

**T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE
TEMA**

SÜMEYYE BULUT

150101024

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ ZEYNEP KEVSER ŞEREFÖĞLU DANIŞ

İKİNCİ TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. YILMAZ DAŞCIOĞLU

İSTANBUL 2019

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE
TEMA

SÜMEYYE BULUT

150101024

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ ZEYNEP KEVSER ŞEREFÖĞLU DANIŞ

İKİNCİ TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. YILMAZ DAŞCIOĞLU

İSTANBUL 2019

TEZ ONAY SAYFASI

FSMVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı tezli yüksek lisans programı 150101024 numaralı öğrencisi Sümeyye BULUT'un ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "**Cemal Şakar'ın Öykülerinde Yapı ve Tema**" başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından **28.06.2019** tarihinde oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.


Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser Ş. DANIŞ

(Jüri Danışman)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi


Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU

(İkinci Danışman)

Sakarya Üniversitesi


Prof. Dr. M. Fatih ANDI

(Jüri Üyesi)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi


Doç. Dr. Dursun Ali TÖKEL

(Jüri Üyesi)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi


Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI

(Jüri Üyesi)

İstanbul Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağılı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Sümeyye BULUT

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanması sırasında her zaman yanımda olan aileme ve bilhassa bugünlere gelmeme vesile olan fedakâr anneme, beni edebiyat dünyasıyla tanıştıran ve her daim arkamda olan kıymetli dostum Ferhat Aygün'e, manevi desteğiyle yanımda olan İbrahim Ethem Ortaköy'e, her türlü desteği ve yardımı benden esirgemeyen, beni yönlendiren çok değerli danışmanlarım Prof. Dr. Yılmaz Daşçıoğlu ve Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser Şerefoğlu Danış'a teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak öykülerini okumaktan büyük bir zevk duyduğum Cemal Şakar'ı çalışmanın benim için ayrıca bir mutluluk olduğunu belirtmem gerekir.

CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA

ÖZET

1982'den bu yana Türk öykücülüğünün önemli bir temsilcisi olan Cemal Şakar, günümüzde de eserler vermeye devam etmektedir. Şakar'ın bugüne kadar on bir öykü, yedi deneme/inceleme/eleştiri, bir söyleşi ve iki edisyon olmak üzere toplam yirmi bir eseri bulunmaktadır. Cemal Şakar'ın öyküleri üzerine tematik ve biçimsel yapıyı ayrıntılı olarak ele alan bir tez çalışması bulunmamaktadır. Bu sebeple Şakar'ın öyküleri bütün yönleriyle incelenmeye çalışılmıştır.

STRUCTURE AND THEMES OF CEMAL ŞAKAR'S SHORT STORIES

ABSTRACT

Summary since 1982 Cemal Şakar, the most important representative of Turkish storytelling, has continued to contribute with his work in this day and age. Till this day Şakar has had twenty one works in total including eleven stories, seven essays/reviews/criticisms, one interview and two editions. There is no thesis that elaborately handles the thematic and figural structure of Cemal Şakar's stories. That's why Şakar's stories were tried to be examined in all aspects.

ÖNSÖZ

Edebiyatımıza 19. yüzyılda giren öykü, dünya edebiyatına koşut olarak gelişmiş ve başarılı örnekleriyle çağdaş edebiyatımızın öne çıkan bir türü haline gelmiştir. Cumhuriyet dönemi boyunca değişen sosyal ve kültürel şartlara bağlı olarak sürekli bir dönüşüm geçiren öykü türünde içerik ve biçim bakımından zengin bir birikim oluşmuştur. 1980’li yıllarda öykülerini yayımlamaya başlayan Cemal Şakar, o günden bugüne verdiği eserlerle bu türün öne çıkan temsilcileri arasındaki yerini almıştır. Biz de bu çalışmamızda Cemal Şakar’ın öykülerini tematik ve biçimsel olarak inceledik. Bu konuyu seçme sebebimiz Şakar’ın öyküleri üzerine daha önce yapılan iki ayrı yüksek lisans tezinin birinde sadece temanın çalışılmış, diğerinde ise Şakar’ın eserlerinin yeterince ele alınmamış olmasıdır. Tezimizde, halen birçok dergide öykü, öykü kuramı ve genel olarak edebiyata dair yazılar yayımlayan Şakar’ın sadece basılmış kitaplarını inceledik.

Üç bölümden oluşan tezimizde Şakar’ın öykülerine geçmeden önce asıl konumuza bir zemin hazırlamak maksadıyla Giriş bölümünde; bir tür olarak hikâye terimini, hikâyeden öyküye geçiş sürecini, hikâyenin dünya ve Türk edebiyatındaki tarihsel seyrini anlattıktan sonra Cemal Şakar’ın da eser verdiği dönem olan 1980 sonrası öykücülüğün genel bir tasvirini yapmaya çalıştık.

Birinci bölüm üç ana başlıktan oluşmaktadır. İlk başlıkta Cemal Şakar’ın hayatını tanıtmaya çalıştık. İkinci başlıkta öykülerini, deneme-inceleme eserlerini ve editörlüğünü yaptığı eserleri verirken, sonraki bölümlerde öykü odaklı çalıştığımız için deneme-inceleme eserlerini sadece bu başlıkta ayrıntılı olarak ele aldık. Şakar’ın edebi kişiliğine ayırdığımız son başlıkta ise dönemindeki sanatçıların Şakar hakkındaki düşüncelerini, Şakar’ın öykü anlayışını ve genel olarak sanata bakışını inceledik.

İkinci bölümde öykülerine tematik açıdan yaklaşarak Şakar’ın öykülerinde ulaştığımız birey ve sorunları, toplumsal durumlar ve *Kur’an* kıssaları başlıkları altında ayırdığımız temaları metinlerden örnekler vererek açıkladık.

Üçüncü bölümde mekân, zaman, karakterler, anlatıcı ve odaklanmalar, anlatım teknikleri, dil ve üslup başlıkları altında öykülerdeki yapısal öğeleri inceledik.

Sonuç bölümünde tezde anlatılanların genel bir değerlendirmesini yaptık. Kaynakça bölümünde ise tez yazımı boyunca faydalandığımız eserleri sınıflandırarak verdik.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1
TAHKİYEDEN HİKÂYEYE ÖYKÜDEN ANLATIYA	1
Bir Tür Olarak Hikâyenin Kavramsal Çerçevesi.....	1
Hikâyenin Tarihsel Süreci	7
Türk Hikâyesinin Tarihsel Seyri	12
BİRİNCİ BÖLÜM.....	28
1. CEMAL ŞAKAR'IN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ.....	28
1.1. CEMAL ŞAKAR'IN HAYATI	28
1.2. ESERLERİ	33
1.2.1. Öyküleri	33
1.2.1.1. Gidenler Gidenler	33
1.2.1.2. Yol Düşleri	34
1.2.1.3. Esenlik Zamanları	34
1.2.1.4. Pencere	35
1.2.1.5. Hayalperdesi.....	36
1.2.1.6. Hikâyât	36
1.2.1.7. Sular Tutuştuğunda	37
1.2.1.8. Sel ve Kum	38
1.2.1.9. Mürekkep	38
1.2.1.10. Portakal Bahçeleri	39
1.2.1.11. Kara	40
1.2.1.12. Adı Leyla Olsun	41
1.2.2. Deneme-İnceleme-Eleştiri Eserleri	42
1.2.2.1. Yazı Bilinci.....	42
1.2.2.2. Yazının Gizledikleri	43
1.2.2.3. Edebiyatın Sırça Kulesi	44
1.2.2.4. İmge Gerçeklik ve Kültür	46

1.2.2.5. Edebiyat Ne Söyler	47
1.2.2.6. Hasan Aycın'ın Çizgi'si	50
1.2.2.7. Dile Kolay.....	50
1.2.2.8. Edebiyatın Doğası.....	50
1.2.3. Editörlüğünü Yaptığı Eserler	53
1.2.3.1. Sessiz Harfler	53
1.2.3.2. 40 Soruda Türk Öyküsü	53
1.3. EDEBİ KİŞİLİĞİ	53
İKİNCİ BÖLÜM.....	63
2. CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜLERİNDE TEMA	63
2.1. BİREY VE SORUNLARI	63
2.1.1. Yol, Yolculuk ve Gitme Eylemi.....	63
2.1.2. İçsel Sorgulama ve Arayış	74
2.1.3. Yalnızlık	82
2.1.4. Özlem	87
2.1.5. Dostluk	91
2.1.6. Ölüm	96
2.1.7. İnsan-Allah ilişkisi ve Dini Yaşam	100
2.2. TOPLUM VE SORUNLARI	103
2.2.1. Toplumsal Adaletsizlikler ve Trajik Durumlar	103
2.2.2. Küresel Fenomenler	108
2.2.2.1. Modernleşme.....	108
2.2.2.2. Kapitalizm.....	111
2.2.2.3. Medya	116
2.2.2.4. Kentleşme	117
2.2.3. Yakın Türkiye Tarihi ve Aktüel Olaylar.....	122
2.2.4. İslam Coğrafyası.....	129
2.2.4.1. Savaş.....	129
2.2.4.2. Filistin	139
2.2.4.3. Bosna.....	144
2.2.4.4. Irak	146
2.2.4.5. Suriye.....	151
2.2.4.6. Mültecilik.....	153

2.2.4.7. İslam Tarihi.....	161
2.3. YAZMA EYLEMİ / ANLATMAK VE YAZMAK.....	170
2.4. KUR'AN KISSALARINDAN KÜÇÜREK ÖYKÜLERE TEMATİK BAKIŞ.....	180
2.4.1. Gaflet ve İnkâr.....	182
2.4.2. Kibir ve Körlük.....	185
2.4.3. Kavimler.....	187
2.4.4. Mahşer Günü.....	189
2.4.5. Diğerleri.....	191
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	194
3. CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI.....	194
3.1. MEKÂN.....	194
3.1.1. Aktüel Mekânlar.....	195
3.1.2. Muhayyel Mekânlar.....	197
3.1.3. Eşya-İnsan İlişkisi.....	205
3.2. ZAMAN.....	208
3.2.1. Normal Dizilimin Kullanıldığı Öyküler.....	209
3.2.2. Anakronik Dizilimin Kullanıldığı Öyküler.....	218
3.2.3. Öykülerde Aktüel Zaman Unsuru.....	223
3.3. KARAKTERLER.....	225
3.3.1. Kadın Karakterler.....	227
3.3.2. Çocuk Karakterler.....	229
3.3.3. Aktüel Karakterler.....	230
3.3.4. Arayış İçindeki Karakterler.....	233
3.3.5. Yabancılaşan Karakterler.....	234
3.3.6. Anonim Tipler.....	236
3.3.7. Karakterlerde İsim Tercihleri.....	239
3.4. ANLATICI VE ODAKLANMA.....	242
3.4.1. Öykü-İç Anlatıcı ve İç Odaklanma.....	245
3.4.2. Öykü Dışı Anlatıcı ve Sıfır Odaklanma.....	249
3.4.3. Dış Odaklanma.....	254
3.4.4. Sen Dili Anlatım.....	255
3.4.5. Değişen Odaklanma - Çoklu Anlatıcı.....	257
3.4.5.1. Sadece Odağın Değiştiği Öyküler.....	257

3.4.5.2. Odağın ve Anlatıcının Değiştiği Öyküler	258
3.5. ANLATIM TEKNİKLERİ	265
3.5.1. Anlatma.....	266
3.5.2. Gösterme.....	269
3.5.3. Sahneleme.....	272
3.5.4. Tasvir.....	275
3.5.5. Diyalog	278
3.5.6. Bilinç Akışı – Dramatik Monolog – İç Monolog – İç Çözümleme....	280
3.5.7. Mektup.....	287
3.5.8. Leitmotiv	287
3.5.9. Üstkurmaca	289
3.5.9.1. Özkurmaca (Autofiction).....	293
3.5.10. Metinlerarasılık	294
3.5.11. Parodi	303
3.5.12. Pastiş	306
3.5.13. Kolaj.....	308
3.5.14. İroni	313
3.5.15. Çoklu Okuma Tekniği	316
3.5.16. Mizanpaj Tekniği	317
3.6. DİL VE ÜSLUP.....	320
3.6.1. Fiil Kullanılmamış Cümleler	321
3.6.2. Fazla Kullanılan Olumsuzluk Eki	321
3.6.3. Kiplerin Etkisi	321
3.6.4. Birleşik Cümle	322
3.6.5. Eksiltili Cümle	323
3.6.6. Sık Kullanılan Soru Cümleleri	325
3.6.7. Cemal Şakar'ın Sıkça Kullandığı Kelimeler	326
3.6.8. Art Arda Tekrarlanan Kelimeler ve Ekler	326
3.6.9. Pasajların Tekrarlanması	327
3.6.10. Kısa ve Derin Cümleler	328
3.6.11. Argo Kelimelerin Kullanımı.....	329
3.6.12. Şiirsel Üslup ve Dizilim	329
3.6.13. Devrik Cümleler	331

3.6.14. Sapmalar	332
3.6.15. Edebi Sanatlar	333
3.6.16. Metafor - İmge - Sembol	337
3.6.17. Masalsı Üslup	342
3.6.18. Yarım Kalmış Öykü.....	343
3.6.19. Ritim (Hızlandırma – Yavaşlatma).....	344
3.6.20. Karakterlerin Özelliklerine Göre Üslup.....	345
3.6.21. Dolaylı Anlatım	347
3.7. CEMAL ŞAKAR'IN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE YAPI	348
SONUÇ	360
KAYNAKÇA.....	366

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.g.s.	Adı geçen söyleşi
bk.	Bakınız
C.	Cilt
çev.	Çeviren
haz.	Yayına hazırlayan
s.	Sayfa/sayfalar

GİRİŞ

TAHKİYEDEN HİKÂYEYE ÖYKÜDEN ANLATIYA Bir Tür Olarak Hikâyenin Kavramsal Çerçevesi

Anlatma/tahkiye etme, insanın varoluş bilinciyle kökten ilişkili bir eylemdir. Bu eylemin her türü ve formu insanın hayatla kurduğu ilişkiyi, her türlü tecrübesini ve içsel yaşantısını bildirme ve ötekini bunlara şahit tutma ihtiyacına karşılık gelmektedir. Dolayısıyla hikâye etmenin neredeyse insanlık tarihiyle yaşıt bir eylem olduğu söylenebilir. Bu durumu Roland Barthes “Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur.”¹ diyerek ifade eder.

