacaklarına inanırlar.

Bu simgesel değerler için “şehir/kent” simgesel değerinin üzerinde durulması gerekir: Mekan bağlamında değerlendirildiğinde kent, kahramanlar için boğucu ve yutucu bir atmosfer barındırır. Kalabalığı, her yerin betonlaşması, gürültü ve neon ışıklar; kahramanların dağınık olan zihinlerini daha fazla yorar. Tüketim kültürüne teslim olmuş kent insanının, haz yarışı ve yapaylıkları kahraman için kent ve kente dair her mekan – camiler hariç- ‘kapalı-dar mekan’ niteliğine büründürür. Geleneğe ve dine ait unsurlara yer vermeyen bu mekanların arasında kahramanlar “boğulur”. Çünkü; “*Bireyin*

yalnızlığını üreten kent olmasa dahi yalnızlığını çirkinleştiren bir bedeldir kent. Bunda kentlerin fiziksel ortamlarının ve bireyi kısıkaç altına alan baskınlıklarının etkisi sezilir. Kent insanının maruz kaldığı kaygılar ve korkular, yalnızlık kaynaklıdır. Modern kent yaşamında, eşyanın durmak bilmeyen saldırıları bireyin ruhuna sızar. Bu saldırıların kaçınılmazlığı neticesinde gündelik yaşam (kahramanlar) için bir kâbusa dönüşür (Kanter, 2011: 37).”

5.5. Kokuyla İlgili Simgesel Değerler (Çiçek kokusu, kan koku vs.)

Bütün öykülerde koku imgesinin yer aldığı yapılan inceleme sonucu ortaya çıkmıştır. Bu kokular; anne kokusu, toprak kokusu, barut kokusu, kan kokusu, çiçek kokusu, bulaşık suyu kokusu, parfüm kokusu, modern yaşamın kesif kokusu ve benzerleridir. Koku ve duygu durumu arasında yakın bir ilişki vardır. Bu ilişkinin öykülerde kahramanların duygularını aktarma aracı olarak da kullanıldığı görülür. Kahramanın dünyasına uzak olan şeyler kötü kokarken; onların sevdiği, öncelediği şeyler güzel kokar. Yazarın ilk öyküsü olan *Gidenler Gidenler*’de koku, geleneğin çürümüşlüğü simgeler: *“Yabancılar, hayretle sokağımızı gezer, yıllar öncesinin gizemi karşısında ne yapacaklarını kestiremezlerdi. Oysa bizler, bu viraneliklerden, pis pis kokan bulaşık sularından nefret eder, bir gün buradan kurtulma düşleriyle yaşırdık(s.11-2).”*

Cennet Kokusu öyküsünde ise; ölen küçük çocuğun ceset parçalarından gelen kan kokusu, annenin dinî inanişına göre cennet kokusuna dönüşür. Çünkü bütün dinlerde çocuklar masumdur ve yalnızca masum olanlar cennete gider:

“Nasılca güçlü kalmış olanın sırtında bir çuval; ağır: dizleri çözüldü çözülecek/ ağır kokulu: burun direkleri kırıldı kırılacak/ çuvaldan sızan ağır kan... Meydana büyükçe bir çarşaf yayıldı. Çuval boşaltıldı çarşafa... Anneler doldu meydana: -çember; genişçe... Cennet kokusu yayıldı çemberin içine: anneler bildi. Bir çocuğu bu(s.44).”

Modern insanın koku algısı ise parfüm kokusu üzerinden verilir. Çünkü modern hayatta her şeyin yapaylaştığı vurgusu vardır. Hatta bu parfüm kokuları aynı zamanda bir alım gücünün de sembolüdür. Doğal kokuların yerini, havası klimalarla temizlenen iş yerlerinde, parfümler alır. *Bir Tip* adlı öyküde kahramanın parfümler üzerine yaptığı araştırma bu savı destekler niteliktedir: *““tommy T2 harika... senelerdir kullanıyorum:D”; “ultraviolet i erkekler çok beğeniyor.” ; lacoste touch of pink, tommy girl, Calvin Klein Euphoria arasında kaldım bilen var mı nasıl kokular”; “JLO güzeldir.*

Jenifer Lopez diye bilinir. Geçen dondurmacı parfümüme harikaymış dedİ:) ADAM DONDURMALARI ZOR KOYDU VALLA:))) hahahahahahaha”(s.97). ”

Cemal Şakar’ın öykülerin hepsinde bu simgesel değerler ortaktır. Bu değerler bağlamında yazarın öykülerinin teması ve yazarın yaratma kabiliyeti çözümlenebilir. Kahramanın öykülerini beslediği bu ortak havuz onun ayrıca öncelediği değerleri gösterir. *“Motif ve imajların tekrarlanmasının roman içinde başka fonksiyonları da vardır; dramatik unsur veya yapı bakımından bu çeşitli fonksiyonlar, motife bir anlam çeşitliliği kazandırmak için zaman zaman birleşirler. Her roman veya romanların, deşifre edilmesi gereken kendine özgü tema ve motifler sistemi vardır. (Gümüş, 1989: 58-9)”* Yazar yukarıda grupladığı simgesel değerleri kullanarak modern insanın ruh halini, dünya üzerinde Müslüman halkların yaşadığı zulümleri postmodernist bir edayla daha iyi yansıtmak ister.

ALTINCI BÖLÜM

6. HİKÂYELERDE DİL VE ÜSLUP İNCELEMESİ

6.1. Hikâyelerde Dil ve Üslup

Cemal Şakar'ın öykülerinde iki farklı anlayışın var olduğu görülür. Bu anlayıştan biri gerçeklik öteki ise fantastik anlayıştır. Kısa ve küçürek öykülerdeki dil ve üslup belirleyici de bu iki anlayışın beraber ya da farklı oranlarda kullanılmasından kaynaklanır. Sanatçının edebî kişiliğini ve sanat anlayışı üzerinde, Ankara'ya okumaya gitmesi ile burada tanıştığı Müslüman ve edebî çevrenin büyük etkisi vardır. Burada yaşadığı ruhsal değişimler onun hayata ve hayatın içinde olan edebiyata olan tavrını belirler.

Edebî eser ile eserin yaratıcısı arasında derin ve yadsınamaz bir bağ vardır. Bu bağ her zaman belirgin bir şekilde bulunmasa da edebî eser titizlikle tetkik edildiğinde anlaşılır. *“Tarih içerisinde birbirine zincirleme bağlanan eserler, devirleri aydınlatması bakımından belge niteliğini kazandığı için, milletlerin kültür düzeylerini dikkatlere sunmaları açısından ele alınırlar... Bir edebî metinde ferdi olanla sosyal olanı ayırdığımız zaman, sanatkara ait kıymetlere ulaşabiliriz (Kavaz, 1991: 217-8).”*

6.1.2. Hikâyelerde Anlatım Teknikleri

Arayış yolundaki insanı, varoluş hallerine göre inceleyen Cemal Şakar; bireyi ve toplumu değişen ideoloji ve din gerçeği paydasından hareketle açılar. Yazar öykü türüne olan hakimiyetini, anlatım tekniklerini üzerinde yaptığı oynamalarla gösterir. *“Cemal Şakar öykülerinde, yaptığı işin kurgu olduğunu sürekli ön plana çıkararak okurla sahil/samimi bir gönül bağı kurmak ister. Öyküyü kesip parçalayarak, kurguyla sürekli oynayarak, öyküyü yazma serüvenini metne aktararak, okura sürekli “sen şimdi öykü okumuyorsun, benim kurguladığım metni okuyorsun, oysa her şey değişebilir, içimdeki duyguları anlatmaya ne kelimeler kifayet ediyor ne de kurguladığım bu hikâye”, mesajını verir.” (Tosun, 2014: 223)*

Modern öykü, yazarın anlatıcı olarak eserde var olmasıyla birlikte bir yap-boza dönüşür. Öyküdeki klasik kompozisyonlar kırılır ve yeni türler denenir. Cemal Şakar, öykülerinde kurgu oyunları yapan yazarların başında gelir. Onun kullandığı kompozisyon biçimleri; *“Eğer öykünün başlangıç ve bitiş modellerini -ayrı ayrı değil de- bir bütün*

olarak incelemeyi istiyorsak tümdengelimli bir mantıkla kompozisyonun dört ana modelle kurulduğunu/kurulabileceğini varsayabiliriz. D aliteden kurtarılan bu tipolojiyi kapalı form, açık form, yarı açık form, çevrimsel form ve ters yüz edilmiş form terimleriyle ifade ediyoruz. (Yivli, 2018: 251) (şakar, Cemal şakar'ın  yk  Serüveni, 2018)

İlk dönem öykülerinde bireyin kendisini ve hayata karşı takındığı tavrı anlatan şakar, ileriki dönemlerinde bireyin içinde yaşadığı toplumu ve coğrafyayı algılayış şeklini kullandığı tekniği sürekli değiştirerek öykülerine yansıtır. Realist bir bakış açısıyla kurguladığı öykülerinde, anlatma- gösterme ve tasvir tekniklerini kullanan yazar, bireyselleşme sürecindeki insanın ruhsal durumunu; iç monolog, bilinç akımı, pastiş, dış diyalog ve montaj gibi farklı anlatım teknikleriyle verir.

6.1.2.1. İç Monolog

Cemal şakar, öykü karakterlerinin varoluşsal durumlarını yansıtacak tarzda temalaştırır. Kısa öykülerde, imkansızlıklar içinde ruhsal sancılar yaşayan ve yüreği arafta atan öykü karakterleri, i e dönük tiplerdir. *Gidenler Gidenler* adlı yazarın kitabına aldığı ilk öyküsünde, bireyin içine dönerek anlık çağrışımlarla kendi kendisiyle konuştuğu bir metindir. Bu öykünün kahramanı gelenek ve modern yaşam arasına sıkışmış, kalmak ve gitmek arasında içsel bir savaş sürdürür. Kahraman, geleneğe ait öğelerle modern hayata ait öğeleri benliğinde yarattığı fırtınalarla destekler ve iç monolog şeklinde aktarır:

“şimdi bu sokak ikinci sınıf bir mezat tezgahından farksızdı. Her şey kullanılmıştı ve satılıktı. İşte bu konsol; dubleks bir evin bir köşesine konulup köşe m zeleştirilebilir, eskinin gizemi evde estirilebilirdi. İşte şu yürek; yıllarca cumbalarda çarpmış, orada heyecanlanmış,  z lm ş, sevinmiş, köhnemiş, üzeri tozlarla kaplanmış yürek, artık teksir edilip dağıtılabilirdi(s.14).”

Kahramanın anlatıcı yokmuş gibi yaptığı konuşma okuyucu ile metni birbirine yakınlaştırır. Ayrıca iç monolog; *“Kahramanın sanki karşısında biri varmış gibi kendi kendisine ve sessiz bir biçimde uzun ve tek taraflı olarak konuşmasıdır. Böylece kahraman i  dünyasını, uzun uzun anlatma imkanı bulur. Daha çok i e dönük kahramanlarda görülür.”* ( etişli, 2014: 128)

Bu teknik kullanılarak oluşturulan öykülerden biri de *Bakış*  yk s d r.  yk  kahramanın yaşadığı ruhsal sarsıntı bu teknik yardımıyla aktarılır: *“Durdum. Odanın içinde boğulmalar içindeydim. Daha fazla dayanamazdım. Görüntüler boğuyordu beni.*

Dört dönüyordum odada. Çıktım. Metroda Levent'te indim. İnsan seline bıraktım kendimi. Öfke, nefret, utanç, acz içinde boğuluyordum. Neyin anlamı kalmıştı bilemedim(s.97).”

İç monolog tekniğinin sağladığı kolaylıklardan biri de; *“Kahramanın düşüncelerini kendi kendisine söyletirme temel amacına hizmet eden iç monolog tekniğinde anlatıcı, içinden geldiği gibi ve sıradizimsel olarak tek kişilik bir konuşma yapar.* (Deveci, 2012: 480) Şakar’ın anlatılarında kahramanların pasifliğini psikolojik gerçeklikle açıklayan bu teknik, hayatın realitesinin aktarma tekniği de olur.

6.1.2.2. Bilinç Akımı

Cemal Şakar bireylerin iç dünyaları çözümlerken bu teknikten de faydalanır. Başkarakter, ruhsal çıkmazların içinde boğulurken bilinç akışına uğrayarak içten dışa doğru bir çözülme yaşar. *“Bilinç akımı tekniği, romanın anlatım örgüsünü, genel anlamda anlatıyı, nihayet karakterizasyon konusunu ve romanın niteliğini biçimlendiren tekniktir. Ancak teknik, genel bir kabulle daha çok bireyin iç dünyasını yansıtmada kullanılmış ve bu yönüyle popüler olmuştur.”* (Tekin, 2016: 298) Bu teknikle oluşturulan *Küçük Şeyler Düeti* öyküsünde ruhsal bir hezeyan geçiren kahramanın yaşadıkları;

“Annem ucuz kokularla leş gibi kokarken, hangi merdiven altlarında, hangi bodrumlarda, hangi yataklarda, hangi... hani...ha! Kendi etini ısıra ısıra çürüdü mü ha! Koktu mu yine ha! Leş gibi mi ha! Hadi ha... Ben böyle takılıp kalınca, dünya silikleşir, İstanbul sınırsızlaşır, kaybolurum sınırsızlıkta ve pis kokular leş gibi yanikokular, nasıl desemkokular, leşgibişte kokular duyarken koklarken leşgibi iştokokular ha derim bir mezbahadayım birmezbahadayım benkokular içindebir mezbahayım asarım keserim deşerim yararım yüzerim ciğerini smkerim bağırsağı dökerim...(s.91)”

Bu örnek üzerinden bu tekniği daha iyi açıklamak adına; *“Okur, olayları değil, olayların insan psikolojisindeki karşılığını, ondaki etkilenme sürecini, yarattığı çağrışımları ve duyguları izleme imkanı bulur. Metinlerde, herhangi bir andan bilinç devreye girmekte; yaşananlar, duygular, izlenimler, bir düş atmosferi halinde anlatıma düşmekte... böylece okur, bu zihinsel yolculukta şiirsel bir ritme ulaşırken ruhsal serüvenle yeni dünyaların insan hallerine şahit olmaktadır.* (Tosun, 2014: 59)

6.1.2.3. Pastiş

Yazarın öykülerinde pastiş tekniğini de sıkça kullandığı görülür. Bu teknik; *“Postmodern yazarların kullandığı yöntemlerden biri de pastıştır. Pastiş, bir yazarın dil ve anlatım özelliklerine, alay etmek amacıyla onu anımsatan, çağrıştıran bir biçimde öykünmedir...kimi zamanda bir yazar bir başak yazarın metnini sömürü düzeyine varacak derecede doğrudan alıntı yaparak kullanabilir.* (Kolcu, 2015: 297-8) şeklinde tanımlanabilir. Bu tekniğin en bariz bir şekilde kullanıldığı öykü *Alemdağı’nda Var Bir Panco* öyküsüdür. Sait Faik Abasıyanık’ın *Alemdağda Var Bir Yılan* öyküsüne göndermeler yapılır. Bu göndermelerle kendi öyküsünü kuran Şakar, Sait Faik’in hayali karakteri Panco’yu da eserinde kişileştirir:

“Önümdede iki kişi yürüyor. Yakası kürklü pardösülerine sarınmışlar. Başlarını, kalkık yakalarının içine çekmişler... - Panco, diye sesleniyorum; o olmalı. Panco... Yürü işine be kardeşim; ne Panco’su! – Hani dostunu öldüren Hidayet vardı; Faik Bey’in oğlunun, dikişlerinden yağmur almış, sabahki yediği simidin susamları kokan cebine girip saklanıvermişti(s.55).”