Bu tarihi olguya kaynaklık eden sosyal köklere eğildiğimizde toplumların; iç sorunlarını ele almak, etkileşime girdikleri toplumlar karşısında kendilerini konumlandırmak, birlikteliklerini güçlendirecek dini-metafizik ilkeler inşa etmek veya var olan ilkeleri sonraki nesillere taşımak, yeni nesilleri – sosyal, kültürel, tarihi, biyolojik vb. açıdan – eğitmek gibi amaç ve temayüllerle anlatı geleneği oluşturduğu ve sürdürdüğü söylenebilir. Bununla birlikte anlatı geleneklerinin, toplumların zihniyet ve kültür kodlarına bağlı olarak şekillendiği de unutulmamalıdır.

İnsanoğlunun entelektüel bilgisi kümülatif bir şekilde, günbegün artarken anlatı biçimsel bir evrim geçirmektedir. Ancak insanın anlatma ihtiyacı, kendisini ifade etme eğilimi geçmişten günümüze aynı şekilde devam etmektedir. Bu eğilimin bir sonucu olarak ortaya çıkan yazılı veya sözlü anlatımların anlatma/tahkiye kavramı altında toplandığı görülmektedir. Bu ihtiyaç önceleri mesel veya kısa biçiminde dile getirilirken daha sonraları hikâyeye ile karşılık bulmuştur. Tahkiyede temel olan insan, hikâyede ise insana ait yaşantılardır.

¹ Barthes Roland, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1988, s. 7.

Sözlüklerde “1. bir olayı anlatmadaki düzen, anlatış düzeni 2. (edebiyat) anlatı”² anlamları verilen tahkiye için Sadık Tural, kavramsal ve teknik anlamlarını da içine alan şu tanımları vermiştir: “Tahkiyeli ifade olmuş, olması mümkün olsun veya olmasın tasavvur edilmiş konuları vak’aya dayanarak anlatmaktır.”³ ve “Tahkiye, hafızanın imkânlarını, hayâl ve düşünce eleğinden geçirerek, kendine veya başkalarına ait yaşantıların merak ile temellendirilip kelimeler aracılığıyla, estetik/teknik bir sıraya konulmasıdır.”⁴

Bir edebiyat terimi olarak tahkiye; destan, masal, menkıbe, efsane, gazavatnâme, halk hikâyesi, makame, fıkra, anekdot, fabl, kıssa, latîfe, nekre, tiyatro, senaryo, roman, kısa hikâye, uzun hikâye vb. edebî türlerin üst başlığını oluşturur. Daha sonra tahkiyenin/anlatının bir formu olacak olan hikâye kelimesi, Arapça “he-ka-ve” kökünden türemiştir. Arapça’da “bir sürü haberi nakil ve rivayet eylemek, bir nesneye benzemek, fi’len yahut kavlen bir nesneyi taklit etmek, bir kimseden bir sözü nakletmek, eğlendirmek maksadıyla taklit, bir fiilin taklidi, bir metnin kopyasını çıkartmak”⁵ gibi anlamları vardır. “*Hikâye*” kelimesinin Arapçadaki edebî kullanımı daha çok Aristoteles’in “*mimesis*” kavramına karşılık olarak görülmeye başlamıştır.⁶ “Yahya bin Adî’nin “Poetika” üstüne yaptığı tefsirin “hikâye” adını taşıması, edebi sanatın hayatın bir taklidi olduğu telakkisi ile birlikte hikâye sözcüğünün bir edebiyat terimi olarak kullanılmasında etkili olmuştur.”⁷

Daha önceleri Göktürk, Uygur ve Karahanlılar’da hikâye yerine “*sav*” kelimesi kullanılmaktaydı. Sav kelimesinin hikâye anlamı dışında mesaj, mektup, atasözü, tarihi olaylar için de kullanıldığı *Divan-ü Lügâti’t Türk*’ten⁸ anlaşılmaktadır. Türkler, İslamiyet’i kabul edip İslam kültür ve sanatıyla karşılaştıktan sonra “*hikâye*” kelimesi kullanılmaya başlamış ve tahkiye içeren tüm

²http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b4084e0f05a57.30945440 03.05.2018

³ Sadık Tural, **Zamanın Elinden Tutmak**, Ankara, Ecdâd Yayınları, 2. Baskı, 1991, s. 34.

⁴ Sadık Tural, **a.g.e.**, s.13.

⁵ Necati Tonga, “‘‘Hikâye’’ye Terminolojik Bir Yaklaşım”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, Wolume 3/1 Winter 2008, s. 373.

⁶ Ömer Lekesiz, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları**, İstanbul, Selis Kitaplar, 2006, s. 17.

⁷ Ömer Lekesiz, **a.g.e.**, s. 18.

⁸ Kâşgarlı Mahmûd, **Divânü Lügâti’t-Türk Tercümesi**, 3. Cilt, çev. Besim Atalay, TDK, Ankara, 2000, 154.

edebi metinler için uzunca bir süre bu kelime tercih edilmiştir. Hikâye kelimesi için sözlüklere baktığımızda güncel *Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde* “1. Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması 3. (edebiyat) Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü”⁹ olarak geçmektedir. Muallim Naci “Nakil, beyan: Bir vakayı hikâye. Bir hususun hikâyesi 2. Bazı vukuatın hey’et-i mecmû’ası”¹⁰ diye açıklamış. Şemseddin Sami “1. Olan veyâ baştan geçen bir şeyi sırasıyla anlatma, nakletme. 2. Gerçek veyâ uydurma olan ve çoklukla hisse kapmağa yarayan hal ve hâdis. 3. Fransızca’da roman denilen, esas olarak ahlâka hizmet etmek şartıyla çeşitli konularda yazılan uzun sergüzeşt.”¹¹ diye tanımlamıştır. Ferit Devellioğlu ise “1. Anlatma 2. Roman 3. Masal 4. Olmuş hadise”¹² diyerek hem Devellioğlu hem de Sami roman türünü de hikâyenin içine almıştı. Akalın’ın *Edebiyat Terimleri Sözlüğü'nde*, “İnsanların başından geçmiş, ya da geçebilecek soydan olayları anlatan kısa yazı. (...) İnsan hayatının yalnız bir yönünü anlatmakla yetinir.”¹³, Turan Karataş’ın *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü'nde* de “Öykü. İnsan hayatında olan veya olma ihtimali bulunan, olacak kanısı uyandıran olayları belli bir hacim içinde anlatan metinlere hikâye denir.”¹⁴ şeklinde geçer. Ayrıca Karataş’a göre hikâye romanın kısa bir bölümü olarak da görülebilir. Hatta “roman çok katlı bir apartmansa, hikaye tek katlı müstakil bir ev gibidir.” der.¹⁵ Sözlük örneklerini çoğaltabiliriz fakat sözlüklerde her ne kadar farklı tanımlar yapılsa da hikâye kavramına dair; insanı temel alması, yaşanmış ya da yaşanılabilir bir olaydan yola çıkılması, romanla bağının olması gibi ortak noktalar bulunmaktadır. Batı’da tahkiye ve hikâye/öykü karşılığı olarak çeşitli adlar kullanılmıştır. İngilizcede “story, short story, long short story, tale, yarn, narration”; Almandada “geschichite,

⁹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b4084dcacf863.50683330 08.05.2018

¹⁰ Muallim Naci, *Lûgat-ı Nâci*, Ankara, Türk Dil Kurumu, 2009, s. 227.

¹¹ Şemseddin Sami, *Kamûs-ı Türkî*, 2. Cilt, İstanbul, Tercüman Gazetesi, 1985, s. 507.

¹² Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi, 29. Baskı, s. 440.

¹³ L. Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1984, s. 136.

¹⁴ Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, 2004, s. 202.

¹⁵ Turan Karataş, *a.g.e.*, s. 202

erzählung”; Fransızca “histoire, narration”; İtalyanca “roconto, storia”; İspanyolca “cuento, historia” kelimeleri kullanılmıştır.¹⁶

Hikâye, edebi bir form olmanın yanı sıra tahkiyeli metinlerin müşterek adı olarak da kullanılmış, bu çerçevede destan, fıkra, menkıbe, roman, tiyatro gibi tahkiyeli metinlerin genel adı olmuştur. Bu yüzden de bütün anlatı türlerini kapsayacak şekilde kullanılan hikâye sözcüğü kendine özgü bir türün adı olan hikâye özel adı ile karıştırılmaktadır.¹⁷

“Klasik dönemlerden beri, edebiyat ürünleri çeşitli şekillerde tanımlanmış olan genel türlere aitlikleriyle sınıflandırılmışlardır.”¹⁸ Romanın edebiyatımıza girmesiyle tür ayrımına gidilmeye başlanmıştır. Roman ve hikâyenin ayrımında bir dönem daha çok eserin hacmi belirleyici olurken bunu dikkate almayıp her iki türü de bir gören sanatçılar da olmuştur. Kurmaca metin oluşuyla şiirden ayrılan öykü, yine kurmaca bir metin olan romanla hem kuramsal hem de pratik açıdan birçok ortak özellik taşısa da, onu ayrı bir tür yapan kendine mahsus özelliklere sahiptir. Öncelikle romana göre daha kısa, kişi kadrosu sınırlı ve olay örgüsü basittir. Romandaki geniş anlatım imkânlarına sahip olmadığı için dilin ekonomik ve ustalıklı kullanılması, duygu ve düşüncelerin yoğun bir şekilde aktarılması, az sözle çok şey anlatılması gerekir. Bu durum çoğu zaman öyküye şiirsellik katar.

Edebiyatımızda Rezaizade Mahmut Ekrem, *Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalâa* isimli yazısında bu iki türü büyük hikâye ve ufak hikâye olarak ikiye ayırmıştır. Romanı büyük hikâye olarak görmüş ve bunun sebebinde hacme bağlamıştır. Mehmed Celâl de kimi hikâyelerine “roman, romancık”, kimi romanlarına ise “hikâye” demeyi tercih etmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil, hikâye ve romanın özelliklerini, Batı’daki ve bizdeki tarihi gelişimini ele aldığı, *Hikâye* adlı eserinde hikâye kelimesini bugün anladığımız manada kullanmayıp hikâye ve roman

¹⁶ Necati Tonga, **a.g.m.**, s. 376.

¹⁷ M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı”, **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S. 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 33.

¹⁸ Daniel Chandler, “Tür Kuramına Giriş”, **“Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı: Temel Metinler”**, çeviren: Jale Özata Dirlikyapan, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2018, s. 16.

türlerini ayırmamış her iki türü de hikâye diye adlandırmıştır.¹⁹ Nabizade Nazım *Hasba* adlı eserinin önsözünde hikâyeyi romanın kısası olarak görmüştür.²⁰ Buradan anlaşılacağı üzere bir dönem roman ve hikâye türlerinin ayrımı net olarak yapılamamıştır.

1940'lı yıllara doğru Nurullah Ataç tarafından hikâye yerine Arapçadaki “*taklit etmek*” anlamının karşılığı olan öykünmekten türetilen “*öykü*” kelimesi öne sürülmüştür. Lekesiz bu süreci şöyle anlatır:

Öykünmek fiilinden türetilen öykü sözcüğü ise, has Türkçe olmasına rağmen, hikâye sözcüğünü unutturmak üzere onun yerine “o edebî türün yeni adı olarak” dayatılmadan önce sadece yerel söyleyişlerde var olabilmiş, deyimleşerek, atasözlerini besleyerek genelleşme istidadı gösterememiştir. Ancak '50'li yıllardan başlayarak, Batıdaki örneklerine uygun olarak kurgulanan, hikâye kalmayan, roman olmayan yeni metinlerin başka bir dile dönüştürülemezliği, özetlenemezliği, anlatılamazlığı, sadece ve sadece okunularak nüfuz edilebilirliği nedeniyle giderek tür planında “biricikleşmesi” ve yeni sözcüğün bu yeni olanı tanımlama ihtiyacını gidermesiyle öykü, short story, short short story karşılığı olarak kendisine edebiyatımız içinde bir kullanım alanı açmıştır.²¹

Öykü kelimesinin kullanılması üzerine günümüze kadar birçok farklı görüş ortaya çıkmıştır. Örneğin M. Kayahan Özgül, hikâye yerine öykünün kullanılmasını “gericilik”²² olarak nitelerken Lekesiz, hikâyenin tür dışındaki anlamlar için kullanılmasının yanında öykünün böyle bir kavram karmaşası yaratmamasını da bir olumluluk olarak görür:

Hikâyeyi telmihli, tecahül-i arifli, tevriyeli, istiareli kalıplarla rahatça kullanırken öyküyü daha çok edebiyatla ilişkilendirerek kullanmışız. Buna göre,

¹⁹ Yılmaz Daşcıoğlu, Okan Koç, “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-** Wolume 4/1-I Winter 2009, s. 802.

²⁰ Yılmaz Daşcıoğlu, Okan Koç, **a.g.e.**, s. 803.

²¹ Ömer Lekesiz, **a.g.e.**, s. 19-20.

²² Özgül M. Kayahan, **a.g.m.**, s. 31.

yaşayan iki sözcüğün farklı içerikler yüklenerek kullanılması, bir zorunluluk olarak belirmiş²³

Bu tartışmalı durum dergilerde de görülmektedir. Kimi dergiler (*Hece Öykü*, *Post Öykü*, *İmge Öyküler*, *Notos Öykü*) “öykü” kelimesini kullanırken kimileri ise (*Türk Edebiyatı*, *Dergâh*, *Edebiyat Otağı*) “hikâye” kelimesini tercih etmiştir.²⁴ Genel anlamda öykü ve hikâye ayrımı net bir şekilde olmasa da çoğunlukla “hikâye”nin klasik hikâye; “öykü”nün ise modern hikâye anlamında kullanıldığı görülmektedir.

Bazıları tarafından postmodern olarak nitelendirilen günümüz dünyasında ideolojiler ve kimlikler iç içe geçmiş; felsefede, sanatta ve sosyal hayatta kesin farklılıkların ve ayrımların yerini melez yapılar ve yaklaşımlar almıştır. Bu durum edebiyatı da etkilemiştir. Postmodern dönemle birlikte türler arasındaki sınırlar silikleşmeye başlamıştır. Bir türe ait biçim ve içerik özelliklerinin başka bir türde de görülebildiği bu süreçte türlerin birbirine yaklaştığı söylenebilir. Bu durum bütün metinleri ‘anlatı’ başlığında toplamayı mümkün kılmıştır.

Olay, mekân, zaman ve kişi öykünün unsurlarını oluşturmaktadır. Bu türü, içeriği bakımından olay örgüsü ve durum öyküsü olarak ikiye ayırmak mümkündür. Olay hikâyeciliğinde serim-düğüm-çözüm olarak bir eylem ve zaman varken durum hikâyeciliğinde bir örgüye bağlı olmadan o zamanın belirli bir anı sunulmaktadır. Modern dönemden itibaren öykü formundan daha kısa olan öykünün bir alt türü doğmuştur. “Kısa öykü, küçürek öykü, minimal öykü, kısa kısa öykü, mini kurgu, vb.”²⁵ olarak farklı adlandırmalara sahip bu türün dili şiire oldukça yakındır. Bu tür, hızın her şey demek olduğu, hayatın ritminin son süratte aktığı bir çağın ürünü olarak görülmektedir.²⁶ Bu tür dışında Oktay Yivli modern öykünün, mizahi, teatral, portre,

²³ Ömer Lekesiz, “Türk Öykücülüğünün Yüz Yıllık Hikâyesi”, **Dergâh Edebiyat Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 106, Aralık 1998, s. 12.

²⁴ Necati Tonga, **a.g.m.**, s. 377.

²⁵ Ramazan Korkmaz, Mutlu Deveci, **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2011, s. 12.

²⁶ Charles Johnson, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü Dergisi**, S. 12, 1997, s. 115.

dramatik, röportaj, mektup, anı/günlük, tezli, melodramatik ve gotik olmak üzere alt türleri olduğunu belirtir.²⁷

Kısaca anlatma/tahkiye, dolayısıyla hikâyeye varoluş bilinciyle kökten ilişkili bir mefhumdur. Bütün anlatma eylemleri/formları, kişi-olay anlatımı temelinde insanın hayatla kurduğu ilişkiyi, her türlü tecrübesini ve içsel yaşantısını ifade etme ve ötekileri bunlara şahit tutma ihtiyacına karşılık gelmektedir.

Hikâyenin Tarihsel Süreci

İnsanın yaşadığı çeşitli durumlarla baş etme çabasının bir yansıması ve bu çabanın inançla desteklenen anlatımı olarak ortaya çıkan mitler, hikâyenin kökeni olarak görülmektedir. Bu anlatılar, insanın yaratılış, ölüm ve ölüm sonrasıyla ilgili temel sorularına cevap bulma arayışının bir ifadesidir. Mitler insanoğlunun; dünyada bulunuşuna dair ontolojik açıklamalar yapan, nereden gelip nereye gittiğini bildirerek varoluşsal kaygı ve korkularını giderme işlevi gören, doğayla anlamlı bir ilişki kurulmasını sağlayan kök-anlatılardır. Büyük medeniyetlerden küçük kabilelere kadar her toplum kendi tanrılarını, kahramanlarını, yaratıklarını ve bunun sonucunda mitlerini oluşturmuşlardır. Toplumlar, kökenlerine, savaşlarına, inanç sistemlerine, sosyal ve siyasi hayatlarına dair hikâyeler anlatagelmış ve hayata dair mühim öğütler vermişlerdir. Açıklanamaz olanı anlamlandıracak hikâyeler üretmek için doğa bir araç olarak görülüp Ay, Güneş, dağlar, topraklar, denizler, vb. şeylerden tanrılar ortaya çıkarılmıştır. “Dinlerin ve mitolojilerin çoğunda, medeniyete adım attığımızdan beri sorduğumuz temel sorulara işaret eden önemli öğeler mevcuttur: ölümlülük, doğum, astroloji ve bütün doğa olaylarına ilişkin düşünceler.”²⁸

Mitler bir toplumun manevi değerlerini ve dünya görüşünü yansıtan önemli anlatılardır. Kültürel temalar kadar efsanevi hikâyeler de içeren mitler gizemli ve aynı zamanda görkemlidir. Farklı coğrafyalarda oluşan mitlere eğildiğimizde birçok ortak konu olduğu görülmektedir. Bunlar:

²⁷ Oktay Yivli, “Modern Türk Öyküsünde Alt Türler”, **Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, S. 70, 2016, s. 98.

²⁸ Mark Daniels, **Bir Nefeste Dünya Mitolojisi**, İstanbul, Maya Kitap, 2014, s 9.

İlk ana baba, sıklıkla gökyüzü ve yeryüzü tanrılarıdır. Yaratıcı tanrı, ilk insanları genellikle ağaç, kaya, bitki ve çamur gibi yeryüzü elemanlarından yaratır. Kahramanlar alışılmadık biçimde doğan, olağanüstü bir güce sahip, Özel silahlarla canavarları öldüren, çetin yolculuklara çıkan, görevlerinin bir parçası olarak yeraltına inen ve alışılmadık bir şekilde ölen tanrı çocuklarıdır. ... Bütün kültürlerde, insanların belli yiyecekleri ve uygarlaşmalarını sağlayacak tarım aletlerini nasıl elde ettikleri anlatılır.²⁹

Mitler çeşitli kültürlerle ait destansı anlatılara kaynaklık etmiştir. Bu çerçevede Batı dünyasına baktığımızda karşımıza çıkan en önemli yazılı eser, Yunan Medeniyetine ait olan Homeros'un İlyada ve onun devamı niteliğinde olan Odysseia eserleridir. Tür olarak epik şiir olan bu eserler, Troia Savaşı ve savaş sonrası Odysseia adlı kahramanın eve dönüşünü hikâye eder. Bu eserlerden önce Yunan halkı, epos ozanlarınca kaleme alınan İlyada ve Odysseia eserlerinden hacimce küçük olan destanları okumuşlardır.³⁰

Mezopotamya'da Yaratılış, Tufan, Gılgamış; Mısır'da Osiris, İsis, Horus, Nil; Hititlerde Ullikummiss, İlluyankas, Telepinus; İbrani'de Kain ve Habil, İbrani Tufan, Babil Kulesi ve daha birçok toplumun hikayeler barındıran efsane, mit veya destanları mevcuttur.³¹

Zaman içinde destanların yanı sıra farklı anlatı biçimleri de ortaya çıkmıştır. Yunan edebiyatını örnek alarak gelişen Latin edebiyatında ilk eserler daha çok tiyatro ve nutuk alanlarında verilmiştir. Bir bakıma İtalyan edebiyatının kurucusu sayılan 13. Yüzyılda yaşamış olan şair Dante'nin *İlahi Komedyâ* eseri İnferno (Cehennem), Purgatorio (Âraf) ve Paradise (Cennet) olarak üç bölümden oluşmaktadır. Yazılış tarihinin tam olarak bilinmediği *İlahi Komedyâ*, her ne kadar şiir türünde de olsa bir olay örgüsü içermesi sebebiyle bu eserde hikâyeleştirme mevcuttur. 14. Yüzyılda hikâye türü açısından önemli bir gelişme olur. Boccacio'nun *İl Decameron* eseri, manzum anlatı geleneğinden kopuşun ve mensur hikâye türünün

²⁹ Donna Rosenberg, **Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, çev. Koray Akten vd., 3. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 18-19.

³⁰ Ali İhsan Kolcu, **Batı Edebiyatı**, Ankara, Salkımsöğüt Yayınları, 2008, s. 13

³¹ Samuel Henry Hooke, **Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları**, çev. Alâeddin Şenel, Ankara, İmge Kitabevi, 1993, s. 10.

ilk örneğini oluşturur. 1348-1353 yılları arasında yazılan bu kitap, Floransa'da gerçekleşen veba salgını sonucunda on bir kişinin bir evde saklanarak her gün birbirlerine hikâye anlatmaları üzerine kuruludur. Hikâye türünün ilk örneklerinden bir diğeri ise İngiliz Geoffrey Chaucer'den gelir. Boccacio'nun eserini taklit ederek yazdığı *Canterbury Hikâyeleri* ile bu eser aynı zamanda İngiliz edebiyatının da başlangıcı sayılmaktadır.³² 15. Yüzyıla gelindiğinde roman türünün ilk örneği de Cervantes'in *Don Quijout* eseriyle verilmiş olur. Konusu ise şövalyelerin maceralarını anlatan kitaplarla alay etmektir. Aynı yüzyılda Fransız edebiyatında ise Rebelais adlı sanatçının *Gargantua* adlı eseri modern romanın ilk örneklerinden sayılmaktadır.

Hikâyenin, romanın gölgesinden kurtulması ve ayırıcı nitelikler kazanmaya başlaması 19. yüzyıla tekabül etmiştir. Aynı zamanda 19. Yüzyılda bu türe yönelik büyük bir eğilim olmuştur. Rusya'da Gogol (1809-1852) ve Puşkin (1799-1837); Fransa'da Charles Nodier (1780-1844) ve Theophile Gautier (1811-1872); Almanya'da E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822) ilk göreceğimiz hikâyeciler olur. Bu tür, sadece öykü yazarların dışında, çok önemli romancıların da ilgisini çekmiştir. Bunlar arasında V. Hugo (1802-1885), Stendhal (1783-1842), Balzac (1799-1850), Flaubert (1821-1880), Musset (1810-1857), Zola (1940-1902), Tolstoy (1828-1910), Dostoyevski (1821-1881) gibi sanatçılar vardır.

Dostoyevski'nin Homeros ve Schiller ile andığı Alman E. T. Hoffman, hayallere verdiği önem sayesinde gerçeküstücülerin öncülerinden sayılıp fantastik öykünün kurucu isimlerinden olmuştur.³³ Rus yazar Gogol'un modern öykünün kökenlerini başlattığını birçok kaynakta görmekteyiz. Gogol ile birlikte öyküye, burjuva yerine küçük insan girmeye başlamış ve öykücü "trajik gerçekliği mizaha dönüştürerek derinlikli bir hiciv yaratmıştır".³⁴ Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) fantastik öyküleri ise bütün Avrupa'ya yayılır. Anlatı kurallarını ve üç birlik kuralını (giriş > gelişme > sonuç) ilk kez Poe'nun eserlerinde görürüz. Poe'nun ruhsal tahlilleri, öykünün atmosferini kurması ve imgedeki yaratıcılığı onu öyküde belli bir

³² Ali İhsan Kolcu, **a.g.e.**, s. 233.

³³ Necip Tosun, **Öyküyü Sanat Yapanlar**, İstanbul, Dedalus Yayınları, 2017, s. 77.