Yazar bu tekniği kullanarak bilinen metinleri anma ve bu metinleri yeniden kurgulama yoluna gider. Yazar bu tarz metinleri oluştururken tanınmış ve bilinmiş sanatkarların eserlerinin ayrıntılarına da yer verir. Böylelikle ördüğü bu yapıyı yalnızca ipuçlarını doğru okuyan kişiler anlar. *Yöneliş* öyküsünde pastiş tekniği daha gizil bir şekilde işlenir:

“Zengin bir kitaplığı olmasına rağmen ısrarla üç-beş yazarı okurdu. Nasıl da sıkılmazdı aynı kitapların etrafında dönmekten. Neredeyse her aklına geldiğinde bana, Taha’nın şairi dediği bir yazarı durmadan anımsatırdı; ülkemizin en büyük şairiymiş, düşünceleri de çok önemliymiş, onun tüm eserlerini okumalıymışım. Hak veriyordum babama, ama dünyada başka şeylerin de olduğunun farkında değil gibiydi(s.27).”

“Taha’nın şairi” denilerek kastedilen şair; Sezai Karakoç’tur. O’nun *“Taha’nın Kitabı”*na gönderme yapılmış olur.

6.1.2.4. Dış Diyalog

Cemal Şakar gerek kısa öykülerinde gerekse de küçürek öykülerinde diyaloglardan faydalanır. Kimi öykülerini ise tamamen diyaloglardan oluşturduğu görülür. Diyalogun oluşabilmesi için en az iki kişinin sesli ve sözlü olarak konuşması gerekir. *“Bu tür öykülerde anlatıcı araya girmez ve konuşmacılar dolaysız aktarımda*

bulunurlar. Kimi zaman da anlatıcı, üçüncü bir kişi olarak konuşmacıların diyalogunu aktaran pozisyonunda olaylara tanıklık eder.” (Deveci, 2012: 482) Arzın Titrediği An öyküsü bu teknikle oluşturulan bir öyküdür:

“ -Çok kirlendim.

-Öyle deme! Bütün çocuklar temizdir.

-Savaş işte! Savaşta...

-Sus! Öyle deme!

-Ama çok kirlendim(s.75).”

Karşılıklı konuşmayla oluşturulan aktarmalarda bu teknik anlatımı canlı kılar. *Bağdat Kudüs Kabil* öyküsü de, dış diyaloglardan oluşur ve bu konuşmalar; konuşma çizgisiyle verilir. Öykünün başkarakteri, evinde toplanan arkadaşlarının konuşmalarını verirken, dolaylı anlatım yolunu kullanmayı yeğler:

“- Kuruyemişler, Tuğba’dan mı?

- Onunkiler farklı oluyor değil mi?

- Koskoca doktor arkadaşımızda da gidip mahalle bakkalından alacak değil ya.

- Sayın mali müşavirim, tevazua gerek yok, gene arabayı değişmişsin. Bu kez ikibin motormuş(s.64).”

Verilen bu örnekler ışığında yazarın tekniği başarılı bir şekilde uyguladığı da görülür.

6.1.2.5. Montaj

“Montaj tekniği yazarın bir öyküde başkasına ait bir metni kendi eseriyle ilişkilendirerek eserine aktarmasıdır. Montaj tekniğinde alınan ve esere eklemlenen (monte edilen) metinle ana metnin uyum içinde olması, uyuşması beklenir.” (Kolcu, Öykü Sanatı, 2006: 56) Bu bilgiler ışığında öyküler okunduğunda yazarın *Tekasür* adlı öyküsünde öykünün büyük bir kısmının montajlandığı tespit edilir. Bu tekniğin fark edilebilmesi içi okuyucunun bilgi birikimi ve farkındalık düzeyinin yüksek olması gerekir. Öykünün kırk üçüncü ve dördüncü sayfası tamamen Muhammed Esed’in hayatını anlatan bir eserden alıntıdır. Ancak bu alıntının içine yazar başkarakterini de katarak metnin içinde başarıyla eritmiştir:

“Berlin metrosundayız: Muhammed, Elsa ve ben. Ayakta hiçkimse yok, ama tüm koltuklar dolu. Herkes birbirine değmeyen gözlerle uzaklara, belki boşluğa, belki

metronunuzanan karanlığa, belki de içlerine doğru bakıyordu... “Hepsinin yüzleri derin ve gizli bir acıyla kasılı” deyiverdi Muhammed. Bana söylenmiyordu. Sükut ettim(s.43).”

6.1.2.6. Leitmotiv Tekniği

Cemal Şakar’ın en çok kullandığı tekniklerin başında leitmotiv tekniği gelir. Hatta bu teknik üzerinde oynamalar bile yapar. *“Anlatım tarzı olarak leitmotiv; herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir. Yazar ve şairler, leitmotiv tekniği ile muhtevada süreklilik sağlama amacı güderler... Bunun da ötesinde leitmotiv, edebî metne simetrik ve estetik bir değer kazandırır.”* (Çetişli, 2014: 134). Yazarın hemen hemen her öyküsünde bu teknikten faydanlandığı görülür. Özellikle *Uzak Kara Derin Bir Ayrılık* aynı paragrafların metin içerisinde defalarca tekralandığı tespit edilir:

“Sanki şimdiye kadar olan müktesebatı uçup gitmiş, kitabın cümleleri uzak, kara, derin bir boşluğa yankısızca düşüveriyordu(s.26-7).

Kırık, dökük birkaç anı, görüntü, birkaç sözcük, olmadık zamanlarda belleğinin uzak, kara, derin uçurumlarından; yaşamın can yakan gerçeklerine baskın çıkıyordu(s.27).

...üç-beş cümlelerin peşinde kaçmak uzak, kara, derin bir ayrılığa... (s.28)

hangi kitapları çıkmıştı; hangileri uzak, kara, derin bir boşluğa düşmüştü(s.28).

baba ocağının da nihayetinde taşra olmasında mı; uzak, kara, derin bir ayrılığa düşüvermişti(s.29).

anlıyorsun değil mi diyecekti; gerisi sadece uzak, kara, derin bir ayrılık benim için; anlıyorsun değil mi; diyecekti. Diyemedi(s.29)”

Yazar, aynı sözcük öbeğini kullanarak kahramanın ruhsal dünyasında yer eden durumu ön plana çıkartır.

6.1.2.7. Anlatma - Gösterme- Tasvir Tekniği

İnsan yaratıldığı günden beri bir şeyler anlatır. Zaman içerisinde bu anlatım kendisini sistemleştirerek estetik bir hal almıştır. *“anlatma/tahkiye; anlatıcının bir takım olayları ve bu olaylar çevresindeki insanları, belli mekân ve zaman çerçevesinde dinleyici/okuyucuya nakletmesidir.* (Çetişli, 2014: 117) Bu tanım ışığında anlatma tekniğinin kullanıldığı örneklerle gelince; *Ateşböceği* öyküsünden alıntı yapılabilir: *“Akşamın ilerlemiş saatleriydi. Evde duramamış; kitaplarda ve insanlarda bulamadığını*

yine orada, bir tepenin eteklerinde kurulmuş şehrin, o eski mahallesinde aramaya çıkmıştı. Son zamanlarda kelimeler hatta insan yüzleri bile hatırasız gelmeye başlamıştı ona(s.7).” İlahi Bakış Açısı ve Anlatıcı sınırsız görüş yeteneği kullanılarak kahramanın durumu aktarılır.

Gösterme tekniğine gelindiğinde; “Gösterme yönteminin tipik uygulamaları, bir romanda yer alan diyalog parçalarıdır. Okuyucu, bu parçalarda yer alan olay, duygu ve düşüncelere doğrudan tanık olur. Diyaloglar, olayların akışına göre ya sırf diyalog olarak verilir, yahut konuşmaların arasına birtakım bağlantı cümleleri yerleştirilerek verilir.” (Tekin, 2016: 212)

Zenginlik adlı küçürek öykü incelendiğinde gösterme tekniğinden yararlanıldığı görülür:

“Sıcak simitler evde şaşkınlığa sebep oldu. – İyi düşünmüşsün, dedi hanımı. Ben de önlerine ne çıkarsam diye düşünüyordum. O ara ilkokula giden oğlu girdi mutfığa. – Peynir ve reçel yeter, dedi adam. – Üst sokakta oturanlar var ya; hani birkaç gün önce kocası ölen. Buzdolabında ne var ne yoksa onlara yolladım. Adam bir an ne diyeceğini bilemedi(s.63-4).”

Bir öykü oluşturulurken öyküde bulunan her şeyin temel niteliğiyle anlatılarak, somutlaştırma yoluna gidilir. Bu somutlaştırma işlemi yapılırken tasvir tekniğinden bolca yararlanır. Günümüzün modern öyküsünde tasvir tekniğinden gittikçe daha az yararlanıldığı görülse de hala kullanıldığı görülür:

“Soğuk rüzgar, hala dağılmayan kalabalığın arasında dolaştı,(herkes soğuğu iliklerine kadar hissetti, ürperdi, başlar biraz daha kabanların içine çekildi); dallarda her nasılsa kalmış son yapraklar yere savruldu, dallar titredi; evlerin pervazlarından yol buldu, tül perdeler hafifçe dalgalandı,(kadın, denizliklere silikon çektirmedi diye kocasına söylendi yine); direklerle asılı tabelalar sallandı; yılbaşı çamları kıpırdadı, çamlardaki süsler uçayazdı; birinin eteği havalandı;(Sokaktan Aşağıya s.83)”

Tasvir tekniğinin belirleyici olduğu bu öyküde mekânın sessiz oluşu dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bu sessizlik içinde tasviri yapılan mekân, görsel unsurlarla ön plana çıkar.

6.1.2.8. Geriye Dönüş Tekniği

Öykü metninin kurgulanması sırasında farklı yöntemler kullanılarak, metnin durağan yapısı kırılmak istenir. Bu şekilde yazar metne canlı bir yapı kazandırmış olur. “Geriye dönüş tekniği anlatma zamanı ile ilgili bir problemdir. Öykü anlatıcısı olayı

içinde bulunduğu şimdiki zamandan alıp karakterin geçmişine ya da olayın meydana geldiği zamana gider. Hatırlama geriye dönüş tekniğinin bir başka yönüdür. Bu bakımdan bu, şimdiki zamandan tamamen soyutlanmış bir geriye dönüş değildir. (Kolcu, 2006: 47)

Geriye dönüş tekniğiyle yazılan öykülerden örneklem yapmak gerekirse; bu tekniği taşıyan; *Babamın Kokusu* adlı öykü yerinde bir örnek olacaktır. Kahramanın bir gece vakti bulduğu çocukluğuna ait defterle otuz küsur yıl geriye; babasının öldüğü güne döndüğü görülür: *“O gece öyle değildi. Erik dallarının arasında hafif kıvrımlarla salınımlarla aya doğru uzayıp kara dumanlarla babamın, bu yapay gökyüzünden, sıcakta kavrulduğu avludan mutlu bir şekilde uzayıp gittiğini düşünmüştüm. Şimdi otuz küsur yıl sonra bu, bu imge hiç değişmiyordu(s.64).”*

Kahraman yetişkin bir insan olarak hayatının muhasebesini yapar ve ta çocukluğuna kadar gider. O çağda yaşadığı acı kaybı, bugünün yorum ve dikkatiyle anlatır. Anlatıcı hem geçmiş hem de şimdiki zamandadır.

6.1.2.9. Parataksis

Yazarın kullandığı hatta bir öyküsüne isim olarak verdiği bu teknik: *“Parataksis yazarken ya da konuşurken kısa ve basit cümleleri tercih eden edebî bir tekniktir. Parataksis’de yanbağlaçlar yerine eşyapısal bağlaçlar kullanılır. Sözdizimi (sintaks)ve bağımlı düzen’in (hipotaksis) karşıtıdır. Parataksis en sade anlamda “bağlaçsız tümce yapma: aralarına bağlaç koymadan tümceleri yanyana getirme” demektir.”* (Mirsaro.com, 2018) bu tekniğin uygulandığı öykü Parataksis’tir:

“5. Sıcak. Ter. Toz. Peşlerini hiç bırakmayan sinekler. 6. Bir bulut kümesi yol boyunca onlarla. Bir rahmet mi? Bir müjde mi? 7. Yeni gelenler olmuş. Orada, bizim beklediğimiz elma bahçeleri ve buğday tarlalarında bekliyorlarmış. Hala kapı açılmamış. 8. Bütün ağırlığı çelimsiz bacaklarına inmişti. Yürüyemiyordu. Geride kalmıştı(s.31).

Bu teknik içerisinde yan cümle barındırmaz. Bu nedenle tüm cümle önemli bir yapıya bürünmüş olur. Bu teknikle kurulan cümleler biraz düz, cansız ve açıklayıcı olur.

6.2.1. Sözdizimi ve Sapmalar

Modern edebiyatta, edebî metni meydana getiren malzeme ön planda tutulur. Alışılmış anlatım tarz ve teknikleri terk edilerek oluşturulan yeni biçimler, dilin

sınırlarının zorlanmasıyla en uç noktalara vardırılır. Kelimelerin seçimi ve cümle meydana getirecek tarzda birleşimini sağlayan dil, metnin yaratıcısının yansıtmak istediği anlamın yanı sıra okuyucunun bu ses ve kelimeleri anlamlandırması, giderek kendi bilgi birikimine göre yorumlaması sisteminden oluşur.

Öyküler kahramanların dolayısıyla metin yazarının, dilsel varoluşunu açıklar. Bu nedenle sapmanın yapıldığı öykülerde; içinde yaşadığı durumu cümle ve sözcüklerle net bir şekilde anlatamayan kahramanın zihnindeki parçalanmışlıklarını yani dildeki sapmalarını da yansıtır. Bu sapmaları aşağıdaki başlıklar içerisinde inceleyebiliriz:

6.2.1.2. Metin Seviyesinde Sapmalar

Metinde yer alan yazıların klasik düzenin dışında, değişik formlarda yer almasıyla sapmalar oluşur. Bu sapmalarda yazım kurallarının ötelendiği görülür. Böylelikle dilin verdiği imkanlar ve bulundurduğu sınırlar zorlanmış olur. Cemal Şakar; öykülerini oluştururken metin seviyesinde sapmalardan çok fazla yararlanır. *Cennet Kokusu* öyküsünde yer alan yazısal sapmalardan biri şudur:

“Köyün güneyinden gelen bir avuç genci gördüklerinde, bildiler bunun bir mucize olduğu.