³⁴ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, Ankara, Hece Yayınları, 2014, s. 16-17.

etkiye ulaştırmıştır. O, sadece öykü yazmakla kalmamış aynı zamanda öykü kuramı üzerine de yazılar kaleme almıştır. Öyküde “etkinin bütünlüğü ve birliği ilkesi” edebiyatımızda hala geçerliğini korumaktadır.³⁵ 19. Yüzyılda öyküyü bağımsız bir tür haline getirmeyi başaran en önemli iki sanatçı Fransız Guy de Maupassant (1850-1893) ve Rus Anton Pavloviç Çehov (1860-1904)’dur. Olay öykücüsü olarak tanınan Maupassant’ın öykülerinde her zaman sonu olan bir hayat hikâyesi mevcuttur. Okuru şaşırtma isteğiyle öykünün biçiminden çok içeriğine önem verip sarsıcı kurgular oluşturur. Çehov ise öyküde bir devrim yaparak olaylara değil durumlara ve ayrıntılara önem vermiş ve bu şekilde yazmıştır. Onun için önemli olan olay değil insandır. Bu yüzden bireyin iç dünyasına odaklanan öyküler kaleme almıştır. Bununla da kalmayarak süslü betimlemeleri bir kenara atıp “az ve sade” olanı tercih etmiştir. Öykülerinin merkezinde her zaman “anlatmak” olan Mark Twain (1835-1910), Amerika’da öykünün kurucularından olmuştur. Mizahın, trajedinin ve komedinin harmanlandığı öyküler yazmış ve öykü ile ahlakın ve erdemli oluşun önemini vurgulamıştır. Rus edebiyatının önemli isimlerinden olan Maksim Gorki (1868-1936), İzak Babel (1894-1940), Mihail Bulgakov (1891-1940) gibi öykücüler daha çok yaşadıkları dönemi kendi üsluplarınca kaleme almışlar ve öykünün gelişimine büyük katkıları olmuştur. Amerikan edebiyatında “Amerikan rüyası”nı yaşatan O. Henry (1862-1910)³⁶, kendisinden sonra gelen birçok öykücüyü etkilemiş olan ve Amerika’nın hayat tarzını anlatan Sherwood Anderson (1876-1941)³⁷, salt diyaloglardan bir metin oluşturmanın en iyi örneklerini veren Ernest Hemingway (1899-1961)³⁸, yine modern öykünün öncülerinden olup diğer Amerikan öykücülerinden farklı olarak bir rüyayı değil “Amerikan ağıtını” anlatmayı tercih eden J. D. Salinger (1919-2010)³⁹ gibi öykücülerin yapıtları bu ülkeyle sınırlı kalmayıp dünyaya yayılmıştır. Bunlar dışında Julio Cortazar (1924 – 1984) da içerikten çok biçime önem verip, fantastik öykü damarını besleyerek Latin Amerika’da büyük bir etki yapmıştır.

³⁵ Necip Tosun, **a.g.e.**, s. 18.

³⁶ Necip Tosun, **Öyküyü Sanat Yapanlar**, İstanbul, Dedalus Yayınları, 2017, s. 69.

³⁷ Necip Tosun, **a.g.e.**, s. 139.

³⁸ Necip Tosun, **a.g.e.**, s. 87.

³⁹ Necip Tosun, **a.g.e.**, s. 265.

Oldukça kaotik teknikler kullanıp birden fazla bakış açısıyla oluşturduğu eserleriyle öykü dünyasında sıçrama sağlayan Amerikalı William Faulkner (1897-1962) de adını unutulmazlar arasına yazdırmıştır. Öykülerinde aynı metni farklı bakış açısıyla kullanarak okuyucuya anlatıcının gözünden olaylara bakmasını sağlamıştır. Hemingway ile ortak olarak eserlerini bütünüyle diyaloglar şeklinde tasarlamıştır. Modern öykü tekniklerinden geri dönüş, bilinç akışı, sembolik anlatım gibi teknikleri sonuna kadar kullanmış ve öykülerinin merkezine “*atmosfer*”i almıştır.⁴⁰

Entelektüel derinliğini öyküde son derece titizlikle kullanan Arjantinli Jorge Luis Borges (1899-1986) de yine öykü dünyasına yaptığı katkılarıyla modern öykünün öncülerinden olmuştur. Bilinç akışı denildiğinde ilk akla gelen isim olan İngiliz Virginia Woolf romanlarının yanında öyküleriyle de önemli bir yere sahip olmuş ve bu tekniğin öncüsü sayılmıştır. İngiltere’nin Çehov’u olarak anılan Katherine Mansfield ise modern öykü tekniklerini Çehov tarzı ile birleştirmeyi başarmış bir yazardır⁴¹. T. S. Eliot’un “On dokuzuncu yüzyılı bitiren adam” olarak gösterdiği James Joyce (1882-1941), *Dublinliler* adlı tek öykü kitabıyla modern öyküye katkıda bulunmuştur. Şehir imgesi üzerinden çürümüşlüğü anlatan Joyce, bilinç akımı tekniği ile ne kadar iyi bir eser ortaya çıkarılabileceğini kanıtlamıştır. Franz Kafka’ya (1883-1924) baktığımızda ise adeta bir kâhin gibi çağın ilerisindeki çökmeyi görmüş ve buna göre öykülerini kaleme almıştır. Resim, müzik ve tasvirin her türlü imkânlarını öykülerinde kullanan Thomas Mann (1875-1955), romana ağırlık verse de öykü yazmayı da bırakmamış ve modern öyküye katkıda bulunmuştur. Varoluşçu felsefenin önde isimlerinden Jean Paul Sartre (1905-1980) bu felsefi görüşün edebiyata yayılmasını sağlamıştır. Aynı felsefi görüşün bir diğer önemli ismi ise Albert Camus’dür (1913-1960). Tek öykü kitabıyla öykünün dünyasında yerini almıştır. Yenilikçi bir yazar olan Italo Calvino (1923-1985), fantastik ve gerçekçi edebiyatı çok iyi harmanlayıp eserlerinde hemen hemen her tekniği uygulamıştır. Masallardan modern hayata kadar her şeyi öyküsüne ve romanına eklemiştir. Gabriel Garcia Marquez (1927-2014) ise büyülü gerçekçiliğin

⁴⁰ Necip Tosun, *a.g.e.*, s. 97-99.

⁴¹ Necip Tosun, *a.g.e.*, s. 161.

en önemli temsilcisi olup bunu romanlarının yanında öykülerine de yansıtan ve büyülu gerçekçilik denilince akla gelen ilk isim haline gelmiştir.

Yukarıda saydığımız isimlerden başka Jack London (1876-1916), Oscar Wilde (1854-1900), Stefan Zweig, Wolfgang Borchert (1921-1947), Flannery O'Connor (1925-1964), Ingeborg Bachman (1926-1973), Andrey Platonov (1899-1951), Raymond Carver (1938-1988), Jhon Cheever (1912-1982) gibi daha birçok isim öyküye dair izler bırakmış ve öykünün bugüne gelmesine katkıda bulunmuşlardır.

Türk Hikâyesinin Tarihsel Seyri

Türk tarihindeki destanlara eğildiğimizde dünyanın ve insanların nasıl meydana geldiğini anlatan Yaratılış Destanı, Alp Er Tunga ve Şu olarak iki ayrı parçadan oluşan Saka Destanı, Hun hükümdarı Mete'nin hayatı etrafında şekillenen Hun-Oğuz Destanı, Oğuz Türklerinin kahramanlıklarından doğan Oğuz Kağan Destanı, Göktürklerin savaş sonrası kalan tek bir genç ile dişi bir bozkurttan yeniden türediklerini anlatan Bozkurt Destanı, demirden dağı eritip yeni yurtlar arayan Türkleri konu alan Ergenekon Destanı, Uygur Türklerinin türeyişlerini konu alan Türeyiş Destanı, yine Uygurların yeni yurt arayışlarını anlatan Göç Destanı gibi destanların mevcut olduğunu görmekteyiz.

Destanlar kadar olmasa da çok uzun bir geçmişe sahip olan bir anlatı türü de masallardır. En eski masallardan biri olarak görülen Binbir Gece Masalları, yazılış tarihi belli olmamakla birlikte araştırmacılar tarafından tek bir yazara ve döneme ait olmadığı düşünülmektedir. 8. ve 9. Yüzyıldan başladığı düşünülen bu masallar Hindistan, İran, Arap, Mısır derlemeleriyle bugünkü halini almış olup ilk hikâye örnekleri arasında yerini almaktadır.⁴²

Türkler Uygurlarla birlikte ilk yazılı eserlerini vermiştir. Bu dönemde ağırlıklı olarak dini içerikli metinler varken bunun yanında “ilk mensur hikâyecilik” Uygurların Toharca'dan çevirdikleri *Prens Kaylanamkara ve Papamkara Hikâyesi*,

⁴² <http://tosunnecip.blogcu.com/dogu-edebiyatinin-basyapitlarindan-binbir-gece-masallari/19659376>
08.05.2018

Çastani Bey Hikâyesi ve *Maistrisimit*'dir. Ayrıca *Şehzade ile Aç Pars Hikâyesi*, *Dantipali Hikâyesi* de Uygurlar tarafından kaleme alınan hikâyelerdir.⁴³

Doğu edebiyatı, nazım kadar olmasa da nesir açısından da oldukça zengindir. MÖ'den başlayarak günümüze değin gelen ve modern öyküye hala kaynaklık eden birçok eser mevcuttur. MÖ yaşayan Hint filozofu olan Beydeba'nın *Kelile ve Dimne*, 12. yüzyıldan Harîrî'nin *Makamat* ve yine aynı yüzyılda yaşamış olan Ferîdüddîn Attâr'ın *Mantku't-Tayr*'ı, 13. yüzyılda Şeyh Sadi Şirazi'nin *Bostan ve Gülistan* eserleri, 14. yüzyılda Farsçaya daha sonra da Türkçeye çevrilen *Tûtînâme*, 15. yüzyılda Genceli Nizâmî'ye ait *Heft Peyker* gibi eserler bunlardan bazılarıdır.⁴⁴

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte yaşadığı değişim sanata da yansımıştır. Gerek Arap gerekse Fars edebiyatından etkilenilmiş ve bunun sonucunda farklı edebi türler kullanılmaya başlanmıştır. Divan edebiyatı ile Leyla ve Mecnun, Hüsrev ile Şirin, Yusuf ile Züleyha gibi mesneviler bunlara örnek teşkil ederken bu eserler, aynı zamanda modern hikâyeye de kaynaklık etmişlerdir. Ayrıca sözlü edebiyat geleneğimizden gelen ve İslamiyet'in kabulünden sonra da devam eden halk hikâyeleri, anonim olup topluluk karşısında hikâyeci âşıklar tarafından dile getirilen, nazım ve nesir olarak olsa da nesir kısmı ağır basan hikâyeye türlerindedir.⁴⁵ İlk mensur hikâyeler arasında *Battal-name*, *Danışmen-name*, *Hamza-name*, *Ebu Müslim* gibi hikâyeler mevcuttur.⁴⁶ Daha sonraları dini konularda *Mansur-name*, *Süleyman-name*, *Şeyh San'an*; Kahramanları tarihten alınan hikâyelerde *İskender-name*, *Behram-ı Gür*; Tasavvufî hikâyelerde *Selâmanu Ebsal*, *Can u Canan*, *Gülşen-i Aşk*; serüven konulu hikâyeler olan *Vamık u Acra*, *Vîs ü Râmin*, *Hayrabad*, *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre*, *Âşık Garip*, *Emrah ile Selvi Han*, *Gül ile Alişir*, *Arzu ile Kamber* gibi birçok halk hikâyesi teşekkül etmiştir.⁴⁷

Halk hikâyeleri, yüzyıllara göre farklı isimler almıştır; Dede Korkut'ta "boy", 16. Yy ile 18. Yy arası "hikâye", Âzeri sahasında "hekât", günümüzde Doğu

⁴³ Hasan Kavruk, **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikayecilik**, İstanbul, MEB Yayınları, 1998, s. 4.

⁴⁴ Necip Tosun, **Doğunun Hikaye Kuramı**, İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2017, s. 15-20.

⁴⁵ Seyit Kemal Karaalioğlu, **Türk Edebiyatı Tarihi**, 1. Cilt, İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll. Şti., 1980, s. 316.

⁴⁶ Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatında Hikâye**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1984, s. 71.

⁴⁷ Agah Sırrı Levend, **a.g.e.**, s. 72-73.

Anadolu ve Azerbaycan'da “nağil” gibi. Bunun dışında kısa hikâyelere “kıssa”, “serküşte” türküsüz hikâyelere de ”kara hikâye” denilmektedir.⁴⁸

Mensur hikâyede amaç, sanatsal mahareti sergilemektir. Divan nesrinin bütün özelliklerini taşıyan bu anlatılar zincirleme tamlamalarla, bileşik isim ve sıfatlarla örülü karışık cümleler halinde ve kelime oyunları ile doludur.⁴⁹

Bu türlerin dışında yine günümüz hikâyesine kaynaklık teşkil eden Dede Korkut Hikâyeleri, halk masallar, meddah hikâyeleri, menkıbeler, kıssalar vardır.