Biliyorlardı;

her şeyi;

apaçık;

ayan:

Bilseler de, ellerinden bir şey gelmiyordu: durmadan maruz kalıyorlardı. Hayat artık bir yük; evlat acılarının çoğalttığı. Çoğalıyorlardı: kendilerini aşıyorlardı(s.43).” Alıntılanan örnekte görüldüğü gibi klasik cümle düzeninin varlığı görülmez. Ayrıca “:” işaretinden sonra gelen cümle ya da sözcüğün büyük harfle başlama kuralının da ihlal edildiği görülür.

Yazarın bazen vurguyu arttırmak amacıyla, bazı heceleri imla kurallarının dışına çıkarak büyük harflerle yazdığı görülür. *Hadi* öyküsünde yer alan sapmalardan bazıları şöyledir: *“Uzakta evim; evleriMİZ. DereleriMiz, korularıMIZ. Tamam dediler. O zaman; artık bizlerlesin, BİZİmlesin: biz mi? biz, bizleriz(s.35).”*

Yazısal sapmalara bir başka örnek olarak öykünün bazı paragraflarında bulunan kelimelerin arasında hiç boşluk bırakılmadığı *Ömer Hayyam Canisi* adlı öykü gösterilebilir:

“...gömlekler yırtılır kanarsın çıkarılmış mendillere yırtılmış gömleklere çıkarılmış mendillere yırtılmış gömleklere kanayan biri olarak kalkamazsın ezerim ezerler ezeriz. İşte ozaman çelik yelekli kalkanlı birileri ellerinde fenerler dalarlar karanlıklara yüzüne sıkırlar feneri tavşan misali yüzüne sıkıldı mı fener yakalandın mı yüzlere sıkılan fenerlere bir Ömer Hayyam Canisi olur çıkarsın(s.22-3).

Ayrıca boşluk bırakılmadan yazılan kelimelerin dışında; nokta, virgül, soru işareti ve noktalı virgül gibi noktalama işaretlerinin ihmal edildiği görülür.

6.2.1.2. Sözcük Seviyesinde Sapmalar

Sözcük seviyesinde sapmalar; “Dilbilgisi, belagat ve fesahat kurallarına uymayan veya dilin söyleyiş tarzına uygun düşmeyen bazı ifade biçimlerinin zamanla kural değeri kazandığını, bir halin ifadesi için kullanıldığını görmekteyiz, öyleyse dilin ifade imkanını, gerçekleşen ve gerçekleşebilecek olan olmak üzere ikiye ayırmak yerinde olur. Bunlardan ilkinin sınırları dilbilgisi kitaplarında belirtilir ve örnekleri üzerinde durulur. İkincisi konuşma esnasında olduğu gibi başta sanat eserleri olmak üzere çeşitli sanat faaliyetleri üzerinde yoklanır.” (Aktaş, 2014: 73) Cemal Şakar ilk öykü kitabı olan *Gidenler Gidenler*’de bulunan öykülerini yazarken bütün öykülerde en az bir sözcük seviyesinde sapma yapar. Daha sonra yazdığı öykü kitaplarındaki öyküler de ise yoğun sözcük seviyesinde sapma görülmez. Bu sapmalara örnek verecek olursak; *Gidenler Gidenler* adlı öyküde, “gönenmişti” kelimesi; “*Abim iyice gönenmişti(s.17).*” *Ora Özlemleri*’nde, “göveriyordu” kelimesi; “*kırıntı düşünceler beynimde göveriyordu(s.34).*” *Ölü Zaman* adlı öyküde, “uzunça” kelimesi, “*Vivialdi’nin uzunçalarını çoktan yaktığımı anımsadım(s.42).*” *Bildik Düşbozumları* adlı öyküde, “yatışkın” kelimesi; “*Yazmayın, sorularınıza yanıt verecek kadar duygularım yatışkın değil(s.47).*” *Nostalji* adlı öyküde, “susku”, “üzünç”, “yıvışık” ve “çapraşık” kelimeleri; “*Bir iki gün sanki eskisi gibi hep bir aradaymışız gibi neşeli geçti, sonra yine susku, üzünç(s.51).*” “*Yıvışık ve puslu düşünceler, sokaktaydım işte(s.52).*” *Dağılan Şeyler* adlı öyküde, “elginlik” kelimesi; “*O kentte bir noktaya çekilip yaşamak istiyordu elginliğini(s.72).*” *İnşirah* adlı öyküde, “gövermişti” ve “ırayan” kelimeleri; “*Hep içimde gövermiş, içimde sönmüş, onu ortaya koyabilecek yüreği arayan bir ses(s.88).*” “*Ben, taşlık yolda ırayan kamyonun ardından sana son kez el sallıyordum(s.90).*”

Bunların dışında; *Ateşböceği* adlı öyküde geçen “*sadıç(s.12)*” kelimesi Balıkesir yöresine ait bir samimiyet söylemidir. ” *Zarurat-ı Hamse* öyküsünde tırnak kelimesi

yerine “*cırnak(s.7)*” ve “yıpranmak” kelimesi yerine “*yıprak(s.9)*” ifadesinin kullanıldığı görülür. *Zenginlik* ve *Minnet* öykülerinde “mutlu olmak/ umutlu olmak” sözcük grubu yerine “*mutlanmıştı(s.64-5)*” ibaresi kullanılır: “*İşine geri dönerken, bugünün de payını verdiği için mutlanmıştı(s.65).*”

Verilen örneklerden hareketle şu çıkarımda bulunulabilir: Yazar; kullandığı fiilleri uydurma yoluna giderken isim soylu sözcüklerin yerel ağızlardan alıntıdır.



SONUÇ

Bütün edebî türler gibi öykü türü de sosyal ve siyasal her değişimden etkilenecek üzerinde yükseldiği temeli yeniden oluşturmaya çalışır. Yazarın yaratma kabiliyeti, edebî ve sosyal çevresi ile bulunduğu dönemin koşulları onun ilgi alanı üzerinde etkiye sahiptir. Siyasi ve toplumsal şartlardan etkilenen sanatkârın, eserlerini kurgularken içinde yaşadığı çevresel atmosferden etkilenmesi kaçınılmazdır. Yazar, bu etkileşim sonucunda doğan şartlarla, yaratma kabiliyetini birleştirerek kişisel düzlemini meydana getirme yolunu seçer.

1980 sonrası edebiyatta postmodernizm akımının etkisiyle yazılan eserlerde; her yazar bağlı bulunduğu ideolojiye göre bir yol izler. Postmodern öykünün sınırlarıyla oynayarak, türe özgü kalıplara İslami bir ruh üfleyen yazarlar kendi edebî çevrelerini oluştururlar. Hüseyin Su, Ali Haydar Haksal, Mihriban İnan Karatepe, Necip Tosun, Nazan Bekiroğlu, Köksal Alver, Abdullah Harmancı gibi İslami duyarlılıkla yazılan modern öykünün temsilcileri arasında Cemal Şakar'ın varlığı da belirgindir. Cemal Şakar,

Yazarın bu tez kapsamında on öykü kitabı incelenmiştir. Bu inceleme sonucu Cemal Şakar'ın edebî hayatını üç bölümde ele almak, öykücülüğündeki değişimi ve gelişimi anlamlandırmak açısından önemlidir. Yazarın ilk dört öykü kitabında –*Gidenler Gidenler*, *Yol Düşleri*, *Esenlik Zamanları* ve *Pencere*– tasavvufi değerlerin sırtında öykülerini yücelttiği görülür. Bu simge ve değerler öykünün içinden çekildiği zaman yazarın sonraki dönemlere oranla öykü kalitesi açısından farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. *Hayalperdesi* ve *Hikayat* adlı öykü kitaplarında yazarın simgesel değerleri modern bir tarzla birleştirmeye başladığı görülür. Edebî hayatındaki ikinci devri bu iki öykü kitabı meydana getirir. Bir nevi basamak görevi gören bu ikinci devreden sonra *Sular Tutuştuğunda* adlı öykü kitabıyla yazar tasavvufi ve modernizmi harmanlamış, kendi yaratma yeteneğini de eklemleyerek orijinal öyküsünü oluşturmuştur. *Sular Tutuştuğunda* adlı öykü kitabından sonra gelen *Mürekkkep*, *Portakal Bahçeleri* ve *Kara* kitaplarıyla yazar, özgün sesini bulur.

Cemal Şakar'ın kaleme aldığı bütün öykülerin Çehov tarzı olarak bilinen, Türk edebiyatında Sait Faik Abasıyanık'ın en önemli uygulayıcısı olduğu “durum öykücülüğü” doğrultusunda kurguladığı tespit edilmiştir. Yazar, postmodern öykü türüne, dini ve geleneksel bir benlik kazandırarak Türk öyküsüne farklı bir boyut kazandırmıştır. Olayların yerine tasvir/tahlillerinin ön plana çıktığı durum öyküleri, yazarın içsellige

verdiği önemi gösterir. Öykülerde olayların kasıtlı olarak geri planda bırakılması kahramanların düşünce ve duygularını ön plana çıkartmak istediğini gösterir. Öykülerin biyografik özellikler göstermesi, karakterlerin duygularını etkileyici şekilde aktarmasını kolaylaştırır. Cemal Şakar, söyleşilerinde sıklıkla öykülerini yaratırken dinî kuralları çiğnemeyeceğini ve modern zamanı bir engellilik hali olarak kabul ettiğini, kendisinin de bir siperden konuştuğunu söyler. Onun bu tavrıyla kahramanlarının ruh dünyalarının arasındaki paralellik öykülerde belirgin bir şekilde görülür.

Camal Şakar, modern yaşamın içinde doğan, yaşanan siyasal gelişmelerden etkilenen ve dinî hassasiyetini ön planda tutan bir yazardır. Hatta bu durumu bir söyleşisinde gerçek hayatta yapmadığı, yapamadığı şeyleri öykülerinde de işlemeyeceğini söyleyecek kadar sınırları keskin bir yazardır. Onun yazdığı bütün öykülerde; isimler, cinsiyetler ve meslekler değişse de yalnızca bir kahraman vardır. Bu kahramanların savaş karşıtı, İslami duyarlılığı yüksek, eşitlikçi bir yaşam istedikleri görülür. Ancak kahramanların bu istekleri için mücadele edebilecek duruşları bulunmaz. Modernizmin dinî hayattan kovan yaklaşımı; Müslüman toplumları ve yazarları aklı ve kalbi arasında bir ikilemde bırakır. Bu ikilem gelenek/modern çatışması bağlamında eserlerde yerini alırken; kahramanların içe dönük, toplumla kavgalı, her şeyin farkında ama hiçbir şey için mücadele etmeyen, kendi bilinçlerinde boğulan tipler olduğu görülür. Cemal Şakar'ın ve içinde bulunulan çağın dayattığı bu sınırlılıktan; kahramanların “vahdet-i vücut” anlayışına tutunarak ayakta kaldıkları tespit edilir. Karakterlerin kendi içinde bölündüğü, düalist bir öykü düzeninin varlığı elde edilen diğer bulgular arasındadır.

Cemal Şakar'ın öykülerinde zamanın; özetlenen ve tespit edilen zamanlar, anlatma ve vaka zamanları da göz önünde bulundurularak incelendiğinde yazarın söyleşilerinde bahsettiği geçmiş de içine alan bir şimdiki zaman tasavvuruna uygun olarak işlendiği görülür. Ayrıca derin iç çözümlemelerin yapıldığı öykülerde zamanın göreceli olarak algılanmasının ve durum öyküsünün verdiği imkânlardan da yararlanıldığı tespit edilmiştir.

Yazar öykülerini oluştururken mekânları, sınırlı ve etkili bir şekilde kullanılır. Ayrıntı vermez ama seçtiği mekânlar üzerinden olayların gidişatına yön verir. Bütün öğelerde olduğu gibi mekânın ele alınış biçiminde kahramanların psikolojisinin öncelendiği tespit edilmiştir. Bu mekânların temelde taşra, kent ve savaş alanları olmak üzere üç bölümden oluştuğu saptanmıştır. Taşra ve taşraya ait mekânlar modernitenin ele

geçirmediği, geleneğin hüküm sürdüğü bozulmamış mekân niteliğini taşıırken, kent ve kente ait mekânlar tüketim ve yapaylıklarla bozulmuş ve kahramanların barışamadığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Savaş meydanları ise zulme ev sahipliği yapan yerler olarak eserlerde yer alır.

İncelenen öykülerden; yüz yedi öykü İlâhi Bakış Açısı ve Anlatıcı ile, kırk yedi öykü Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı ile, on yedi öykü Çoğulcu Anlatıcı ve Bakış Açısı ile, iki öykü ise Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı ile oluşturulur. Toplam üç öykü diyaloglarla oluşturulduğundan, yazar aktarıcı konumunda bulunur.

Yazarın öykülerini oluştururken, inancına uygun düşen simgesel değerleri her öyküye serpiştirdiği görülür. Bu simgesel değerlerle modern hayatın hazzına/bunalımına kapılan insanları uyarmak, yönlendirmek istediği fark edilir. Modern hayatın, tüketimin; insanın yaratılışına ters olduğunu satır aralarında işleyerek insanların yaşadıkları suni bunalımlardan kurtarmak ister. Yazarın bu simgesel değerleri “taşra”ya yerleştirmesinin nedeni modern hayatın ele geçirdiği metropollerde sıkışan insanı kurtarmak istemesidir. Bu nedenle sık sık kahramanlarını hayali ya da fiziki yolculuklara çıkarır. Taşranın metropoller dışında olan bütün mekânları kapsadığı tespit edilen bulgular arasındadır.

Cemal Şakar, öykü başlıklarında yabancı sözcüklere yer verirken, öykülerinin içeriğini duru bir Türkçe ile oluşturur. Bazı sözcük seviyesinde sapmalar yapsa da bunların sayısı çok fazla değildir. Kimi zaman yerel söylemlerle okuyucuyu sokak hayatına çekmek istediği görülür. Postmodernist üslubu benimsediğinden cümle düzeni, metin kurgusu ve kullandığı sözcüklerle çok fazla oyun oynar. Yer yer şiirselliğe varan anlatım şekilleri kullanır. Eserlerinde farklı anlatım teknikleri uygulayarak metinlerin yapı ve tema kurgusunu güçlendirirken metinlerarasılık yoluyla üslubunu pekiştirir. Yazarın üzerinde durulması gereken bir diğer önemli özelliği ise Kur'an kıssalarını modern bir tür olan küçürek öykü formunda öykü haline getirmesidir. Din ve modern sanatın bir potada eritildiği bu öyküler, Türk öyküsüne getirilen bir yenilik olarak kabul edilebilir. Yazar bu dini küçürek öyküleri ülküsü doğrultusunda modern insanın dikkatini çekecek boyuta getirerek topluma fayda sağlama yoluna gider. Edebiyat üzerine inceleme eserleri yazmasına rağmen, edebiyat tarihinde öyküleriyle anılmak istediğini röportajında dile getiren yazar, kendisini Sait Faik Abasıyanık'ın izinde görür.

Türk edebiyatının son dönemine öyküleriyle katkıda bulunan Cemal Şakar, yazarlık yönüyle tanıtılarak, edebî literatüre yazarı tanıtmak bakımından katkı sunulmuştur. Yazarın öyküleri yapı/tema ve simgesel değerleriyle irdelenerek Cemal Şakar'ın yazarlığının hangi noktada olduğu gösterilmek istenmiştir. Türk edebiyatının gelişimsel sürecinde yazarın katkıları eserleri üzerinden yansıtılmıştır.



KAYNAKÇA

1. CEMAL ŞAKAR KAYNAKÇASI

1.1. Kitapları

- Şakar, Cemal (2012). *Mürekkep*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
-, (2014). *Esenlik Zamanları*. İstanbul: İz Yayıncılık.
-, (2014). *Gidenler Gidenler*. İstanbul : İz Yayıncılık.
-, (2014). *Pencere*. İstanbul: İz Yayıncılık.
-, (2014). *Yol Düşleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
-, (2015). *Hayal Perdesi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
-, (2015). *Portakal Bahçeleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
-, (2015). *Sular Tutuştuğunda*. İstanbul: İz Yayıncılık.
-, (2016). *Hikayat*. İstanbul: İz Yayıncılık.
-, (2016). *Kara*. İstanbul: İz yayıncılık.

1.2. Hakkında Yazılmış Kitaplar

- Kartal, Dilek (2017). Yolda Değil, Yolunda Bir Ömür. C. ŞAKAR içinde, *Dile Kolay* (s. 10-25). İstanbul: İz Yayıncılık.

1.3. Söyleşiler & Röportajlar

- Şakar, Cemal (2004, Şubat 26). Geniş Bir Şimdiki Zamanı Yaşıyoruz. (Alev Olgun, Röportaj Yapan)
- Şakar, Cemal (2018, Ocak 23). Cemal Şakar'ın Öyküleri ve Öykücülüğü Üzerine. (İdil Kayaoğlu, Röportaj Yapan) İstanbul.

2. GENEL KAYNAKLAR

- İslam Ansiklopedisi. (2018, Mayıs 31). *Türkiye Diyanet Vakfı*.
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=360193> adresinden alındı
- (2018, Haziran 24). Mirsaro.com: <http://mirsaro.com/parataksis-nedir/> adresinden alındı

- Akıncı, Buket, Nergiz, Ahmet, & Gedik, Ercan (2015). Uyum Süreci Üzerine Bir Değerlendirme: Göç ve Toplumsal Kabul. *GÖÇ ARAŞTIRMALARI DERGİSİ*, 1(2), 58-83.
- Aktaş, Şerif (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Şerif (2014). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Arslan, Fatih (2012). “ON İKİYE BİR VAR” ve “KARŞILIKLI” ÖYKÜLERİNDE ZAMAN / BELLEK TERCİHLERİ. *ADIYAMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ*(8), 12-17.
- Aslan, Bahtiyar (2013). Cemal Şakar'ın Hikâyât Adlı Eserindeki Küçürek Öykülerin Kur'an Kıssaları İle İlişkisi. *Erdem Dergisi*, 47-58.
- Aydın, Nurgül (2014). SAVAŞIN ÇOCUKLAR ÜZERİNDEKİ PSİKOLOJİK,. *HASUDER- Çocuk Sağlığı Çalışma Grubu*, 26-34.
- Baudrillard, Jean (2008). *Tüketim Toplumu Söylenceleri/ Yapıları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çetindağ, Gülda (2007). TÜRK KÜLTÜRÜNDE MAĞARA MOTİFİ. *AKDITYK*, 1, 443-455.
- Çetişli, İsmail (2014). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikaye Roman Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deveci, Mutlu (2012). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından FERİT EDGÜ Anlatılarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
-, (2014). Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek. Ankara. Akçağ Yayınları
- Ekici, Süleyman, & Tuncel, Gökhan (2015). Göç ve İnsan. *Dergipark*, 5(9), 9-22.
- Fromm, Eric (2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler 'Sembol Dilinin Çözümlemesi'*. İstanbul: Say Yayınları.
- Güdek, Şeyda (2017). 20. YÜZYILI AŞIRILAŞTIRAN ve AŞIRILAŞAN SAVAŞ ALGISI-PRATİĞİ. *Dergipark*, 2(2), 79-103.
- Gümüş, Hüseyin (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hökelekli, Hayati (1991). ÖLÜM VE ÖLÜM ÖTESİ PSİKOLOJİSİ. *İslam Araştırma Merkezi Yayınları*, 3(3), 150-165.

- İlhan, Nilüfer (2016). İsrail-Filistin Savaşı ve Bu Savaşın Türkçe Şiire Yansıması. *Savaş ve Edebiyat Sempozyum Bildirileri*, 2, 192-207.
- Kanter, Beyhan (2011). TURGUT UYAR'IN ŞİİRLERİNDE MODERN İNSANIN YALNIZLIĞI VE SONSUZLUK ÖZLEMİ. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(2), 26-38.
- Karçığa, Servet (2014). TANPINAR'IN ŞİİRLERİNDE “EŞİK KAVRAMI”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(35), 131-138.
- Kavaz, İbrahim (1991). Yazar - Eser İlişkisi Açısından Edebi Metnin Değeri. *Fırat Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler)*, 217-231.
- Kavaz, İbrahim (1993). Necip Fazıl Kısakürek'in Hikayeciliği ve Hikayelerinde Temalar. *Yedi İklim Dergisi*(43), 5- 14.
- Keleş, Ekrem (2017). DİN EMNİYETİ. *Diyanet*(321), 6-10.
- Kılıç, Metin, Arslanyılmaz, Müsenna, & Özvarış, Şevket Bahar (2015). Savaş ve Çatışma Ortamında Kadın Sağlığı. *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, 24(6), 237-244.
- Kırılmaz, Hayati, & Ayparçası, Fatma (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim. *İnsan&İnsan*(8), 32-58.
- Kolcu, Ali İhsan (2006). *Öykü Sanatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kolcu, Ali İhsan (2015). *Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Komisyon. (2012). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (2012 b., Cilt 42). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan, & Deveci , Mutlu (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim. (2011). Yasin Suresi 21-26. Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ögke, Ahmet (2009). İBNÜ'L-ARABÎ'NİN FUSÛSU'L-HİKEM'İNDE AYNA METAFORU. *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* ((İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2) 23), 75-89.
- Özcan, Tarık (2013). Art Zamanlı Bir Geçiş: Kelile ve Dimne'den Küçürek Öyküye. *Erdem Dergisi*, 23-31.
- Perşembe, Erkan (2003). MODERNLİK VE POSTMODERNLİKTE DİN PROBLEMİ. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 159-181.
- Stevick, Philip (2010). *Roman Teorisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Şahin, Kamil (2011). KÜLTÜREL YOZLAŞMAYA NEDEN OLAN BİR UNSUR OLARAK TELEVİZYON. *Dergipark*, 1(1), 243- 277.

Şahin, Veysel (2017). *Tahsin Yücel ve Aykırı Öykülem*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Şakar, Cemal (2018, Haziran 19). www.cemalsakar.com:

<http://www.cemalsakar.com/hakkinda/> adresinden alındı

TDK. (2018, Mayıs 31). *Büyük Türkçe Sözlük*.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b0f4825409c28.17391836 adresinden alındı

Tekin, Mehmet (2016). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tosun, Necip (2014). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara : Hece Yayınları.

Yıldız, Keriman, Ünlü, Ümmühan, & Sezer, Metin (2014). Mülteci- Sığınmacı

Cinnetleri Ve Toplum “Her İnsanın Huzur İçinde, Kendi Evinde, Sevdiği.

KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi(Özel Sayı 1), 42-50.

Yivli, Oktay (2018). ÖYKÜDE KOMPOZİYON OYUNLARI. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 251-264.

EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	İdii KAYAOĞLU
Öğrenci Numarası	161213114
Enstitü Anabilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı	YENİ TÜRK EDEBİYATI
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	PROF. DR. İBRAHİM KAVAZ
Tez Başlığı (Türkçe)	Birey ve Toplum İlişkileri Ekseninde Cemal Şakar'ın Hikâyeleri ve Hikâyeciliği

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 217 sayfalık kısmına ilişkin, 27/06/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 5.....'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

PROF. DR. İBRAHİM KAVAZ
Danışman

PROF. DR. AHMET BURAN
Anabilim Dalı Başkanı

Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ile birlikte enstitüye teslim edilir.

İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

Ek 2. Röportaj

Cemal Şakar'ın Öyküleri ve Öykücülüğü Üzerine...

C: Cemal ŞAKAR

K: İdil KAYAOĞLU

K: Hikayat adlı öykü kitabınızda bulunan küçürek öykülerde neden hep azap ve helak edilişlere yer verdiniz?

C: Hiç farkında değilim. Ağırlıkta azap mıymış?

K: Genelde Lut Kavmi'nin helakı, Nuh Tufanı... Genelde hep azap hep korkutucu şeyler hep helak var. Yahudi'lerin özellikle sözlerinde durmayışı mesela.

C: Bu toplumların genel karakteristik özelliklerinin böyle olduğunu düşünüyorum. Hatta insanlık tarihi, ta Adem'in oğullarından beri hep iyi ile kötü arasında bir mücadele şeklinde geçmiş. Böyle tesadüfen öğrendiğim bir bilgi var hani bu bilgi teyide de muhtaçtır da... Bu güne kadar insanlık tarihinin barışla geçen süresi toplansanız iki yüz yılı falan geçmiyormuş. Dolayısıyla hani insanlık tarihi hep çatışmalarla, çekişmelerle, savaşlarla geçti ve yine unutkanlık, isyan, ihanet insanı çok baskın bir karakter haline getiriyor insanlık tarihine baktığımızda. İşte barış, esenlik, selamet falan neredeyse insanlık tarihinde arızı dönemler halinde. Asli olması gereken şey arızı bir şeye dönüştü. Belki ondandır hani...

K: Hocam, günümüzün toplumu da şu an bir azgınlık evresinde olarak tabir ediliyor. Okuyucuya bir gözdağı vermek istiyor olabilir misiniz?

C: Yok, hayır. Ben mesela bu fikre katılmıyorum. Zaman hep daha kötüye gidiyor, işte ahir zamana geldik. Bundan sonra iyi günler bize zor gibi bir fikre katılmıyorum. Zaman aslında hep aynı gidiyor çünkü zamanın hep daha kötüye gittiğini düşünürsek bu ilâhi adalete de uygun bir şey olmaz. İnsanlar belirli şeylerle imtihan ediliyor, sadece araçlar değişiyor. Dolayısıyla hani bu günün toplumu çok azgındı önceki toplumlar azgın değildi fikrine katılmıyorum. Yani bugünün toplumu ne kadar taşkınlık gösteriyorsa bundan 500 yıl önce de böyleydi 1500 yıl önce de öyleydi. İşte diğer toplumlardan Kuran'ı Kerim bize haber veriyor. Aynı azgınlıkları, taşkınlıkları onların da yaşadığını görüyoruz. Hani bu gün eşcinsellik çok konuşuluyor. Bakıyorsun Lut Kavminde de var. Ama bireysel olarak baktığımız zaman insanın taşkınlığa meyyal bir yapısı var. Benim

öykülerde böyle bir azabı daha çok seçtiysem farkında değilim. İnsanları korkutmak gibi bir amacım yok zaten. Bunu doğru da bulmam zaten. Ama az önce de dediğim gibi; insanın nefsinde böyle bir şey var, kendi sınırlarının dışına taşmak gibi bir temayül var. Bu taşkınlığımız toplumsal hayatta daha çok dikkat çekiyor. Allah'ın insanlara çizdiği sınırları, insanın ısrarla ihlal etmeye çalışması falan. En azından sayısal olarak arttı artmadı bunu bilemem ama kamusal alanda bunlar sürekli görünürlüğe çıkıyor. Bir de edebiyat açısından baktığımda şeydir yani; modern edebiyat daha çok çatışma, dram, gerilim üzerine kurulmuş bir edebiyattır. Hani böyle bir sükûneti, selamı, barışı anlatmak çok modern edebiyatta mümkün de görünmüyor sanki.

K: Öykü kahramanlarınız sürekli ana hapsolma, taşa dönüşme yoluyla sonsuzlaşmak istediği görülüyor. Bu gerçekleşmediğinde de kahramanlarda bir araf yaşıyor. Siz bunu bir potada eritiyorsunuz. Bu hep var olmak, kalıcı olmak anlamına mı geliyor?

C: Yok, hayır. Ben kalıcılığa inanmam zaten. Bu dediğiniz şey insanın aslında hayat içindeki konumu bence. Bir anda işte hani beden taşıyoruz, bu beden bizim sınırlılığımızı ve bir gün öleceğimizi gösteriyor. Yaşadığımız mekân, dünya ya da âlem de bizim bedenimiz gibi sınırlı ve bir gün o da ölecek. Ama bir yandan da Allah bize sürekli bir sonsuzluk vaat ediyor. Dolayısıyla insanın ömrünün dünyadaki ömrünün ben bu sınırlılıkla sınırsızla arasında bir gerilimde yaşandığını düşünüyorum. O öykülerdeki arayış belki bu gerilimden doğuyordur.

K: Ayna, yol, yolculuk, kapı, pencere, çiçekler, kuş, gibi klasik edebiyatta çokça kullanılan motifleri yeniden yorumluyorsunuz. Bunu metinler arası bağlamda değerlendirebilir miyiz?