Klasik hikâyeye genel çerçevede baktığımızda masalsi bir karakter taşıdığı söylenebilir. Tanzimat'a kadar kaleme alınan hikâyelerde görüp işitilmemiş olaylar masalsi bir hava içinde anlatılmıştır.⁵⁰ Olağanüstü mahlûkatların hikâyelerde yer alması ve bu sebeple de inandırıcılığın kaybolması, kurgunun zayıf olması, tahlil ve tasvirin az olması, sosyal konulardan uzak olması gibi özellikler görülmektedir.⁵¹ Klasik hikâyeler, Kenan Akyüz gibi edebiyatçılara göre modern hikâye ile ortak noktası bulunmayan daha çok masal diyebileceğimiz bir tür olarak görülmektedir.⁵² Oysaki içerik açısından sürekli kendini yenileyen hikâyenin bir tür olarak köksüz bir şekilde Batı'dan alındığını söylemek klasik hikâyeyi masal olarak değerlendirmek eksik bir açıklama olarak görülmektedir.

Klasik dönemden Tanzimat dönemine girildiğinde ise hikâye türü olarak karşımıza çıkan eserler arasında ilk olarak Giritli Aziz Efendi'nin klasik anlatı geleneğimizin özelliklerini taşıyan *Muhayyelat-ı Aziz Efendi'si*(1797), Ahmet Mithat Efendi'nin *Kıssadan Hisse'si* (1870) ve *Letâif'i Rivayat* (1870-1895) adlı yirmi beş bölümlük öykü toplamı ve Emin Nihat Bey'in gece öykülerinden oluşan *Musameretname* 'si (1871-1875), görülmektedir. Giritli Aziz Efendi'nin eseriyle Ahmet Mithat Efendi'nin ve Emin Nihat Bey'in eserleri arasında neredeyse bir asır olmasına rağmen *Muhayyelât* eserini geçememişlerdir. Bu dönemde verilen eserler, her ne kadar Batıyı örnek alarak oluşturulmuşsa da ilk örnekler olması hasebiyle bu

⁴⁸ Fikret Türkmen, “Türk Edebiyatı a) Halk Edebiyatı”, **DİA**, Yıl: 1989, 2. Cilt, s. 488.

⁴⁹ Agah Sırrı Levend, **a.g.e.**, s.73.

⁵⁰ Agah Sırrı Levend, **a.g.e.**, s. 74.

⁵¹ Osman Ünlü, “Modern Araştırmacının Klasik Hikâyeye Bakışı Üzerine Değerlendirmeler”, **TÜBAR-XXIX**, S. 29, 2011-Bahar, s. 465.

⁵² Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İstanbul, İnkılap Kitabevi,2015, s. 50.

ürünlerde tahkiyeye yakın bir tutum sergilendiği görülmektedir. Fakat Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri hikâyenin gelişimi açısından önem arz etmektedir. Bu konuda "Ahmed Midhat Efendi, *Kırk Anbar*'ında (1873) hikâye yazmaktaki gayesinin batı hikemî ve ahlakî esasları, ağılatmak ve güldürmek suretiyle okuyanlara telkin etmek olduğunu söyler."⁵³ Necip Tosun Ahmet Mithat'ın öyküye yaptığı katkıları şöyle sıralar:

Pek çok temayı ilk kez işlemesi bir yana, aynı hikâyeyi farklı bakış açılarından anlatması, yazarı hikâyenin kahramanlarından biri yapması, okuru kurguya ortak etmesi, giriş, gelişme, sonuç disiplinlerine karşı çıkışı gibi pek çok anlatım tekniğini daha 1870'lerde uygulaması, hiç şüphesiz edebiyat tarihinde az görülen bir yaratıcılıktır.⁵⁴

Modern anlamda öykünün ilk örneklerini ise Samipaşazade Sezai *Küçük Şeyler* (1892) adlı kitabındaki küçük öyküleri ile vermiştir. Psikolojik tahlillerinin yetkinliği, olay örgüsü ve karakter oluşturmadaki başarısı ile İngilizlerin "*short story*", Fransızların "*nouvelle*" dedikleri hikâyenin "*küçük şeyler*" olduğunu fark eden Samipaşazade Sezai, öykünün öncülerinden biri haline gelir. Ayrıca kitabın girişinde yazdığı "Dünyada en küçük bir şey yoktur ki güzel yazılmak şartıyla önemli bir konu sayılmasın"⁵⁵ diyerek modern öykü açısından da önemli bir tespit yapmıştır.

Ömer Lekesiz'e göre ise Edgar Allan Poe, Maupassant, ve Çehov ile Batıda başlayan öykü cereyanı tarihsel açıdan ülkemizde de aynı yıllara tekabül eder. Poe 1849'da, Maupassant 1893'te, Çehov 1886 yıllarında öykü yazarlarken bizde *Kıssadan Hisse* 1870'te, *Musameretname* 1871-1875'de, *Karabibik* 1890'da, *Küçük Şeyler* ise 1892 yılında yayınlanmıştır. Bu durum gösteriyor ki bu dönemde verilen eserlerin tümü Batıdan etkilenilerek yazılmamıştır.⁵⁶

Bu yıllarda klasik hikâye geleneğine bağlı olarak hikâye, didaktik bir tutumla kıssadan hisse çıkarmak, öğüt vermek amacıyla bir araç olarak kullanılmıştır. Hikâye türünün örnekleri verildiği bu dönemde "hikâye" muğlak bir kavram halindeydi.

⁵³ Ayşenur Külahlıoğlu İslam, "**Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliği**", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, ed. Ramazan Korkmaz, Ankara, Grafiker Yayınları, 2011, s. 342.

⁵⁴ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 2. bs., Ankara, Hece Yayınları, 2014, s. 37.

⁵⁵ Necip Tosun, **a.g.e.**, s. 39.

⁵⁶ Ömer Lekesiz, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları**, İstanbul, Selis Kitaplar, 2006, s 33.

Roman ile hikâyenin ayırımına dair ilk görüşlerden biri de natüralizm etkisiyle 1890 yılında oluşturduğu *Karabibik* öyküsünün yazarı Nabizade Nazım'dan gelir:

Hikâye vakanın (olayın) sadece nakil veya rivayetinden (aktarılmasından) ibarettir. Tafsilâta (ayrıntıya) tahammülü yoktur. Adeta hikâye bir romanın hülâsası (özeti) demektir. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde söylenip bitirilmelidir. Fakat her hülâsada (özette) olduğu gibi bunda da marifet (asıl beceri), vukûatın (olayların) canlı noktalarını tefrîk ve intihâbdadır (ayırıp seçebilmektir).⁵⁷

Sınırları henüz netleşmemiş olan bu kavrama birçok yazar kendince tanımlama yapmıştır. Muallim Naci, *Lugat-i Naci* kitabında hikâyeyi şöyle tanımlar: “Nakletme, anlatma. Bazı vukuatın heyet-i mecmuası, fikra, roman”; Şemsettin Sami, *Kamus-ı Türki*'de “Nakletme, bir vaka ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet. Hakiki veya uydurma ve ekseriya hisse kapmaya mahsus sergüzeşt, nokta, mesel, roman” derken⁵⁸; Ahmet Mithat Efendi, “ufak tefek romanlar veya tabir-i sahih ile hikayeler, yani Frenkçesi nouvelles” yazmaktan bahsederken; Rezaizade Mahmut Ekrem büyük hikâyeyi roman, küçük hikâyeyi hikâye olarak görür; Nâbizâde Nâzım “nouvelle”nin “havadis” anlamına geldiğini düşünerek “vak'a diye tercümesi belki daha muvâffık bulunur” der; Halid Ziya ise roman ve hikaye ayırımını gözetmez.⁵⁹ Şimdiki hikâye formatına en yakın tanım ise Nahid Sırrı Örik'ten gelir:

(...) küçük hikâye asgari dört, beş ve azami on beş yirmi sahifeden ibarettir.

(...) Bir maceranın tek safhası, bir mizacın yalnız bir vaziyette tahlili, bir hadisenin münferit ve teferruatsız manzarası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsilâttan tamamıyla mahrum edilmiş bir icmâli küçük hikâyedir.⁶⁰

Orhan Okay'a göre bu dönemde hikâye yazan yazarlarımızın gelenekten gelen meddah hikâyeleri ve halk hikâyelerinin tesiri olsa da “hedef şuurlu olarak batı romanını taklit olmuştur.”⁶¹

⁵⁷ Esra Sazyek-Hakan Sazyek, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*, Ankara, Akçağ Yayınevi, 2008, s. 241.

⁵⁸ Hilal Aydın, *19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008, s. 53.

⁵⁹ M. Kayahan Özgül, *a.g.m.*, s. 36.

⁶⁰ M. Kayahan Özgül, *a.g.m.*, s. 38.

⁶¹ Ömer Solak, “Başlangıçtan 1980 Yılına Kadar Türk Öykücülüğü”, *Türk Öykücülüğü İncelemeleri*, Konya, Tablet Kitabevi, 2009, s. 12.

Batılı tarzın bütün özelliklerini taşıyan ilk öykü örneklerini ise Servet-i Fünûn sanatçılarından Halit Ziya Uşaklıgil kaleme almıştır. Realist bir tutumla oluşturduğu öyküleri o dönemde romanlarından daha fazla ilgi görmüştür. Milli Edebiyat Dönemi'ne gelindiğinde ise edebiyat tarihimizde bir kırılma noktası olan Ömer Seyfettin ile de öykü artık olgunlaşma sürecine girip başlı başına bir tür olarak kabul görür. Ömer Lekesiz'e göre hikâyeden öyküye geçiş Ömer Seyfettin'le başlar⁶². Âlim Kahraman ise Ömer Seyfettin ile hikâyenin diğer türlerden tamamen ayrıldığını şöyle dile getirir:

Ömer Seyfettin, Türk edebiyatında hikâyeye romancılığın bir yan ürünü gibi bakmayan, doğrudan doğruya hikâyeye yönelerek hikâyeciliği meslek haline getiren, çalışmalarıyla türün bağımsız olarak belirlenmesini sağlayan ilk yazar olmuştur.⁶³

Ömer Seyfettin, Türkçü-milliyetçi anlayışın öncülerinden olup eserlerine de dönemin siyasi-sosyal olaylarıyla birlikte bunu yansıtmıştır. Öykü türünü sadeliğe kavuşturmuş ve gereksiz ayrıntılardan, fazlalıklardan arındırmıştır. Ayrıca o, edebiyatımızda Maupassant tarzının ilk temsilcisi olarak da görülmüştür. Sonrasında Refik Halid Karay, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz, Memduh Şevket Esendal, Peyami Safa, Nihat Sırrı Örik, Necip Fazıl Kısakürek, Fahri Celal Göktulga gibi önemli isimler seçkin eserleriyle öykü tarihimizde yerlerini almışlardır*. Bu döneme kadar daha çok Maupassant tarzı eserler verilirken Çehov etkisinde kalan Memduh Şevket Esendal ile “giriş-gelişme-sonuç” bölümlerinden oluşan klasik öykü anlayışı yıkılmaya başlanmıştır. Onunla birlikte “gerilim” öykünün en önemli ögesi olmaktan çıkmıştır.⁶⁴ Olayın ikinci plana atıldığı sıradan bir durumun öyküde öne çıktığı onun öyküleriyle görülmüştür.

1930-1940'lı yıllara gelindiğinde iki önemli öykücü olan Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık karşımıza çıkar. Toplumcu gerçekçi yazarların mihenk taşlarından olan Sabahattin Ali eserlerini, zengin-fakir, devlet-halk, aydın-halk arasındaki çatışma üzerinden kurgular. İdeolojik içeriği ile rejime başkaldıran eserler

⁶² Ömer Lekesiz, “Öykücülüğümüzde Dönemler”, **Hece Yayınları Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S. 46/47, Ekim 2000, s. 20.

⁶³ Âlim Kahraman, **Modern Türk Hikâyesi**, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları, 2015, s. 44-45.

* Yukarıda saydığımız isimler Cumhuriyet Dönemi'nde de eser vermeye devam etmişlerdir.

⁶⁴ Haz. Cemal Şakar, **40 Soruda Türk Öyküsü**, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2018, s. 113.

yazmıştır. Sabahattin Ali ile başlayan “ezilen” halkın dramı daha sonra toplumun alt kesimini oluşturan kahramanlarıyla Orhan Kemal, köy ve köylünün sorunlarını anlatan Kemal Tahir, toplumsal olayları hiciv yoluyla dile getiren Aziz Nesin, toplumsal endişeyle biçimi geri plana atan Samim Kocagöz, alt tabakayı anlatırken sosyal sebeplere eğilmeyip birey üzerinden dile getiren Faik Baysal gibi yazarların eserleriyle toplumcu gerçekçi bir çizgide devam eder.

Sait Faik Abasıyanık, dönemin ön planda olan sosyal gerçekçi çizgiye bağlanmayıp öyküye yeni bir soluk getirerek durum öykü dediğimiz tarz ile her şeyin öyküleştirebileceğini kanıtlamıştır. Abasıyanık’a kadar öykü muhtevası Batı – Doğu çatışması, Batılılaşma, vatan sevgisi, kahramanlık, yaşanan savaşlar ve etkileri, aile, aşk, kıskançlık iken “küçük insan” profilini öyküye dâhil eden Abasıyanık, kendinden sonra gelen öykücülerini de büyük ölçüde etkilemiştir.