C: Elbette değerlendirilebilir. Hani ben bunlar metinler arası olsun diye yapmadım ama bu bir yöntemdir. Bu yöntemle değerlendirilebilir. Fakat az önce dediğim gibi zaten temalar çok sınırlı. Sürekli aynı temaları işliyoruz. Tasavvufun çok güçlü bir sembol dünyası var. Arkasında tarihsel bir birikim de var, 1000 yıllık 1500 yıllık. Dolayısıyla semboller de çok güçlü. Hani bir yazarın bu kadar güçlü sembollere bigâne kalması da mümkün değil zaten. Dolayısıyla hani demin dediğim gibi nasıl postmodern edebiyatın imkânlarından faydalanıyorsak, tasavvufun sembol dünyasından da bu şekilde zaman zaman faydalandığım oldu. Ama tasavvufla ilgili şöyle bir şeye dikkat etmek lazım; tasavvufun bu sembol dünyasını talan etmek de var. Sadece bir malzemeye dönüştürmek

de var. Özellikle yerli oryantalist yazarların yaptığı şey biraz da bunu talan etmek anlamına geliyor. Tasavvufun ben bir hal olduğunu düşünüyorum. Bizden öncekiler bu hali yaşadılar ve bunu anlatabilmek sembolik bir dil kurdular. Bu gün o hali yaşamayan birçok kimse sadece o sembollere yaslanarak oradan, nasıl diyelim; onların sembolleri sadece sömürdüklerini ve talan ettiklerini düşünüyorum. Böyle bir tuzağa da düşmemek lazım. Deneyimlemediğim bir hali de aslında deneyimliymiş gibi yazmak da nihayetinde samimiyete aykırı bir şey. Ve edebiyatta daha doğrusu insan ilişkilerinde samimiyete çok inanırım. Bu samimiyet zedelenmemesi lazım. Yani böyle kimse Mevlana gibi yapmamalı yani.

K: Bazı hikâyelerinizde şiirsel bir anlatım ağır basıyor. Bu öykünün klasik kalıplarına bir başkaldırı mıdır ?

C: Başkaldırı demeyelim ama öyküde hani biçimsel arayışlarım olduğunu zaten söylemiştim. Bir de ben bilinenin aksine öykünün, romana değil de şiire daha yakın bir tür olduğunu düşünüyorum. Bir de eleştirmenler benim öykülerimin görsel bir dili olduğunu söyler. Bu görsellik işte biraz imgeyle, imge biraz şiirle ilgili bir şey. Belki öykülerdeki o şiirsellik bu yüzden göze çarpıyor. Mehmet Narlı; “Sen şiir hırsızısın. Şiirden çalıp yazıyorsun.” falan diyordu. Yani şiirin imkânları tabi çok şey... Hep benim kışkırdığım bir türdür zaten şiir. Edebiyatın da; anası...

K: Eskiye reddediş var; eski çürümüş ve kötü görünüyor. Batıdan da ve batının kapitalizminden, modernizminden bir nefret var. Bu yüzden mi bir ana sıkışma isteği var kahramanlarınızda? Bu yüzden mi bu ruhsal sancılar?

C: Şimdi eskiye reddediş benim öykü kahramanlarımda çok yoktur. Belki ilk öykümde var. O da eski ile ilgili değil yoksullukla ilgili bir şey bir kere. Şimdi bir tüketim toplumu, kültürü içinde yaşıyoruz. Bu kültür de genellikle bir Amerikan kültürü. Bizim eğilimlerimizi, beğenilerimizi falan bu baskın kültür zaten belirliyor. Dolayısıyla insanlar o şartlarda, o yoksulluğun içinde yaşamak istemiyor. O öykü için kast ediyorum*. Ama bizim genellikle Ortadoğu ve Türkiye’deki Müslümanların haline baktığımızda buna kültürel şizofreni deniyor. Ben de böyle düşünüyorum. Yani bir yanda geleneğimiz, inandığımız değerler ve geleneğin oluşturduğu kültürel kodlar var. Bir yandan da şu an etkisi altında olduğumuz Batı kültürü var. Ve biz aslında barı kültürü altında yaşıyoruz şu an. Yani hiç birimiz şurada bilmem Mehmet Usta’da köfte yemiyoruz mesela. Amerikan köftesi yemek istiyoruz, Amerikan içeceklerini tercih ediyoruz, Türk kahvesi

değil de işte filtre kahve tercih etmek... Bu doğal bir şey... Baskın kültür her zaman zayıf kültürü belirler. İşte bu doğu toplumların; kültürel şizofreniye doğru sürüklüyor. İşte Starbucks'a girmeden yapamıyorsun ama inandığın değerler var bir yandan da. Orada sürekli bir çatışma içinde Starbucks'ta kahve içiyoruz. Dolayısıyla mesela Starbucks bence; hani bu günün Müslüman'ı için tam bir araftır. Girmeden yapamadığın, girdiğinde de yapamadığın bir yerdir. Öyle bir açmaz içindeyiz yani.

K: İstanbul gerçekten baş döndürücü ve kaos dolu bir şehir. Bu kaosu, tüketim kültürünün şehirlerde daha baskın olmasından mı kaynaklı kahramanların şehirden kaçışı; taşrada, dağda, denizde sükûnet bulması?

C: İşte bu da yine ilk dönem öykülerim için geçerli. Daha sonrakiler tam tersi modern hayatın içinde tam da modern hayatın getirdiği her şeyin içinde metropolün içinde yaşıyorlar. İnsan bir şeyle baş edemediğinde yenilemektense geri çekilmeyi seçer. Bu geri çekilme içe yönelmek şeklinde, toplumdaki el ayak çekmek şeklinde olabilir. İçinde yaşadığınız şehir buna bile izin vermiyorsa şehirden kaçmaya da dönüşebilir bu ama genellikle bu yenilgi psikolojisidir aslında. İçinde yaşadığınız şehir ve içinde bulunduğunuz kültürle göğüs göğse mücadele edemezsiniz. Yenilirsiniz, önce kendi içinizi çekilirsiniz, içinde yaşadığınız şehir kendi içinizde çekilmeye müsaade etmiyorsa oradan da kasabaya, köye doğru bir kaçış başlar ki bunun özü bence yenilgiyle ilgilidir. Ya da insanın bir başka boyutu şöyle düşünebilir; bizim öykümüzde de genelde böyle bir atmosfer vardır. Şehir modern olanı, modern olan da kötüyü temsil eder; kasaba ya da köy geleneği iyi temsil eder. Dolayısıyla şehirde bulunmak bizi kirletir. Burada kirlenmektense köye gidip arınalım; böyle bir anlayış var. Böyle bir şeyi doğru bulmuyorum. Yine işte bunun kültürel şizofreni olduğunu düşünüyorum. Şehir hani baştan sona kötü değildir, tıpkı köyün baştan sona iyi olmaması gibi. Ama şunu görmemiz lazım; hepimiz artık şehirlerde yaşıyoruz ki döneceğimiz köyler falan kalmadı. Dolayısıyla herkes yaşadığı şartları iyileştirmek zorunda. Siz geri çekildikçe, geri çekilen alanı o "kötü" dediğiniz şey dolduruyor. Dolayısıyla hani geri çekilelim de bu kötülüğe alan mı açalım yoksa bu kötülükle kirlenmek pahasına mücadele edip iyiye mi alan açalım?

K: Öykülerdeki kadın ve çocuklar pasif görünüyor ama aktif bir halleri de var. Özellikle bazı öykülerinizde kadınların metropol hayatında düştüğü ironik durum daha belirgin olsun diye mi kadın karakterler seçtiniz?

C: Bazı şeyler olayların kadında, erkekte ve çocukta farklı duygu durumlarına yol açtığını düşünüyorum. Dolayısıyla kadın ya da çocuk üzerinden yazarken bu farklı duygu durumlarını da bir anlamda ortaya koyabilmek için karakterler değişebiliyor. Mesela gerek arkadaşlarım gerek eleştirmenlerim kadın gözüyle yazdığım öyküleri çok başarılı buluyorlar; hatta bayan arkadaşlar bunları okuduğunda; “Kadın gözüyle bu kadarını nasıl yazabiliyorsun?” demişlerdi. Özellikle “Mevlit” öyküsü için Hasan Aydın; “Mahalle mevlitlerini, mahalle ortamlarının detaylarını nereden biliyorsun?” demişti. Belki uzun yıllar Balıkesir’de, mahalle ortamında yaşadığım ve yaptığım gözlemlerle ilgilidir. Bu tarz şeyler metropollerde biraz daha keskinleşti. Buralarda mahalle ortamını gözlemlemek çok mümkün değil. Ama dediğim gibi; bu duygu durumlarının tasvirini yapabilmek için karakterler ya da anlatıcı göz değişebiliyor zaman zaman. Mesela çocuk mesela daha çok hani saflık, temizlik, masumiyettir falan... Onun zıttı olan duyguyu çocuk üzerinden anlatabilmek aynı zamanda çok daha kolaydır. Çocuk madem saflığı, temizliği, masumiyeti temsil eder onun karşılığı da kirlenmişlik, düşmüşlüktür. Karşılıklı zıtlıkları koyduğunuzda o duyguyu daha iyi bir şekilde vermek mümkün hale geliyor.

K: Hikâyelerinizin bazı kısımlarında ironi çok baskın, satır aralarında hissedilebiliyor. Hatta en son dönem yazdığınız öykülerde bir köşeden gülüyormuşsunuz gibi bir izlenime kapıldım. İroniyi çok sever misiniz?

C: Bazı öykücüler, öykünün neredeyse yapısal oluşumu olarak ironiyi kullanıyorlar. Bu zaman zaman küçümsemeye ve alaysılığa da gidebiliyor. Bu alanda sevmiyorum. Hatta genç bir öykücü vardı, öykülerinde ironi çok baskındır. Mesela diyelim cip kullanan başörtülü kız... Onu eleştiriyordu. Bu bence kolay olan bir şey... Tersini yap dedim. Mesela ben tersini yaptım. Cip kullanan başörtülü kızın gözünden öyküyü yazmaya çalıştım. İroni zaten modern edebiyatın zaten temel taşlarından birisi. Biz, yazarların işini kolaylaştıran bir yanı da var; küçümsemenin, alaysılığın var olması gerekiyor. Benim öykülerimde ironi varsa bile çok geriye çekilir, satır aralarında. Öykülerimin çok az kısmında ironi belirgindir.

K: Çok sigara içer misiniz?

C: İçerim. Herkes aynı şeyi söylüyor.

K: Kahramanınız da çok sigara içiyor.

C: Evet. Ben onun farkın değildim. Bundan 7-8 sene önce bir arkadaş “Ya öykülerin duman duman.” falan demişti ama hiç farkında değildim.

K: Hemen hemen her öyküde çiçeklerin varlığı dikkat çekici; çiçeklerin sizin için özel bir anlamı var mı?

C: Bu durum mahalle ortamında büyümüş olmakla ilgili. Balıkesir'deki evimde küçük bir çiçek parkı vardı. Annem oraya mevsimine göre çiçekler ekerdi. İşte yazları köye giderdim. Bildiğim sekiz-on tane çiçek var.

K: Özellikle kadınlarla çiçeklerin arasındaki bağ, annenizle çiçekler arasında olan bağın bir yansıması mı?

C: Belki de evet. Bir de çiçek kadına yakışıyor. Erkek anlamaz çiçekten. Belki bu yüzden o tür koşutluklar kuruluyordur.

K: Öykü türünün sınırlarını zorluyorsunuz. Öyküde bulunan her kahramanın bakış açısından o metni tekrar yazıyorsunuz. Dilin sınırlarını da aynı şekilde zorluyorsunuz. Bu bilinçli bir tercih olarak görünüyor. Buna devam edecek misiniz?

C: Tabi tabi... Evet... Yani öykünün ben aynı zamanda heykel gibi, resim gibi plastik bir sanat olduğunu da düşünürüm. Yani bütün sanatların plastik bir yanı vardır. İşte işin bu plastik yanını da özellikle bu dilsel tasarruflarla elde etmek mümkün. Dolayısıyla ben biçimi, biçimciliği öykülerimde, sanatta önemserim. Her öykü benim için biçimsel anlamda bir deneyim konusu olsun isterim. Her öyküde başardım anlamında söylemiyorum. Zaten biçim dediğimiz şey de bize sonsuz bir imkân sunmuyor. Ama sözün şehvetine kapılmayı sevmiyorum; şunu da anlatayım, bunu da anlatayım. Nasıl anlatacağımın derdi bende hep şey; ön plandadır. Zaten hani güneşin altında söylememiş söz yok. Bunlar bin defa anlatılmış şeyler. Bir de benim anlatmamın bir anlamı yok. Buna ben kendi imzamı vurursam kıymetli hale gelir. Biz hiçbir öyküye anlattığı konudan dolayı iyi ya da kötü öykü demeyiz. Onun biçimine göre karar veririz. Dolayısıyla mümkün olsa her öyküde biçimsel arayışlar, biçimsel deneyişler bulabilsem keşke.

K: Bazı öykülerinizde Batının ve Batı kültürünün iyimser olarak görüldüğü ya da bu kültürü olumladığınız görülüyor; Bach'ın müzikleri, Van Gogh'un resimleri, Calvino... Müzikte Bach'ın önemi nedir? Çoğu hikâyede yer alıyor. Biraz Bach'ı araştırdığım zaman onun dini bir boyutu olduğunu öğrendim. Bundan mı kaynaklı?

C: Yok. Ben Bach'ın bu kadar dindar bir adam olduğunu bilmezdim. Lise yıllarında belki özentiden bilmiyorum, bayağı klasik müzik dinlerdim. O öyküler onun yansımasıdır ama bu gün neredeyse sadece türkü dinliyorum, diğerlerini kaldıramıyorum. Calvino yazar olarak benim üstatlarımdandır. Çok severim. Petrarca bir öyküsünde

müthiş dalga geçiyordu. Bir post-modernist bir şeyi vardı... O şey diyor çayırda gezen aşk şiirleri yazarken aslında kucağında kedisiyle oturmaktaydı falan diye... Ben bu tür ironileri ya da post-modern edebiyatın bu yüksek estetikle yaptığı savaşı doğru buluyorum. Tolstoy'un "Sanat Nedir" kitabında, Tolstoy estetikle bayağı savaşıyor. Ben insanların elinden çıkan her şeyin insana dair sıfatlarla malul olduğunu düşünürüm. Deha meha gibi şeylerin de romantiklerin uydurması olduğunu düşünürüm. Dolayısıyla benim elimden çıkan her öykü zaten benim eksikliklerime noksanlıklarımın malulüdür. Ortada yaptığımız kutsal, ulvi bir şey yoktur. Bunu mesela modernist, yüksek estetik ve biraz da anlam romantikleri, sanatçıları çok yükseltmiştir. Sanatı din katına çıkardılar, sanatçıları peygamber katına çıkardılar. Post-modernistler de bunlarla biraz dalga geçtiler. Post-modernizmin sıcak gelen bir tarafı varsa belki sadece burasıdır. Yani yaptığım işin böyle çok yüksek, seçkin, ulvi bir şey olduğunu düşünmüyorum. Yeri geldikçe de söylüyorum; Benim için mesela iyi bir öykü ile iyi bir masa arasında bir fark yoktur. O Calvino'dan yaptığım alıntı biraz bu duygumu öne çıkartıyordu.

K: Genelde öykü ilişkilerinde şöyle bir tespitim var; eşyanın ruha etkisi, zamanın ruha etkisi, mekânın ruha etkisi... Bu etkileşimleri mi anlatıyorsunuz sürekli?