Çağdaşlarından ayrılarak kendine özgü bir yol seçen Necip Fazıl’ın öykülerinde ise “ruh, benlik, çile” önemli kavramlar olmuştur. Varlık sorunsalını ele alan sanatçı, hikâyelerinde fizikötesi arayışlar içine girmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın öykülerinde “rüya” kilit bir kavramdır. Güzelliği anlatma derdinde olan Tanpınar, muhayyel, gerçek ve zaman üçlüsünü estetik bir bütünlük içinde verirken aynı zamanda felsefi ve psikolojiye dayalı görüşlerini de harmanlayarak bir masal atmosferi oluşturmuştur.

Haldun Taner, dönemin akımlarına uzak durarak halkın anlayabileceği bir dili amaçlamıştır. Meddah geleneğinin etkilerini hissettiren ve mizah, hiciv, ironi gibi unsurlarla çevrili üslubuyla adından söz ettiren eserlerini insan sevgisi üzerinden kurmuştur.

Sabahattin Kudret Aksal öykülerini Sait Faik Abasıyanık’ın çizdiği yoldan ilerleyerek oluşturmuştur. O, “toplumcu gerçekçilere açıktan cephe almamakla beraber, onlara katılmadığını da hissettirmiştir.”⁶⁵ Tosun’a göre Aksal, “atmosfer yaratmada, sahne kurmada, karakter çizmede” ayrı bir başarı yakalamıştır.⁶⁶ Aynı şekilde Oktay Akbal da Sait Faik’in çizgisinden gitmiştir. Toplumsal olaylardan çok

⁶⁵ Âlim Kahraman, **a.g.e.**, s.74.

⁶⁶ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, Ankara, Hece Yayınları, 2014, s 45.

bireyin iç dünyasına yönelik öyküler oluşturmuş ve olay örgüsünden çok, onların kısa kesitlerinden bir öykü çıkarmıştır.

Kuşkusuz geleneksel anlatının modern öyküye evrilmesi, biraz da “birey”e bakışın değişmesi ve kahramanların toplumsallıktan bireyselliğe geçiş serüveniyle ilgilidir.⁶⁷ 1950’li yıllara doğru öyküde büyük bir değişim yaşanır. II. Dünya Savaşı tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de hezeyan oluşturur. Yaşanan siyasi ve sosyal olaylar sonucu yıkıma uğrayan birey, kendi kabuğuna çekilir ve kent içinde yalnızlaşır. İç sıkıntılar, ruhsal bunalımlar, anlamsızlık, varoluşçuluğun etkisiyle bilinç düzeyinden bilinçaltına inilir. Öyküye yansımaları da burada başlar. Hem toplumcu gerçeklikten hem de köy edebiyatından uzaklaşmış mekân olarak da köy ve taşra yerini kente bırakmıştır. Bireyselleşen yazar, söz dizimi kalıplarının dışına çıkar ve kuralları yıkarak kendine özgü bir dil oluşturur. Bunun sonucunda öykü soyutlaşır ve öyküde kapalı, imgesel bir dil ortaya çıkar. Bireyi içeriden bakarak anlatan bu dönemde işin içine psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi kimi bilim dalları da girmiştir. Şiirde İkinci Yeni’nin öyküdeki yansımaları olan 1950 kuşağı öykücülerinde hem biçimde hem de içerik de değişikliğe gidilmiştir.

Belki de Türk edebiyatında ilk kez konuşulmaya başlanan ‘kapalılık’ sorunu, gerçeklik anlayışının değişmesindedir. Şöyle ki, kahramanı çözümlenmeden, sadece gözlemlenerek, onun toplum içindeki durumunu dışsal bir bakış açısıyla anlatmaya çabalamakla öykü bir şey anlatmış olmaz. Bu sadece yazarı ‘bir fotoğraf makinesinin objektifinden ibaret’ görmektir. Oysa gerçekçilik, görüldüğünden daha derin ve karmaşıktır. (...) ‘A’ cılara göre, edebiyat dışı kaynakların, insana dair söylediklerinden haberdar olmayanlar için bu öyküler hep ‘kapalı’ kalacaktır.⁶⁸

Ayrıca bu dönem öykücülüğümüzde Jean Paul Sartre’nin öncülük ettiği varoluşçuluk akımı ile Samuel Beckett, Albert Camus, William Faulkner, Franz Kafka çevirilerinin de büyük bir etkisi vardır. Demir Özlü, Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü, Yusuf Atılgan, Leyla Erbil, Orhan Duru, Adnan Özyalçın, Özcan Ergüder, Erdal Öz, Nezihe Meriç, Bilge Karasu, Onat Kutlar, Vüs’at O. Bener, Adalet

⁶⁷ Necip Tosun, **a.g.e.**, s 47.

⁶⁸ Cemal Şakar, "50 Kuşağının Öykü Serüveni", **Hece Öykü Dergisi**, S.6, Aralık-Ocak 2004, s.53-54.

Ağaoğlu⁶⁹ gibi isimler modernist anlayışın ilk temsilcileri olurlar. Bilinç akışı, gerçeküstü öğeler, iç konuşmalar tekniklerini kullanıp bireysel bir öykü muhtevası oluşturarak önceki döneme göre hem köy edebiyatına hem de toplumcu gerçekliğe mesafeli durmuşlardır. Modernizmin etkisi, şehirleşme, bireyin kendini tamamlama çabası ve bu sebeple yaşadığı bunalımlar dönemin genel temalarıdır. Öykülerinin “insanın kendini yarattığı ve yeryüzünde başka hiçbir şeyin kendisine yol göstermediği evrendeki tek varlık olduğu” düşüncesi temel görüş olmuştur.⁷⁰

1950 kuşağının öncülerinden biri olarak kabul edilen Feyyaz Kayacan, öykülerinde her daim yenilik peşinde koşmuştur. Bütün öykülerinde görülen “hiçoğlu” metaforuyla varoluşçu düşünceye ne kadar yakın olduğunu göstermiştir.⁷¹ Hem biçim hem öze değer veren Kayacan, gerçeküstücülüğü ve şiirsel dili başarılı bir şekilde öyküye aktarmıştır. Kahramanlarını daha çok eskiyle bağını koparmış, yalnızlığı seçen aydın tiplerden oluşturan Demir Özlü, duruma dayanan hikâyeleriyle yalnızlık ve yabancılaşma yaşayan kenar mahalle insanlarını eserlerine yansıtan Adnan Özyalçınar, yaşamın anlamsızlığını, toplumun yozlaşmasını ve yalnızlaşmasını düş ve gerçek arasında bir çizgi oluşturarak öne çıkaran Ferit Edgü, bireyin iç dünyasını felsefi bir derinlikle ele alan Bilge Karasu, gerçek hayattaki yaşanmışlıkları kapalı, imgeli ve zor bir dille anlatan Vüs’at O. Bener, önce varoluşçu bir edayla öykücülüğe başlayıp daha sonra devrimci çizgiyle devam eden Erdal Öz, öykü hayatı boyunca toplumcu gerçekçi duruşunu devam ettiren Adnan Özyalçınar gibi yazarlar edebiyat döneminin genel çerçevesini oluştururlar.

Bu dönemde dikkati çeken diğer bir nokta ise Türk hikâyesinde kadın yazarların da varlığının öne çıktığı bir dönem olmasıdır. Nezihe Meriç öykülerinde duygusal bir varlık konumunda olan kadını buradan çıkararak toplumun içinde aktif bir şekilde rol alan bir varlık haline getirmiş ve aynı zamanda erkek hegemonyasından kurtarılması gerektiğini vurgulayarak kadının ezilmişliğini ilk kez dile getiren sanatçılardan olmuştur. “Edebî iktidara ödün vermeyen”⁷² Sevim Burak öykülerinde, her zaman kendine ait bir yol çizmiştir. Adalet Ağaoğlu, gerçekle

⁶⁹ Âlim Kahraman, **a.g.e.**, s. 78.

⁷⁰ Haz. Cemal Şakar, **40 Soruda Türk Öyküsü**, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2018, s. 95.

⁷¹ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, Ankara, Hece Yayınları, 2014, s. 47.

⁷² Necip Tosun, **a.g.e.**, s. 49.

kurguyu ustalıkla harmanlamış bunun yanında eleştirel bir dilden de kaçınmamıştır. İlk başta varoluşçu-gerçeküstü bir çizgiyle başlayıp sonraları toplumsal gerçekçi çizgiye yönelen sevgi Soysal, öykülerinde kadın-erkek ilişkilerindeki problemleri, kadının toplumdaki konumunu, ezilen, sömürülen kadının hayatını odak noktası yapmıştır. Leyla Erbil, geleneğe uzak, yabancılaşmış, başkaldıran, inancı olmayan insanların iç dünyalarını eserlerinde işlemiştir. Ayrıca kadının toplumdaki yeri de onun öykülerinde önemli bir yer tutar.

1960 Darbesi, 1971 Muhtırası başta olmak üzere bu yıllara kadar yaşanan siyasi ve sosyal olaylar her kesimi etkilediği gibi edebiyat çevresini de derinden etkilemiştir. 15-16 Haziran olayları, 1971 muhtırası, grevler, öğrenci olayları öyküde büyük bir yer kaplamıştır. İşçiler, emekçiler, yoksullar edebiyatçılar tarafından tekrar gündeme getirilmiştir. Siyasal alandaki keskin bir kamplaşma durumu edebiyatta da görülmüştür.

Tek öykü kitabıyla Oğuz Atay tıpkı romanlarındaki gibi ironi yüklü anlatımıyla bireyi kendine özgü anlatır. Kahramanlarında yalnızlaşmış, çevreyle taban tabana zıt, uyumsuz “hastalıklı haller” sıklıkla göze çarpmaktadır.⁷³ Sevgiyi öyküsünün mihenk taşı yapmış olan Füzûzan, alt tabaka insanların hayata karşı savaşmasını konu edinir. Tomris Uyar, toplumdaki yaşamın birey üzerindeki etkisini kendine has bir dille anlatır. Selim İleri, Sabahattin Ali ile Sait Faik Abasıyanık’ın buluşturarak kendine bir yol bulmuştur. Biçim açısından yenilikçi bir yazar olan İleri, yalnızlaşmış bireyin iç dünyasını ele alır.

Bu dönemde farklı olarak İslami duyarlılığa sahip yazarlar da kendini göstermeye başlamıştır. Bunların başında gelen Sezai Karakoç, İslam medeniyeti çerçevesinde yıkılış ve ölüm temaları etrafında “diriliş” ilkesiyle öykülerini kaleme almıştır. Cahit Zarifoğlu, simgesel bir üslupla ele aldığı hikâye kitabında ise ilk insan üzerinden dünyayı anlamlandırmaya çalışır.⁷⁴

Rasim Özdenören de birçok öykücü gibi varoluşçuluktan, modernizmin yıkıcılığından etkilenmiştir. Fakat diğer öykücülerden farklı olarak Sezai Karakoç’un

⁷³ Necip Tosun, **a.g.e.**, s.52.

⁷⁴ Âlim Kahraman, **a.g.e.**, s. 87.

izinden devam edip sadece var olan bohemi anlatmak yerine çözüm sunar. Ona göre kutsaldan kopan insan, kendine dahi yabancılaşarak boşlukta kalmış bu da insanı yıkıma uğratmıştır. Özdenören, biçim açısından modern öyküye daha yakın durmuş ve olay örgüsü, klasik anlatım tarzı, didaktik bir tutumdan uzak kalmıştır. Özdenören'in öykülerinde mekân olarak kent ve taşra iki ana unsur olmuştur. Genel anlamda o, "taşra insanının toplumsal sorunlarını ve iç sıkıntılarını" dile getirirken sadece biçim olarak moderndir.⁷⁵ Bunun dışında o devirde öne çıkan varoluşçuluk akımından o da etkilenmiştir. Fakat Özdenören'in varoluşçu duyarlılığı diğer pek çok sanatçının sahip olduğu Marksist ya da din dışı bir zihniyetten uzaktayken onlardan farklı olarak milli yerli çözümler önermeye çalışmıştır.

Mustafa Kutlu, modernleşmeyle gelen toplumdaki bozulmayı, sosyolojik bir açıdan ele alırken bunu İslam'ı temel alarak gerçekleştirmiştir. Kutlu, eserlerini verdiği dönemde birçok sanatçı varoluşçuluk ve bireyin iç âlemine eğilirken o tam tersi yönde eserler vermiştir. Onun öykülerinde kahramanlar bunalımlı, modern insan değil tamamen Anadolu insanıdır. Fakat bunu yaparken Marksist bir anlayışla değil dini ve manevi değerleri ön plana alarak işlemiştir. Kutlu'nun Anadolu'ya bakışında Nurettin Topçu'nun etkisi büyüktür. Topçu'nun Hareket dergisi etrafında sürdürdüğü fikrî ve kültürel mücadelenin içinde yer alarak yetişen Kutlu'nun öykücülüğünde Topçu'nun Anadoluçuluk ve milliyetçi tavrını, iradeyi merkeze alan fikriyatını, mistisizme açık felsefesini çeşitli yansımalarıyla tespit etmek mümkündür. Batıcılığın ve modernizmin karşısında durarak gelenekten beslenen ve tarihi kimliğimizi savunan, irfânî bir duyuş ve düşünüş tarzını benimseyen, maneviyatı merkeze alan Necip Fazıl ve Sezai Karakoç da Kutlu'nun fikri ve sanatsal yolculuğunda beslendiği isimlerdendir. Kutlu'nun öyküleri, modernleşme sonrasında yaşanan kentleşme, göç, sanayileşmeyle birlikte değişen hayat tarzı ve buna karşı değişmemeye çalışan insanın öyküsüdür.⁷⁶ Kutlu; kıssalar, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri ve tasavvufî metinler gibi geleneğin imkânlarından yararlanan sanatçılardandır. Böylelikle gelenekten kopan Türk öyküsünü canlandıran bir

⁷⁵ Haz. Cemal Şakar, **a.g.e.**, s.130

⁷⁶ Haz. Cemal Şakar, **a.g.e.**, s.138

damardır. Sonuç olarak Kutlu hem biçim hem de içerik açısından modern öyküden uzak kalmıştır.