C: Tabi bu saydığımız şeyler aslında insanın içinde nefes alabildiği atmosfer. Zaman, mekân bir de bu zaman ve mekânın içinde eşya da var tabi ve insan bunlarla kaim bir varlık. Zamanın ve mekânın dışına çıkamıyoruz. Zamanın ve mekânın içinde var oluyoruz. Dolayısıyla zamanın ve mekânın ruhu var oluşumuzu da etkiliyor. Az önce Amerikan kültüründen falan söz ettik, şimdi işte İstanbul'da diyelim seninle bir plazada konuşuyoruz. Buradaki yaşam biçimiyle diyelim Bayrampaşa'daki yaşam biçimi arasında temel farklar var. Bayrampaşa'da doğup büyümüş bir çocukla burada plazalar arasında doğup büyümüş bir çocuğun hayata bakışının çok farklı olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla içinde bulunduğunuz zamanlar, mekânlar falan bizim dünyaya bakışımızı da, ruhumuzu da belirliyor, diye düşünüyorum.

K: Aslında bu plazanın önüne geldiğim zaman burada olduğunu düşünmemiştim daha ara sokaklarda bir yerde... Plaza olduğunuzdan emin olunca ister istemez gülümsedim. Acaba bahsettiğiniz, öykünüzde bahsettiğiniz kahramanlar buralarda mı çalışıyor?

C: Bir Tip öyküsünde geçiyor; burası bir cam fanus gibidir, havalandırmadan nefes alırsınız, öğleye doğru hava da çürür. Bizim gördüğünüz gibi her yer kapalı sadece

havalandırmayla nefes alıyorsun. Yaz sıcağında bu klimalar da yetiştiremiyor boğuluyorsun. Ördek gibi kendimizi dışarıya atıyoruz nefes almak için.

K: Öze dönüş isteği var. Öze dönüş yaşarken şöyle mi oluyor? Bazen manadan kaçış bazen de manaya kaçış. Bu neye göre değişiyor? Öykünün kahramanının gidişatına göre mi? Yoksa böyle bir ruh halinde mi yazıyorsunuz?

C: Yok, benim yazdığım öykülerin elbette bir ilgisi vardır ama o an yazdığım öykünün dünyası her neyse o dünya orada güzelce temsil edilsin isterim. Mesela diyelim sanayideki bir çırağı yazıyorsam, sanayideki bir çırağın dünyaya bakışı nasılsa öyle bakmak isterim. Öze dönüş dediğim gibi eğer yabancılaşma falan filan 19. yy'den beri en büyük problemlerimizden biri. Dolayısıyla bu yabancılaşmayı fark etmiş, idrak etmiş bir karakter yazıyorsam o karakter bu yabancılaşmayı fark etmiş ve özüne dönmek istiyordur. Başka karakterlerim var özünden tamamen uzaklaşmış ve uzaklaşmaya devam eden. Onlar hiç öze döneyim ben ne yapıyorum muhasebesi de yapmaz. Dolayısıyla öykünün gidişini, seçtiğim karakter belirlesin isterim. Zaten özüne alabildiğine yabancılaşmış ve yabancılaşmak konusunda hızla koşar adım giden bir kahramana “Ne yapıyorsun? Özüne dön!” demem. Mümkün olduğunca onun gözünden bakmak isterim.

K: Orada biraz ironi mi devreye giriyor olayları anlatırken?

C: Yok, ironi değil. Mesela yer altına dair şeyler anlattığımda işte fahişeler, pezevenkler, baliciler, esrarkeşler falanlar... Biraz şey olsun istiyorum; hem birey olarak hem toplum olarak bununla yüzleşmemiz lazım. Böyle bir hayat yokmuş gibi davranmanın anlamı yok. Mesela “Adı Layla Olsun” diye bir öykü var kurgusu geriye geriye gider. Leyla hayat kadınıdır ama biz geriye doğru hayatını okuduğumuzda final sahnesi ezanla adı konulur Leyla'nın. Yani bütün kadınlar ve bütün erkek çocukları dünyaya geldiğinde aynı süruru yaşarlar. Ha benim oğlum pezevenk olsun benim kızım orospu olsun diye bu çocuklar yetiştirilmezler. Dolayısıyla ben birey olarak biraz bu öyküler okunduğunda bireyler bunlarla yüzleşsin isterim. Ben ne yaptım da böyle oldu ya da ben ne yapmadım da böyle oldu diye. Hem birey hem toplum olarak bunlarla yüzleşmemiz lazım. Böyle bir şey yokmuş gibi davranamayız yani. Şimdi burada mesela üç buçuk milyon Suriyeli mülteci var. İstanbul'da beş yüz altı yüz bin deniyor. Bizim hayatımızın her an her yerinde Suriyeliler. İyisiyle kötüsüyle... Yaşayıp böyle birileri yokmuş gibi nasıl davranacağız?

K: Siyasal İslamcı mısınız?

C: Tabi...

K: Toplumcu-gerçekçi bir çizginiz vardır diyebilir miyiz?

C: Denebilir tabi... Ama bu şimdi bazı kalıplar eskiyor. Mesela toplumcu-gerçekçilik Sabahattin Ali'ye yakışıyor da benim öyküme aynı şablonla aynı anlamda yakışacağını düşünmüyorum. Çünkü niye? Dedim ya az önce bir yandan post-modernist imkânlar öyküde devreye girmiş onu kullanıyorum, bir yandan biçimsel sınırlamalar falan... Sabahattin Ali, toplumdaki bir meseleye dikkat çekmek için o meseleyi yazıyordu. Bendeki bu dikkat hâlâ sürüyor, ey insanlar dikkat edin diyorum ama öyküyü bu sebeple yazmıyorum. Yani ortaya bir plastik unsur çıksın diye ben öyküyü yazıyorum. Bunu işte benim öykülerle ilgili Ertan Örgen'in yazısına bakarsanız bana "kara gerçekçi" diyordu yani. Belki o denebilir yani...

K: Farklı türlerde kitaplarınız bulunuyor. İnceleme, araştırma gibi... Ama en çok öyküyle ilgileniyorsunuz. Hikâye türünü sizin için özel kılan nedir?

C: Dediğim gibi aslında ben kendimi öykü yazarken buldum ve şunu fark ettim; yaşadığım kaygı, sevinç her neyse bunları öyküyle verebildiğimi düşünüyorum. Beni farklı bir tür arayışına itmedi bu tatmin duygusu. Onun ötesinde öykünün bu modern çağın ruhuna uygun bir enstrüman olduğunu da düşünüyorum. Diğer öykü dışında... Hani ben de Sait Faik gibi öykü dışında bir şey yazmak istemezdim aslında ama zaman zaman bir takım dergilerin mutfağında olmak bir sorumluluk getiriyor, öykü dışında şeyler yazmak zorunda kalıyoruz. Onun dışında işte bir dünya görüşümüz var bu dünya görüşünün, bugünün çağıyla yorumlanması gerekiyor. Bunun bir emanet gibi taşınıp gelecek kuşaklara bırakılması gerekiyor. Böyle bir sorumluluk duygusu... Bunlar böyle birleşince beni öykü dışında şeyler de yazmaya itti. Bir başka şey de tabi öykü yazıyorsun bunun imkânları nedir, sınırları nedir, ben ne yapıyorum, bu öyküyle neyi ne kadar yapabilirim gibi bir soruşturmanın sonucu da var; edebiyat üzerine yazılar doğdu.

K: Peki sizi yazmaya yönlendiren etkiyi açıklayabilir misiniz? Neden yazıyorsunuz?

C: Ya bunun çok somut bir sebebi yok. Hani kimileri şey der: "Yazmasam boğulurum." falan. Hani ben yazmasam boğulur muyum? Bilmiyorum. Çünkü şimdiye kadar sistematik bir şekilde hep yazdım ama bir gün yazmasam boğulmam herhalde. Çok temel bir sebebi yok. Buradaki temel sebep; her insan bir şekilde kendini ifade etmek istemesi. İşte biri öykü yazarak ifade eder, kimisi masa yaparak, kimisi çok güzel

öğretmen olarak, kimisi çok güzel anne olur, baba olur falan. Bu aslında bizim kendimizi ifade etme biçimlerimizden birisi. Dolayısıyla hani öykü yazmasam mutlaka bir başka şekilde kendimi ifade etme ihtiyacı içinde olurum. Dediğim gibi bu çok temel insanın biraz da ontolojik yapısıyla, kendini ifade etme, ortaya koyma ihtiyacı ile ilgili herhalde. Bunu da en iyi öyküyle yaptığımı düşünüyorum.

K: Peki yazmak sizin için bir tatmin olma eylemi mi? Mesela kimsenin okumayacağını bilseniz bile yazmaya devam eder misiniz?

C: Zaten öyle yazıyorum. Kimsenin okumayacağını varsayarak... Az önce dediğim gibi bu telif gelirleriyle geçinememenin getirdiği bir hürriyet aslında. Onun da ötesinde kendimi ifade etmekle ilgili bir şey olduğunu söyledim. “Kendim için yazıyorum.” lafına kızıyorum. Hani kendi için yazan birinin yazdıklarını bilgisayarda saklaması gerekiyor. Ben yazdığım her şeyi nihayetinde yayınlıyorum. Demek ki başkaları için de yazıyorum. Başkaları okusun diye de yazıyorum. Hatta şöyle; diyelim Türkiye’de ben bir öykü yayınladığımda 80 milyon ayağa kalksın, çok coşkuyla karşılasın istiyorum diyorum. Ama bunun böyle olmadığını, olmayacağını, olamayabileceğini biliyorum. Bir öyküm dergide yayımlandığında, kaç kişinin bu öyküyü okuduğu konusunda hiçbir fikrim yok. Kitaplarımın satışları da ortada... Dolayısıyla hani öncelikle kendimi bu insanlara bir şekilde anlatmak ve aynı zamanda da onları anlamak derdi, beni hem okumaya hem de yazmaya itiyor.

K: Hemen hemen herkeste yazma güdüsü vardır. Sizce bu bir yetenek işi midir yoksa çalışma ve bilgi birikiminin sonucu mudur?

C: Ben yeteneğin payı olduğunu elbette düşünüyorum. Ama işte; yetenek yüzde beş ise, geriye kalan yüzde doksan beşi çalışmaktır, emektir. Çok yetenekli insanların yeteri kadar çaba göstermedikleri hatta önce yeteneklerini fark edemedikleri için, kimilerinin yeteneklerini fark etse de yeteri kadar çalışmadıkları için körelip gittiklerini düşünüyorum. Ama şimdi bazı yazarlara bakıyorum yetenekleri yok, çok çalışkanlar fakat hiçbir zaman da onlardan büyük bir öykücü olmuyor. Yeteneğin payının burada devreye girdiğini düşünüyorum ama o minimal bir pay. Üstü hep çalışmaktır, emektir. Ben mesela üç tane çocuk büyüttüm onların resim ödevlerine falan yardım ederdim. İnsanları hep çöp adam olarak çizdim mesela. Bir türlü resim yeteneğim gelişmedi. Muhtemelen bir ressamın yanına çırak olarak gitsem hiçbir zaman benden büyük bir ressam olmazdı, büyük bir müzisyen olmazdı. Çünkü müzik kulağım hiç yok. O yüzden yeteneği önemsiyorum ama dediğim gibi oranı oldukça düşük.

K: Konularınızı nasıl seçiyorsunuz? Konu seçimi tesadüfî mi oluyor ya da günlük yaşamda karşılaştığınız bazı meselelerden etkilenip mi yazıyorsunuz?

C: Tabi daha çok gündelik hayat içinde konular.

K: Öykülerinizi yazmaya başlamadan evvel mi kurguluyorsunuz yoksa her şey spontane mi geliyor?

C: Yok. Ben önce bir öyküyü yazmaya karar verdiğimde uzun bir zaman, öyküden öyküye değişir, kafamda yuvarlıyorum. Bakış açısı ne olsun, anlatıcı ne olsun, nasıl bir zamanda, mekânda olaylar geçsin gibi. Bunları kafamda yuvarlarken o kendi biçimini de bulmaya başlıyor, ondan sonra onun bir kıvamı var, bu kıvamın belli bir ölçütü falan yok, onu yazarken daha doğrusu kafada tahayyül ederken onu siz hissediyorsunuz. Artık kıvama geldi mi geriye bir tek yazmak kalıyor ama bu yazmak şey tabi hem yazmaya başladığımda baştan sona belirlenmiş olmuyor. Sadece belli sabitler, biçimi, dili belirlenmiş oluyor. Ondan sonra biraz da öyküyü ben de yazarken keşfediyorum.

K: Yazma ritüelinizi anlatabilir misiniz? Örneğin hangi ortamda...

C: Hiçbir ritüelim yok. Sadece biraz sessizlik.

K: İlk kitabınızı çıkartmayı ne zaman ve nasıl düşündünüz? Bunu gerçekleştirmenin hayatınızdaki önemi nedir?

C: İlk öyküm 1982'de yayınlanmıştı. Kitap da zannediyorum 1990 yani sekiz yıl sonra öykülerim kitaplaştı. Kitapların şöyle bir şeyi var; öncelikle bir dönem yayınladığınız öyküleri seçerek kitaplaştırıyorsunuz. Eleştirmenler ve okur açısından bu sizin ciddiyetinizi, bu konudaki azminizin bir göstergesi oluyor. Bu sadece bende böyle oldu, herkes için böyle olmuyordur muhtemelen. Belli periyodlarla kitaplarım yayımlandıkça hep kendime senin için bir dönem kapandı artık dedim. Aynı türden öyküler yazıp kendini çoğaltmanın bir anlamı yok. Şimdi bir şey yap. Benim için aslında dediğim gibi bir dönemin öykülerinin kitaplaşması aynı zamanda dönemin de bitmesi anlamına falan geliyordu. Yani öykülerdeki o biçimsel arayışlarda, bu anlayışın payı olduğunu düşünüyorum. Kitaplaşmanın benim açımdan önemi bu.

K: Peki yazmak sizin için hayat boyu sürececek bir macera mı, yoksa yazmayı bırakmayı düşündüğünüz bir zaman var mı?

C: Yok, hayır. Dua edin ölünceye kadar Allah aklımı almasın, yazabileyim.

K: Sizce bir insan sizin öykülerinizi niye okumalı?

C: Bence okumamalı. Yani okuduğunda ne katar, ne katmaz... Ben bu tür soruların cevabının çok zor olduğunu düşünüyorum. Yani bir sürü şey söyleyebilirim beni okuyanlar şöyle aydınlanmalar yaşayabilir, insana dair şöyle hakikatleri keşfedebilir gibi fiyakalı laflar söyleyebilirim ama bunu söylemek istemiyorum. Çünkü derler mal meydana. Ürünler zaten ortada, yazarın tekrar bunların üzerine bir şeyler söylemesini, bunları savunmasını doğru bulmuyorum. Yani bir insan okumayı seviyorsa, okumadan yapamıyorsa benim öykülerimi de okusun derim. Ama zaten okumadan durabiliyorsa benimkileri de okumasın. Benimkileri okunması için özel bir sebep yok. Yani Sait Faik'i, Sabahattin Ali'yi severek okuyorsa benimkileri de okusun.

K: Kitaplarınız içerisinde sizin için en özel olanı hangisidir?

C: Bunun klasik bir cevabı var o cevabı vermek istemiyorum. Hepsi benim evladımdır gibi. Öyle ayırdığım bir kitap yok tabi.

K: Yarattığınız kahramanlar tüketim toplumu ve modernizmin dayattığı suni bir karamsarlık yaşıyor. İslam coğrafyası ve ülkemizin gençleri de bu durumda değerlendirilirken, geleceğe dair gençlerde bir umut besliyor musunuz?

C: Ben, evet. Gençlerden elbette ümitliyim. Özellikle kendi kuşağımıza baktığımızda biz yoksulluklar içinde büyüdük. Neredeyse benim kuşağım ve benden önceki kuşak tarlada sabanı bırakıp üniversiteye geldiler. Çok iyi eğitimler alamadık. Dünyayı çok iyi tanımıyorduk ama şimdi yeni kuşağın belirli bir zemin üzerinden, babalarının hazırladığı bu zemin üzerinden hareket ettiklerini düşünüyorum. İyi şartlarda yetişiyorlar, iyi eğitim alıyorlar, dünyayı daha iyi tanıyorlar. Dolayısıyla biz bunu, elimizdeki emaneti on birim ileri taşıdıysak yeni kuşağın onu otuz birim ileri taşıyacağını düşünüyorum.

K: Şu ana kadar yayınlanan öykü kitaplarınızdan belli bir mantık çerçevesinde öykülerinizi derlediğinizi düşünüyoruz. Yazacağınız yeni öykülerde aynı doğrultuda mı olacak yoksa Cemal Şakar'da radikal bir değişim görebilecek miyiz?

C: Yani radikal değişimden kastınız nedir bilmiyorum ama şimdi tema açısından baktığımızda neredeyse insanlık tarihinden beri temalar 8-10 tane tema var işte. Aşk, ölüm, ayrılık, kavuşma gibi. Ben bir yazımda da demiştim temalar evrensel biçimler tarihseldir diye. Öykü dediğim tür 150 yıl falan oldu doğal. Muhtemelen hani kıyamete kadar da bu tür yaşamaz. Bunu var eden koşullar ortadan kalkınca öykü de biter yerine başka bir tür ortaya çıkar. Dolayısıyla benim öykülerimde çok radikal değişiklikler olur

mu? Yok, olmaz ama öykünün bizlere sunduğu biçimsel bir takım imkânlar var. İşte aşağı yukarı 35 yılı geçti öykü yayınlıyorum. Biçimsel imkânları sonuna kadar zorladığımı düşünüyorum. Ha yine unuttuğum imkânları var mı? Yine yoklamaya devam edeceğim. Bide şey var hani yeni bir çalışmam var nereye doğru evirileceğini çok kestiremiyorum. Tamamlarsam böyle uzun bir öykü gibi, biraz mesnevi gibi, biraz öykü gibi, yani biraz şiir gibi. Ne olacağı çok belli değil. Yapabilir miyim bilmiyorum. Yapabilirim de, bu yayınlanırsa bu anlamda radikal bir değişim sayılabilir.

K: İslami ve sosyal farkındalığı yüksek bir yazarınız. Ayrıca başka bir röportajınızda Kur'an'a ters düşecek hiçbir faaliyet içinde olmayacağınızı, yolunuzun Furkan yolu olduğunuzu belirtmişsiniz. Bu durum sizin yazarlık serüveninize bir sınırlama getirmiyor mu?

C: Elbette getiriyor. Bu dünyada da, sınırlar, sınırlamaların, sansürün işte sanatı ne şekilde etkilediği tartışılıyor biliyorsunuz. Batıda bir akım vardı. Bunlar kendi kendilerine özel sınırlar getirdi işte. Romanında hiç “e” harfi kullanmayacağım diyordu mesela. İran sinemasındaki başarının sansürden doğduğu söylenir. Öncelikle tabi sanat da bir yana alıntı yaptığınız gibi ben Müslüman, mümin bir insanım ve imanım bana belirli sınırlar çiziyor. Gündelik hayatta bu sınırlar içinde yaşamaya özen gösterirken ben sanata bu imanın, imandan bağımsız, benim benliğimden bağımsız bir enstrüman olarak düşünmüyorum. Benimle bütünleşmiş bir şey yani benim eylemlerimden bir eylem, amellerimden bir amel. Gündelik hayat içinde ilişkilerimi bu imanın sınırları içinde belirlemeye çalışırken edebiyatı bunun dışında düşünmem zaten mümkün değildi. Ha dersiniz ki, “sınırlamalar edebiyat için kötüdür ve öyküyü olumsuz etkiler.” olumsuz etkilesin ne yapayım yani? Önemli olan Allah'ın bana çizdiği sınırlar içinde kalabilmek. Bunu her zaman başarıyorum anlamında söylemiyorum. İnsanız; düşünüyoruz, kalkıyoruz. Dolayısıyla öyküm de düşüyor, kalkıyor belki. Ama böyle bir şeye özen gösteriyorum: “Sınırlamalar öyküye zarar vermiş o zaman biz de bu sınırları kaldıralım.” hiçbir zaman diyemem. O zaman yazmamayı tercih ederim. Sınırlamalar bir öyküyü olumsuz etkiliyor ve sonuçta ortaya kötü öyküler çıkıyorsa yazmamayı tercih ederim. Çünkü yarın hesap vereceğime inanıyorum. O zaman şöyle diyebilir miyim; “-Ey Allah'ım ya bu sınırlamalar öyküyü olumsuz etkiliyordu, kötü öyküler yazıyordum. İyi öyküler yazmak için ben de bu sınırları ihlal ettim.” Diyemezdim herhalde. Dememek isterim. Ama bunların ben biraz klişe laflar olduğunu düşünüyorum. Bu klişeler biraz batı... Çünkü biz edebiyat teorilerini daha çok batılı metinlerden öğreniyoruz ve ben öyle bir yazı

yazmıştım: “Özgürlüğün Kaynağı Olarak Kötülük ya da Sınırsız Edebiyat”. Şimdi batı mesela bu sınırları, sınırlamaları hep özgürlüğe vurmuş bir ket olarak düşünüyor. Oysa biz tam tersine Kuran’ın bize ısrarla sınırlar çizdiğini ve bu sınırlar içinde insanın şerefli bir mahlûk olacağını düşünüyoruz. İnsan kendisine dair sınırları dağıttığında hayvanlardan daha düşük bir dereceye savrulacaktır. Dolayısıyla biz Müslümanlar için olumlu bir şeydir yani.

K: Tutanak, gönenmek, kuğurmak, çemremiş gibi yöresel ağızlara ait kelimelerin yanı sıra Arapça-Farsçaya ait direşken, sergerdan, dildeş, inşirah gibi kelimelere öykülerinizde yer veriyorsunuz. Bu farklı olma çabası mı? Yerel yaşamla klasik edebiyat bilgisini birleştirme isteği mi? Yoksa anlam zenginliği yaratmanın peşinde olmak mı?

C: Anlam zenginliği tabi. Bir yandan yöresel bazı kelimelerin dolaşıma girmesini gözetiyorum. Ama öyküyü yazarken genellikle; burada şu kelime mi olmalı, bu kelime mi olmalı şeklinde oldukça dikkatliyimdir. Bu tür kelimeler biraz bu anlarda, o anlamı genişletmek için çağırdığım zaman gelen kelimeler. Daha uygununu, daha iyisini bulamadığım için kullandığım kelimeler.

K: İzlek, Birkaç Kırık Görüntü ve daha birçok hikâyenizde hikâye yazmanın hikâyesini öyküleştirdiğiniz görünüyor. Fakat Tasfiye Dergisi’ndeki röportajınızda bu faaliyetleri eleştirdiğinizi belirtmişsiniz. Bu ilkelerinizle çeliştiğinizin mi göstergesidir yoksa post-modern akımına uyduğunuzun mu?

C: Yok, hayır... Post-modern akımına uymadım. Çünkü ilkelerimle de çalışmadım. Post-modern edebiyatın yani post-modernitenin sanata, edebiyata bir takım imkânlar kazandırdığını düşünüyorum. Dolayısıyla öykülerimde bu post-modernliğin getirdiği imkânları sonuna kadar kullanıyorum. Ama post-modernite malumunuz hani büyük anlatıları falan öldüğü iddia ediyor. Ben de bir Müslüman olarak tam tersi bir büyük anlatıya hâlâ inanıyorum. Büyük bir hakikate hâlâ inanıyorum. Dolayısıyla post-modernist biri değilim, post-modernizmi savunmam mümkün de değil. “Cemal Şakar post-modernist bir öykücüdür.” denemez de. Ama dediğim gibi nasıl modern imkânları kullandıysak şimdi post-modern edebiyatın da imkânlarını sonuna kadar kullanıyorum.

K: Yarattığınız kahramanlar incelendiğinde bu kahramanların sık sık modern bir derviş edası taşıdığı görülüyor. Buna tasavvuf edebiyatının modern bir yorumlanış şekli diyebilir miyiz?

C: Evet... Yorumlar size aittir ben kendi öykülerim üzerinde yorum yapmayı sevmem. O dediğiniz belki daha çok ilk dönem öyküleri için geçerlidir. Son dönem

öykülerimde zaman zaman yer altına inen öykülerim de var. Orada da yer altının bütün kirliliği bir şekilde işlenmeye çalışılıyor. Ama bunlar modern birer derviş mi değil mi okuyucunun takdiri, eleştirmenlerin takdiri.

K: Kendinizi üniversite yıllarınıza kadar Marksist olarak nitelendiriyorsunuz. Üniversite yıllarından sonra da bir dönüş gerçekleşiyor. Şimdi sizin öyküleriniz Marksizm ile İslami etkilerin birleşimi ya da yorumlanmış şekli mi?

C: Yok, değildir herhalde. Ama şu var mesela... Özellikle dediğim gibi bu “Sular Tutuştuğunda”dan sonraki öyküler artık çok da hani gündelik hayat içinden doğuyor, gündelik hayat içinden anlatılıyor. Öykü üzerine yazdığım yazılarda da öyküyle hayat arasında sıkı canlı bir bağ olması gerektiğini düşünüyorum. Bu işte o dönemin izi midir, değil midir bilemem ama gündelik hayatın gerçekliğini, nabzını bir şekilde öyküde temsil ediliyor olmasını önemserim. Özellikle bu gün İslam dünyasında, İslam coğrafyasında yaşananlar ortada. Sadece mesele İslam dünyası da değil. Dünyada böyle şeyler olup biterken edebiyatın buna sessiz kalması... doğrusu bunu benim aklım çok almıyor. İşte İstanbul’da yaşıyoruz. İstanbul’daki adaletsizlikler, ahlaksızlıklar birçok şey var. Bütün bunlar olmuyormuş gibi öykücünün sadece kendi iç dünyasına dönmesi ve iç dünyasından bir takım şeyleri yazmasını ben anlayamıyorum. Bir de hep; “Sanatçı, çağın tanığıdır.” denir. Tanıklığı başka türlü nasıl yapacağız ki? O yüzden önemserim.

K: Mesela edebiyat tarihinde sizden bahsedileceği zaman, nasıl bahsedilmesini istersiniz? Hani İslami, sağ kanattan bir yazar mı, yoksa toplumcu-gerçekçi bir yazar mı? Öykülerinizle mi sadece anılmak istersiniz yoksa yaptığınız inceleme eserleri de bu anmaya dahil edilmeli mi? Yoksa Sait Faik gibi, Sabahattin Ali gibi öykücü olarak mı anılmalısınız?

C: Tabi tabi... Sadece öykücü olarak...

K: Biz sizin öykülerinizi daha çok durum öyküsü, Çehov tarzı olarak nitelendirdik. Siz Çehov tarzının bir temsilcisi misiniz yoksa Maupassant tarzına da geçebilir misiniz?

C: Yok, daha çok durum öyküsü yazdım. Muhtemelen de hani durum öyküsü... Ben türler arasına kendimi bağlamak istemem belki ama ortaya koyduğum öykülerle baktığımda olay öyküsü belki hiç yazmadım, yazdıysam da çok az yazdım. Muhtemelen ben Çehov tarzına; o tarza katkı yapa yapa diyelim, o tarzı büyüte büyüte giderim inşallah.

K: Küçürek öyküleriniz de var. Öykü yazarken bu küçürek öykü olsun ya da bu durum öyküsü olsun diye mi yazıyorsunuz yoksa...

C: Tabi tabi... Yani o işte o öykünü doğma anı var demiştim ya o doğum anında, doğuş anında, o biraz işte kafamda yuvarlarken kendi biçimini, kendi formunu buluyor demiştim ya... Orada bakıyorsun bu küçürek öykü olur ancak diyorsun. Ama giderek küçürek öykü daha az yazmaya başladım. Yani küçürek öykü daha az yazıyorum...

K: Batılıları konuştuk da etkilendiğiniz yazarlar Doğuda; Mevlana, Yunus Emre, İbn-i Arabi, İbn-i Kaysım ve daha birçoklarının adı geçiyor. Şu an sizin öyküleriniz doğu ve batı edebiyatlarının bir sentezini oluşturuyor diyebilir miyiz?

C: Öyküden önce ben zaten öyle biriyim. Doğu toplumları ya da Müslüman toplumlar genelde kültürel bir şizofreni içerisindedir dedik ya. Aslında kültürel şizofreni içinde olan benim. O ister istemez öykülere yansıyor. Çünkü bununla baş edemiyoruz; modernliğin ya da post-modernliğin batı icadı bir şey olduğunu düşünüyoruz. Onu eleştiriyoruz ama dikkat edersen bir öneri de getiremiyoruz. Modernlik şöyledir böyledir diye modernliğe yönlendirdiğim saldırı ve eleştiriler var ama buna karşı öneri ne getiriyoruz? Hiçbir önerimiz yok.

K: Taklit...

C: Tabi... Taklit de bir öneri getiremeyişi ya... Hapis olup kalıyorsun. Modernliğin özü zaten kendine dönük eleştiridir; modernlik kendini yıkıp yeniden inşa eden yıkıp yeniden inşa eden bir şeydir. Mesela Baudelaire modernizmin kurucularından biridir. Baudelaire'e bir bakın senden benden çok daha ağır modernlik eleştirisi vardır. Modernliğin özü zaten kendine yönelik eleştiridir. Bizim yapabileceğimiz şey aslında öneri getirebilmektir ama henüz ona gücümüz yetmiyor yani.