1980’lerde ise büyük bir kopuş gerçekleşmiştir. 12 Eylül Darbesi, soğuk savaşın bitmesi, küreselleşme gibi olaylar ideolojilerin çürümesine yol açmıştır. Özellikle 12 Eylül doğrudan insanın kendisine hapsolmasına, geleceğe dair inançsızlaşmasına, her şeyden şüpheyle bakmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda ise bireyde kimlik bunalımıyla beraber derin bir karamsarlık ve mutsuzluk hâkim olmuştur. Yaşanılan olaylar elbette ki edebiyat ortamını da derinden etkilemiştir. Ömer Türkeş dönemin edebiyat ortamı için şu açıklamayı yapmıştır:

80’lerden sonra sanat ve edebiyat dünyasına büyük basın tekelleri ve sermaye gruplarının ağırlıklarını koymasıyla birlikte edebi alanda da otoritenin konumlandığı yer farklılaştı. Eleştiri ve inceleme yazılarının yerini kitap tanıtımlarına bıraktığı; edebiyat sohbetlerinin yapıldığı, parasız ama heyecanlı genç dergicilerin toplandığı eski mekânların yerlerini modern plazalara terk ettiği ve edebi ürünleri yönlendiren otoritenin bu şık mekânlarda çalışan profesyoneller olarak üst gelir grubuna evrildiği yeni edebiyat dünyasında yayımlanan kitapların içeriğinin giderek bu kitapların üretim tarzlarıyla örtüşen bir hayata yönelmesi kimseyi şaşırtmamalıdır.⁷⁷

Bunun yanında tekrar toplumdan bireye dönüşle birlikte anlatılan kadar anlatma ve biçim yöntemlerini sorgulayıp yeni görüşler, teknikler, biçimler arayışına başlamışlardır. Bu sebeple Ömer Lekesiz bu dönemi “Yeni Arayışlar Dönemi” olarak görmüştür.⁷⁸ Necip Tosun’a göre edebiyatta “toplumsal işlev” önemini kaybederken yazarlar, bir doğrunun diktesinden çok yaşanılanları anlama üzerine eğilmişlerdir.⁷⁹ Necati Mert’e göre ise:

Derin kopuş, kopuşun verdiği şaşkınlık. Geçmişle hesaplaşma. Önce geçmişe özlem, yakılan ağtlar, nostalji. Sonra yalnızlaşma, etrafın boşalması.

⁷⁷ A. Ömer Türkeş, “Şık Vitrinler, Renkli Kapaklar, Yeni İçerikler...”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, S. 152-153, Aralık-Ocak 2002, s. 223.

⁷⁸ Ömer Lekesiz, “Öykücülüğümüzde Dönemler”, **Hece Yayınları Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Yıl: 4, S. 46/47, Ekim 2000, s. 24.

⁷⁹ Haz. Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 126.

Ardından arayış, boşluk duygusu. Daha sonra bir şeye, bir yerlere eklemleme çarpınışları. Kuramsal tartışmaların, biçim kaygılarının öne çıkışı. Postmodernizm yapısalcılık. İçeriksizleşme. Kopuş/geçiş sancıları. Bu tartışmaların ardından içerik yönelimleri. Cinsellik, feminizm, bireyin yüceltilmesi, özgürlük talepleri. Yazının öneminin azalıp, yazarın öne çıkması.⁸⁰

Bu dönemde meta kurgu diyebileceğimiz bir dönem başlar ve artık önemli olan metindir. Hatta bazı sanatçılar öyküyü içeriksizleştirecek kadar ileri gitmiş onu sadece biçime indirgemişlerdir. Üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş gibi postmodern tekniklerin yer ettiği metinlerde fantastik, gerçeküstü öğeler de yer yer kullanılır. Modernizmin etkisi daha geçmemişken postmodern rüzgârların esmeye başladığı 80 sonrası Türkiye’de düş-gerçek ve hayat-kurgu ikilemi ile hem modern hem de postmodern bazı özelliklerinden yararlanmıştı. Sanatçılar dış dünyadan kopuk, bireysel, bunalımlı bir tutumla eserler vermiştir. 1980’li yılların öykülerinde kaybedişler, hayatla savaşıma, kaçışlar, gitmeler, terk etmeler, yalnızlaşma, bunalım, nostalji ve çocukluğa özlem temleri öne çıkmıştır. Yenilikçi bir anlayışın hâkim olduğu bu dönemde hem eser hem de yazar bakımından farklılık ve çeşitlilik göze çarpmaktadır. Apolitik, toplumsal söylemlerden uzaklaşarak biçimsel ve estetik kaygılar ön plana çıkarken çok katmanlı anlatım da revaçta olmuştur. 1980 öncesi dönemde özellikle 70’li yılların getirdiği siyasi yaşantılar ve duruşlarla, öykülerin sesinde öfke, isyan, hırçın bir hal varken 80 döneminin öykülerinde daha derin, sessiz ve kırgın bir hava vardır. Günümüze yaklaştıkça öykü, şiirsel bir üslup kazanmaya başlamıştır. Romandan çok şiire yaklaşmasının sebeplerinden çağın hızlı akması, tahlil ve betimlemelerin azalması, imgenin ve dahi kapalılığın öne çıkması diyebiliriz.

Bu dönem öykücülerini olarak 1980 öncesinde yazan öykücülerin haricinde Nazlı Eray, Pınar Kür, Buket Uzuner, İnci Aral, Jale Sencak, Nursel Duruel, Cemil Kavukçu, Ahmet Ümit, Murat Yalçın, Latife Tekin, Ayla Kutlu, Hasan Ali Toptaş, Cemil Kavukçu, Murathan Mungan, Cemal Şakar, Yaşar Kaplan, Ali Haydar Aksal, Hüseyin Su, Ramazan Dikmen, Necip Tosun, Sadık Yalsızuçanlar, Kâmil Doruk,

⁸⁰ Tarkan Murat Akkaya, **1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimleri**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010, s. 85.

Nazan Bekiroğlu, Fatma K. Barbarosoğlu, Özcan Karabulut, Ahmet Yurdakul, Feride Çiçekoğlu gibi yazarları örnek verebiliriz. Son olarak 1980 öncesinde eser veren kadın yazarlar bu dönemde daha yoğun bir şekilde görölmeye başlandığı fark edilmiştir.

Bu döneme kadar toplumun sesi olma ya da toplumu eğitme amacıyla içeriğe önem veren sol camiadaki bazı yazarlar (Murat Gülsoy, Cihat Burak, Murathan Mungan, Buket Uzuner, İbrahim Yıldırım, Ayfer Tunç, Mario Levi, Mehmet Günsur, Semra Aktunç) Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla ideoloji devrinin kapandığını öne sürmüş, bu değişimle birlikte dil ve kurgusal işçilik tahkiyenin önüne geçmiştir.⁸¹

Lekesiz'in tespitine göre sol camiada olan öykücülere göre İslami duyarlılığa sahip öykücülerin daha geniş bir yelpazede hareket ettikleri ve edebi sürekliliği daha çok temsil ettikleri belirlenmiştir.⁸² Lekesiz bu gruptaki öykücülerin öykü özelliklerini şu şekilde belirtir:

- 1) Simgesel anlatıma ağırlık vererek
- 2) Geleneksel anlatılarla doğrudan bağlantı kurarak
- 3) Mütedeyyin öykü kişileri üstünden, yeni bir yaşama biçimini önererek ve kadim kültürel standartları koruyarak
- 4) Tasavvufi bir içsel derinliği, Batıda "olağanüstü kahramanlara" dayalı yeni anlatıların yerine ikame ederek ve metafizik bir dille soyutlamaya giderek
- 5) "Bencil öykü" yönelişini, bireysel ve dinsel bir özeleştiri formuna dönüştürerek
- 6) Öykü kuramına ve edebi konulara sol kimlikli yazarlardan daha fazla önem vererek
- 7) Özellikle 28 Şubat sonrasında, feminist eğilimleri, doğrudan sisteme yönelik bir özgürlük talebine dönüştürüp toplumcu bir boyuta aktararak
- 8) Tarihe, esatire, halk hikayelerine mahsus kimi konuları yeni bir içerik ve modern bir biçimle güncelleyerek, sol kimlikli öykücülerinkine göre çok

⁸¹ Ömer Lekesiz, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları**, İstanbul, Selis Kitaplar, 2006, s. 98.

⁸² Ömer Lekesiz, **a.g.e.**, s. 101.

daha geniş bir konu, toplumsal talep ve teknik arayış yelpazesi içinde hareket etmişlerdir.⁸³

Bu öykücülerden bazılarını şöyle sayabiliriz; “klasikten bilinçakışı tekniğine geçerek, sıradan bireylerin ruh durumlarından toplumsal haritalar çıkaran” Yaşar Kaplan,⁸⁴ klasik bir anlatım tarzını benimseyerek aile içi ilişkileri ele alan Hüseyin Su, geçmişi nostaljik bir dille anlatan Ramazan Dikmen, şiirle öykü arasında bir dil oluşturan Sadık Yalsızuçanlar, eski hikâye geleneğiyle modern anlatımı buluşturan Nazan Bekiroğlu, modernizme karşı geleneği ön planda tutan Fatma K. Barbarosoğlu gibi yazarlar vardır.⁸⁵

Dil ve biçim açısından oldukça titiz çalışan Nursel Duruel, gerçek yaşantıları duru bir dille aktaran Cemil Kavukçu, öyküyle yakın olan türleri harmanlayarak kendine has bir tarz ortaya çıkaran Özcan Karabulut, hayatın çizgileri üzerinden bir bütüne ulaşmayı amaçlayan Buket Uzuner, dil ve biçime işçi titizliğiyle yönelen Ahmet Yurdakul, “plastik öykücülüğün” izlerini takip eden Feride Çiçekoğlu,⁸⁶ kurgunun bir oyuna ve üstkurmacaya dönüştüğü öyküleriyle Murat Gülsoy, öykülerinin sonunu okura bırakan, deneysel teknikler kullanan Murathan Mungan,⁸⁷ büyülü gerçeklik anlayışından etkilenerek oluşturduğu öyküleriyle Nazlı Eray, modern anlatım imkânlarını sonuna kadar kullanarak aşk, ölüm ve yalnızlık temalarıyla öne çıkan Ayfer Tunç, ironi ile şiirselliği buluşturarak bireyin iç dünyasındaki yolculuğa uzanan Murat Yalçın gibi sanatçılar da bu döneme ayna tutar.⁸⁸

Özetle söylersek; 80 dönemi öykücülüğümüze felsefi arayışların ve toplumsal kırılmaların damga vurduğu, biçimselliğin ve içerikte de bireyin iç dünyasının öne çıktığı bir dönem olmuştur. Bir hakikat fikrine inancın kayboluşu, ideolojilerin ölümü ve gerçekliğe duyulan şüphe ile bunlara bağlı olarak dağılan kolektif bilinç ve

⁸³ Ömer Lekesiz, “1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü”, *Hece Öykü Dergisi*, S. 9, Haziran – Temmuz 2005, s. 49.

⁸⁴ Ömer Lekesiz, “Öykücülüğümüzde Dönemler”, *Hece Yayınları Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Yıl: 4, S. 46/47, Ekim 2000, s.24.

⁸⁵ Haz. Cemal Şakar, *a.g.e.*, 124-125

⁸⁶ Ömer Lekesiz, *a.g.e.*, s.24

⁸⁷ Kacıroğlu, Murat: “Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü”, *Modern Türk Edebiyatı*, ed. Oktay Yivli, Günce Yayınları, Ankara, 2017. s. 425-426.

⁸⁸ Haz. Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 124-125.

toplumsal bağlar, öyküde derin bir kırılmaya yol açmıştır. Sözü ettiğimiz olgular bir yandan kurgunun oyunsallaşmasına, biçimsel denemelere yol açarken diğer yandan içerikte insan psikolojisini, bilinçaltını, bunalımları, toplumdan kaçışı; insanın kendine, hayata ve topluma dair inançsızlığını öne çıkarmıştır.