K: Saklamak bir şeye çözüm olmuyor yani.

C: Neyi saklıyoruz ki yani? Bizde Kürt Meselesi yazılmamıştır hiç. Benim öykülerimde çok fazla Kürt Meselesi vardır. İki tarafın açısından da... Hem PKK'lı için, onun ailesinden yazılmış öykü var, asker gözüyle yazılmış öyküler var falan. Bizde, şiirimizde, öykülerimizde Kürt Meselesi neredeyse hiç yoktur yani.

K: Gazi Üniversitesi'nde iktisat bölümünde okumuşsunuz. İlk öyküleri bu süreçte yazmışsınız. Burada mesela sizi öyküye iten süreç nedir? Hani neden öykü yazdınız?

C: Bunun belli sebebi yok. Kimi yazarlar mesela Orhan Pamuk böyledir. İşte bir döneme kadar resimle ilgileniyor daha sonra romancı olmaya karar verdim falan diyor. Benimki öyle bir tercih değil. Kendimi öykü yazarken buldum. Başka hiçbir türü de denemedim. Genelde şiir falan denir. Sadece ortaokulda roman yazma teşebbüsüm olmuştu. Kendimi bildim bileli ortaokul ve liseden itibaren yoğun okuyordum. Bu zannediyorum yoğun okumanın dışı vurumu. Ama öykü mü yazayım, şiir mi yazayım gibi bir tercihim olmadı yani. Kendimi öykü yazarken buldum.

K: Şu an buradaki göreviniz nedir hocam?

C: Kütüphaneci. Burası kurum içi bir kütüphane.

K: Şimdi hem yazar hem araştırmacı olarak hem de sosyal hayatınızda kütüphaneci olarak çalışıyorsunuz. Bunların hepsini bir arada yürütmek zor olmuyor mu?

C: Şimdi şöyle... Biz sadece telif gelirlerimizle yaşayamıyoruz. Bu mümkün olsaydı belki böyle bir mesainin altında olmazdık. Ben daha önce de memlekette esnaftım yani. O zaman çalışma şartlarım çok daha ağırdı. Benim buradaki kütüphaneciliğim hayatımda yalancı cennet gibi bir şey. O yüzden buradaki halime şükrediyorum. Ama zaman zaman telif gelirleriyle geçinmek durumunda kalmadığımıza da şükrediyorum. Çünkü o zaman da sadece telif geliri... Evi geçindirmek için, eve ekmek götürebilmek için çok şey yazmak zorunda kalabilirdik. Dediğim gibi telif gelirleriyle geçinemiyoruz. Bir mesai, işe ihtiyacımız var. Bu da aynı zamanda bizi aslında yazmak istediğimiz yazılara itiyor. Daha doğrusu böyle bir seçme şansımız oluyor. Çünkü dediğim gibi ben oradan bir gelir olsun diye yazmıyorum. Bu da benim seçmece, istediğim yazıyı yazma şansı veriyor bana.

K: Peki bu günün başarılı öykücüsü Cemal Şakar nasıl bir çocuktur? Derslerinde başarılı, kitaplarla iç içe olan bir çocuk muydu yoksa ele avuca sığmaz, haşarı bir çocuk muydu?

C: Bir evin bir oğluydum. Yani bir ablam vardı. Erkek olarak ben tektim. Dolayısıyla çok şımarık bir çocukluğum geçti. Hatta beni yakından tanıyan arkadaşlarım hâlâ beni şımarık bulurlar. Derslerim... O zamanlar dershaneler, durumlarımızı ölçecek şeyler, testler falan da yoktu. Hani işte Balıkesir'de okudum dolayısıyla durumumun nasıl

olduğunu çok bilmem ama çok parlak çok zeki bir öğrenci de değildim. Şımarık büyüdüm. Fakat ilkokul yıllarımı pek iyi hatırlamıyorum ortaokuldan itibaren böyle delice okuduğumu biliyorum. Hatta rahmetli annem beni evden kovalardı nerdeyse. Arkadaşların dışarıda top oynuyor, bilmem ne yapıyor, hava güzel sen niye burada, evde kapanıyorsun, kitap okuyorsun. Biz sana işte harcayasın diye harçlık veriyoruz, sen biriktirip kitap alıyorsun... Yani kitap okumamam için her şey yapılıyordu evde. Buna rağmen okuyordum.

K: Hikâyelerinizin çoğunu arkadaşlarınıza ithaf ediyorsunuz...

C: İlk dönem öyleydi. Son dönem...

K: Çok sıkı bir arkadaş grubunuz var anladığım kadarıyla ve edebiyatla ilişkili insanlar diye biliyorum.

C: Tabi tabi... Yazar olarak, okuyucu olarak...

K: Bunların bazıları sizin anılarınız mı? Anılarınızın öyküleşmiş hali mi?

C: Yok, değil... Ben anıları çok zayıf bir adamımdır. O arkadaşlara o öykülerin ithaf edilmesi belki şeyle ilgili; öykünün doğuş nedeni... Onlarla ilgili yaşadığım bir şey olsa gerektir ya da onların böyle genel karakterlerine dair o öyküde izler olduğu için onlara ithaf etmişimdir. Biri çok vefakârdır mesela öyküde o vefa duygusu öne çıkmış işleniyorsa o yüzden ona ithaf edilmiştir.

K: Şu an genellikle zamana, öykünün zamanında sıçramalar, geri dönüşler yaparak esneklik katıyorsunuz. Bu izafiyet dalgalanmasını yine modern insanı anlatmak için mi kullanıyorsunuz?

C: Tabi tabi, sanat ya da edebiyatın türleri de bu zamanın ruhundan, zamanın bilimsel, teknolojik şeylerden bağımsız değiller. Freud diye bir adam çıkmasaydı muhtemelen bilinçaltı edebiyata girmeyecekti. Efendim Einstein, Heisenberg diye fizikçiler çıkmasaydı zamanla mekân arasındaki ilişki lineer bir ilişki olarak devam gelecekti. Ama bunlar fizikte böyle iddialar ortaya atıldılar bu baştan sona toplumu etkiledi. Bütün algıları etkileyince sanat ve edebiyat da etkileniyor işte. Diyelim Einstein bir iddiasından edebiyat ne şekilde etkilendi; işte zamanı kırarak. Daha çevrimsel bir edebiyat anlayışı giderek edebiyata hakîm olarak etkileniyor. İşte Freud'dan sonra bakıyorsunuz "ben" edebiyatın içine giriyor. Bir yerde okumuştum; romanda ilk defa monolog Joyce'da geçiyor diye bir bilgi. Teyit edilmesi gerekiyor. Şimdi niye Joyce çok zeki de Joyce'den öncekiler geri zekâlı mı? Yok, değildi. Ama o ben duygusu, kişinin

içine yönelme duygusu biraz Freud sonrası bir şeydir. İnsan içine yönelince işte “monolog” diye bir şey çıkıyor. Yani edebiyat da toplumsal gelişmelerden bağımsız değil. Batı için post-modernizm diye bir şeyden söz ediliyor, edebiyat da sanat da kendini yeniden yeniden kurmaya başlıyor. Böyle bir şey yaşanmamış gibi yani 19. yy’da yazılan bir Mupassant öyküsü gibi bir öykü bu gün yazılamaz zaten. Çünkü bu günün yazarı eşyayla Maupassant gibi bir ilişki kurmuyor. Maupassant bu gün yazsaydı Mustafa Kutlu gibi yazardı, Sabahattin Ali gibi yazardı; onlar o zaman yaşasaydı Maupassant gibi yazardı. Çok doğal bir şey zaten yani...

K: Kahramanlarınızın isimleri yok. Çok nadir isimler çıkıyor.

C: O isimler de genelde Türkçede genel isimlerdir. Ahmet, Mehmet, Ayşe, Fatma...

K: “Bir Savaşta Slaytlar”da Anika var.

C: Evet o şey işte uzaktan gelen savaşçılara bir gönderme yapmak. Ama genelde isim geçse de dediğim gibi çok genel isimlerdir, çok yaygın isimlerdir daha doğrusu. Bu anlattığın kişiyi tipikleştirmekle ilgili bir şeydir.

K: Herkes olabilir...

C: Tabi tabi. Bir taksi şoförünü anlatıyorsam “o” bütün taksi şoförleri olsun isteğimden kaynaklanıyor.

K: Mesela renk... Renkleri kullanıyorsunuz. İlk dönemde de var son döneme kadar. Renkler sizin için çok önemli mi ya da renklerin psikolojik karşılıklarına...

C: Yok... Renklerin psikoloji ya da astrolojiyle aralarındaki ilişkiyi bilmiyorum. Ama bir sembol olarak bana bir imkân sunuyorlar. Hem de öyküde oluşturmaya çalıştığımız bir atmosfer var. O atmosfere de katkıda bulunduğunu düşünüyorum. O yüzden renkleri kullanıyorum. Mesela “Renkler” diye bir öyküm var orada Akdeniz’de batan aslında bir mülteci gemisini yazmış oluyorum. Ama işte az önce dediğim gibi yani Sabahattin Ali ile aramda bir fark varsa fark şu; Sabahattin Ali öyle bir öykü yazsaydı onu alabildiğine bir gerçeklik içinde, güzel güzel tasvir ederdi o gemiyi; gemideki insanları, gemilerin batışını falan... Bende yine mültecilerle batan bir gemi var ama o kendi biçimini renklerde buluyor. İşte diyelim oradaki kahverengi hem bırakılan hem de ulaşılmaya çalışılan toprak parçası simgesi haline dönüşüyor, yeşil doların simgesi haline dönüşüyor, mavi denizin simgesi haline dönüşüyor falan... İşte dediğim gibi zaman zaman simge olarak zaman zaman da öykünün atmosferini canlandırması için, destek vermesi için renkleri kullanıyorum.

K: İmge, imge yaratma kaygınız, imgeyi tanımlıyorsunuz... Bir kitabınız var “İmge, Gerçeklik, Kültür” diye... Öykünün özü imge yaratmak mıdır sizce?

C: Yok, değil, hayır. Bu sadece şey; anlatma biçimiyle, biçim kaygılarıyla ilgili bir şey. Az önce de dediğim gibi şiire daha yakın buluyorum öyküyü o beni; imgeye, hem görsel bir dile doğru itiyor. Tasviri sevmiyorum. Hatta az önce dediğim gibi; çağlar içinde insanların eşyaya bakışı da değişiyor. Mesela diyelim Balzac bir kapıyı on sayfa tasvir ediyor. Bu gün ben istesem de kapıyı on sayfa tasvir edemem. Etsem de okuyucu onu istemez, okuyamaz. Bu gün onun birkaç cümle ile görselleştirilmesi bekleniyor. Okuyucu eşyayla nasıl ilişki kuruyorsa yazar da aynı şekilde kuruyor. Görselleşmiş bir dille yaşamaya başladık. İmge o yüzden ya da öyküdeki görüntü o yüzden giderek öne çıkmaya başladı. Mesela şeyi merak ediyorum; diyelim Balzac okunuyor ya da Zola’yı okumaya kalkın. Okuyabilecek misiniz? Merak ediyorum. Mutlaka yani zorlarsanız okunur da... Ki mesela bir Madlen çikolatanın tadı yetmiş sayfa sonra ortaya çıkacak yani yetmiş sayfa o tat için bu kadar hızlanmış bir okuru sabredebilir mi emin değilim.

K: Zola’yı okuyamamıştım.

C: Evet... Okuyamazsın...

K: Yani gitmedi.

C: Tabi gitmiyor. Çünkü görsel düşünüyorsun. O da sana ısrarla bir ortam tasvir etmeye çalışıyor. Yani insanın içine şey duygusu; “Bırak abicim bırak! Şöyle bana iki cümle ile görselleştir.” diyorsun.

K: Diyalogları kullanıyorsunuz. Bazı diyaloglar öyküyü oluşturuyor. Mesela “Öykünmek” diye bir öykünüz var. Doktora tezi için çalışmaya giden. Benim az buçuk durumum gibi oluyor sanki. Farklı bir şey daha çok şey öğreneceğim. Mesela şey geçmişti; portakal bahçesindeki bir öyküde... Bir şehit vurgusu var mesela. Terör algısı, şehit algısı... Orada şey geçiyordu; Bingöl’den geçiyoruz şu an deyince... Çok farklı bir yaşam var burada. Burada olunca haberler dışında doğu tarafı pek umurunda olmuyor.

C: O gerçek bir olay yalnız. Bingöl’de tezkere alan askerlerin otobüsü taranmıştı hatırlarsanız.

K: Otuz üç şehit olayı... Şehitliği var orada. İşte bir öyküde terörle geçince ister istemez şey oluyor... Bakın dediğiniz, şunun üzerinde durun dediğiniz tavsiyeleriniz nelerdir?

C: Yani şimdi bir de şöyle ben kendi öyküleri üzerine konuşmayı sevmem. Mesela Ertuğrul beni birkaç sefer aradı. “Hocam, bazı eleştirmenler öykünüzü iki döneme

ayrılıyor bazıları üç döneme ayırıyor. Sizce kaç?” diye. “Ya bana ne Ertuğrul.” dedim yani. Sen de beş döneme ayır dedim yani o senin işin. Hem öykülerimi savunmak istemem hem de böyle şeylere müdahale etmek istemem. Herkese; “Anayı, babayı, bacıyı karıştırmayın. Öykülerimle her şeyi söyleyebilirsiniz.” diyorum. Belki okuyunca kendin görüyorsun. “Gidenler Gidenler”, “Yol Düşleri”, “Esenlik Zamanları” beraber düşünülmeli bence. Ondan sonra “Hikâyat” apayrı zaten. “Hayal Perdesi” aynı şekilde ayrı değerlendirilmelidir. “Sular Tutuştuğunda”dan bu güne kadar olan şeyler bence ayrı değerlendirilmelidir diye düşünüyorum. Bu ilk üç kitap belki benim kişisel serüvenimle alakalı. Marksizm’den Müslümanlığa geçiş süreci falan biraz da onunla ilgili. Bireysel arayışlar var ama daha sonra daha toplumsal meselelere yönelmek var. Bide İslam tarihinde gizlenen olaylar var. “Sular Tutuştuğunda”nın birinci öyküsü “Har”: Harre Vakası. Mesela bu bizim geleneğimizde çok saklanır, gizlenir. Hatta bazı arkadaşlar kızmıştı bana Harre Vakasını yazdım diye. O tür şeyleri de deşmeyi seviyorum.

ÖZGEÇMİŞ

1992 yılında Bingöl’de doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Bingöl’de tamamladıktan sonra, 2010 yılında derece ile yerleştiği Bingöl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 2014 yılında derece ile mezun oldu. Evli ve bir çocuk annesidir. Aynı zamanda, Eylül 2015’ten itibaren Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında tezli yüksek lisans programına devam etmektedir.