Bu dönemin genel özelliklerini barındırsa da kendi çizgisini oluşturmuş yazarlardan Cemal Şakar ise öykü türünün anlatım imkânlarını sonuna kadar kullanan, bunu yaparken de özgün anlatım biçimlerini deneyen ve her kitabında kendini yenileyen bir yazar olarak karşımıza çıkar. Öykü anlayışının temeline İslam'ı alarak mümin bir bakışla sanatını gerçekleştirir. Onun öyküleri tahkiyeye dayanmayan anlatmak istediğini daha çok imgeler, metaforlar üzerinden kuran kısa ama derin yazılardır. Hem içerik hem de biçim açısından sürekli bir “arayış” içinde olan yazarın “yol”, “yolculuk”, “gitme”, “özlem”, “hakikat arayışı”, “Müslümanların durumu” gibi konular önde çıkan temleridir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CEMAL ŞAKAR'IN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1. CEMAL ŞAKAR'IN HAYATI⁸⁹

Dedesı ve nınesı Bulgarıstan göçmenı olan Cemal Şakar, 2 Şubat 1962'de Balıkesır'in Gönen ilçesıne bağlı Kocapınar köyünde dünyaya gelır. Emıne ve Kemal Şakar'ın ikinci çocuğu olan Şakar, sırasıyla Karesı İlkokulu'nu (1973), Atatürk Ortaokulu'nu (1976), Muharrem Hasbı Lisesı'ni (1979) Balıkesır merkezde okur. Daha sonra üniversıte eğıtımını Ankara'da Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'ni (1979-1983) tamamlar.

Ortaokul yıllarında kitaplarla tanışan Şakar, Abdullah Zıya Kozanoğlu ve Kemalettın Tuğcu kitaplarıyla okuma sürecıne girer. Daha çok Tuğcu'nun anlatımından etkılenen Şakar 1976 yılında, daha sonra kaybedeceğı bir roman denemesı kaleme alır. Şakar o roman için: "Kırk sayfa fılandı herhalde. Sonra kaybettım onu, bulamadım ama muhtemelen Kemalettın Tuğcu tadında, ağlamaklı bir romandı" der. Dındar bir aılede büyüyen Şakar'ın dünya görüşü lıse de yavaş yavaş şekıllenır. Sosyalizme olan yakınlığı ile sol bir derneğe üye olur. Bir gün bu derneğe, Halıt Zıya Uşaklığıl'in *Mai ve Siyah* adlı eserıyle gidince diğer üyelerden tepkı alır ve arkadaşları, bu tarz küçük burjuva romanları okuyarak zıhınını kırlettığını söyler. Bunun üzerine ne okuması gerektiğini soran Şakar'a ilk tavsiye edılen kitap Kemal Tahır'in *Yediçınar Yaylası* olur. Yıne bu yıllarda okul arkadaşı Ümit Şentürk ile harçlıklarının çoğunluğunu cumartesileri gittikleri kitapçılardaki kitaplara ayırırlar. Beğendikleri yazarların külliyatlarını tamamlama çabasına giren ikili Kemal Tahır, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Sait Faık, Sabahattın Ali gibi yazarları okurlar. İleriki zamanlarda bunlara Firuzan, Adalet Ağaoğlu, Selım İleri gibi genç yazarlar da eklenır. Şakar'ın öykü denemeleri de bu dönemde başlar.

⁸⁹ Bu yazı, 12 Temmuz 2017 tarihinde Cemal Şakar ile yaptığımız söyleşinin bant kayıtlarından derlenerek Dilek Kartal'ın redaksiyonu ile düzenlenmiştir.

Üniversite için gittiği Ankara’da hem dünya görüşünde hem de çevresinde büyük bir değişikliğe sebep olacak döneme girmiş olur. Yedi, sekiz kişilik bir ev ortamında Şakar dışında herhangi bir ideolojiye bağlı olan biri yoktur. Fakat bir yıl sonra evlerine, darbe sonrası kapatılan ve İslamcı öğrencilerin kaldığı Fatih Öğrenci Yurdu’ndan üç yeni arkadaş gelir. Bu üç arkadaş sayesinde ilk kez gerçek anlamda Müslüman olan insanları yakından tanıyan Şakar, onların samimiyetinden etkilenir ve İslami eserleri okumaya başlar. Şakar, o süreci için “Bir dizimde İbn Arabî, bir dizimde İbn Teymiyye... Beynim kanaya kanaya Müslüman oldum” der. Necip Tosun ile sınıf arkadaşı olduğu için onun aracılığıyla İslamcı edebiyat çevreleri ile tanışır ve birlikte *Mavera Dergisi*’ne gitmeye başlar. Bu olayı Tosun, şu şekilde anlatır:

Cemal Şakar’la Üniversitede aynı sınıftaydık. Cemal 1. Sınıfta sol bir çizgiydi. Bir gün sınıfta benim yanıma geldi ve “Murat Özel’i tanıyor musun?” dedi. “Hayır”, dedim. Sonra düşündüm “İsmet Özel” olmasın dedim. “Evet,” dedi. Böylece tanıştık. Artık, İslami bir çizgiyi benimsediğini söyledi, benim de yanıma bu yüzden gelmiş. Ankara ortamında onu nereye götürebilirim diye düşünürken aklıma *Mavera* geldi. O vakitler, Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt, Rasim Özdenören Ankara’dalar. Bir gün Cemal’le *Mavera*’ya gittik. Cahit Zarifoğlu’yla Cemal’i tanıştırdım. Uzun bir sohbetimiz oldu. Orda Akabe yayınlarını aldık. Birkaç gün sonra birlikte Edebiyat dergisine gittik. (Tabii Cemal’i ben götürüyorum, camianın edebiyatçılarını tanıtıyorum.) Nuri Pakdil yokmuş, Arif Ay var onunla tanıştırdım. Zafer çarşısına gidip Cemal’e Nuri Pakdil kitapları aldık. Cemal böyle hem edebiyata hem de İslami camiaya adım atmış oldu.⁹⁰

Devam mecburiyeti olmaması sayesinde günün çoğunu birçok kitapçının olduğu Zafer Çarşısında geçirir. Yaşadığı değişim sebebiyle okumaları daha çok Kur’an merkezli olup kelim, İslam felsefesi ve siyer gibi çeşitli sahalarda okumalar yapar. İbn Arabi ve İbn Teymiyye’den bol okuma yapmasının yanı sıra özellikle Muhammed Esed’in meali onda bir kırılma noktası oluşturur.

⁹⁰ Suavi Kemal, “Öykücünün Serencamı – Cemal Şakar”, *Gerçek Hayat Dergisi*, S. 495, Nisan 2011, s. 9.

Birden fazla ev değiştirdikten sonra geçtiği Demetevler’de mer Lekesiz ve Ramazan Dikmen’le tanışıp ev arkadaşlığı yapar. Üzeyir Sali ve Yusuf Ziya Cömert’in de bulunduğu bu evde edebiyat üzerine verimli günler geçirir. Bu dönemde arkadaşlarının da tavsiyesi ile üç dört şiiir yazar fakat daha sonra bunları yırtar ve yazdığı dört öyküsünü ise Yaşar Kaplan’ın etkisiyle *Aylık Dergi*’ye gönderir. Bunlardan ikisi redakte edildikten sonra yayımlanır. Bundan sonra gönderdiği hiçbir öyküsü dergilerce reddedilmez. *Yönelişler Dergisi*’nde yayımlanan “Kahırlı Bir Gece İçin Müzik” ile “Bir Yıldız Kayar Bir İnsan lrmş” öykülerini daha sonra kitaplarına almaz. Öykülerini bir müddet daha *Aylık Dergi*’ye gönderdikten sonra *Mavera*’ya geçer.

Bir arkadaşı vasıtasıyla Hasan Aycın ile tanışan Cemal şakar “Balıkesir’de en önemli rehberim Hasan Aycın” oldu der. Ayrıca Müslüman kimliğinin oluşmasında Hasan Aycın’ın büyük bir payının olduğunu da ekler. Mezun olduğu yıl babasının aile şirketi büyümüş ve yedi ortaklı bir şirkete dönüşmüştür. Muhasebecilik için gelen teklifi kabul eden şakar, burada işe başlar. Muhasebe müdür yardımcısı olarak girdiği bu işk yoğun olduğu için bu yıllarda öykü yazma süreci sekteye uğrar.

1985 yılında gelecekteki eşi Sibel Hanım’la nişanlanır. Daha sonra kısa dönem askerlik için Denizli’ye gider ve kırk beş gün sonra kurayla İstanbul Harp Akademileri’ne dağıtımı çıkar. Askerlik dönüşü aynı yıl evlenir. 1986’da ilk çocuğu Enes, 1993’de ortanca oğlu Erden ve 2001’de de kkk oğlu Kemal dünyaya gelir.

İlk yks 1982’de çıkan şakar’ın kendisine göre bir hayli gecikmiş olan *Gidenler Gidenler* adlı ilk kitabı da 1990 senesinde Yedi İklim Yayınlarından ıkar. Aynı yıl Hikmet Yaşar Eren’in ve Yusuf Ziya Cömert’in öncülüğünde çıkan *Kayıtlar* dergisinin kuruluşunda yer alır. Dergidekilerce *Büyük Doğu*, *Diriliş*, *Edebiyat* ve *Mavera* izgisinin bir devamı olarak düşünülen *Kayıtlar*’ın ilk sayısında; Hasan Aycın, Hüseyin Atlansoy, Cafer Tura, Mehmet Maraşlıoğlu, Recep Duran, Ömer Lekesiz, Metin nal Mengüşoğlu, Necip Evlice, Ramazan Dikmen, Ali Sali, Hüseyin K. Ece, Cemal şakar, Yusuf Ziya Cömert, Hüseyin Bektaş, Cemil ifti varken ileriki sayılarda Mehmet Ocaktan, Ahmet şirin ve Necip Tosun da bunlara eklenir. 1997 yılında ise Hüseyin Su, Ömer Lekesiz, Ali Karaçalı, Ali Ger, Abdurrahim

Karadeniz, Necip Tosun ve Arif Ay gibi sanatçı ve yazarların yer aldığı *Hece Dergisi* kurulur. 2003'te Hüseyin Su yönetimindeki *Hece Öykü Dergisi*'nin kurucu kadrosunda yer alır.

Gidenler Gidenler kitabından altı yıl sonra 1996'da *Yol Düşleri*, 1999'da *Esenlik Zamanları* adlı öykü kitapları yayımlanır. *Esenlik Zamanları* 1999 TYB ödülüne layık görülür. 2003 yılında *Pencere* ve 2008 yılında *Hayalperdesi* adlı iki öykü kitabı yayımlanır. 2006'da ise ilk inceleme kitabı olan *Yazı Bilinci* Hece Yayınlarından çıkar.

2001 yılında babasının işleri bozulmaya başlayınca Şakar iş hayatında sıkıntılı bir sürece girer ve ilerleyen zamanlarda gelen iflasla yüklü miktarda borç altında kalır. Bu durum öykü yazımına da yansır. Hem borçların ödenmesi hem de ailesini geçindirmek amacıyla 2010'da İstanbul'a gitmek durumunda kalır. İstanbul'da çalıştığı işin mesaisi rahat olduğu için okuyup yazmak için bir hayli zamanı olan Şakar, bu zamana kadar beşi öykü, biri inceleme kitabı olmak üzere altı kitap kaleme alırken İstanbul'a geldikten sonraki ilk altı yılda yedi öykü, beş de deneme kitabı yazar. Bu verimliliği İstanbul'a gelişine bağlayan Şakar, durumu şu şekilde açıklıyor:

Evet, İstanbul'la ilgili. Ben kırk sekiz sene Balıkesir'de yaşadım. Küçük bir il, Konya'nın yarısı kadardır. 250.000'lik bir nüfus, sanayi yok, tarım ve hayvancılık var; çok sakin bir şehir. Bu tür sakin şehirler, sizde bir enerji varsa onu emmeye, kendisine benzetmeye başlar. Şehir küçük olduğu için her şeyi avucunuzun içi gibi biliyorsunuz; Balıkesir'in neredeyse yarısını tanıyordum. Sanatçılara sorduğunuzda onların beslenme kaynaklarından biri okuma ise diğeri gözlemdir. Balıkesir'de gözleyebileceğimiz bir şey kalmamıştı, giderek bir körlüğe dönüşmüştü; hatta bunu Kur'an-ı Kerim'in gözleri var ama görmezler dediği duruma benzetebiliriz. Balıkesir'de durumum giderek ona dönmüştü. O kadar alışmışım ki, Balıkesir'de, çınar ağacının yazın yaprak açtığını, kışın yapraklarını döktüğünün bile ayrımında değildim, gözlem gücüm çok zayıflamıştı. İşim tamamen okumaya ve düşünmeye, hayal etmeye kalmıştı. O da zamanla körlüğe dönüşüyor.⁹¹

⁹¹ Abdullah Harmancı, "Cemal Şakar ile Kitaplar, Dergiler, Öykü ve Hayat Üzerine " **Mahalle Mektebi Dergisi**, S. 26, Kasım-Aralık 2015, 89.

2012 yılında *Mürekkep* adlı öyküsü Okur Kitaplığından çıkar, aynı yıl hem ESKADER hem de Ömer Seyfettin Öykü ödülünü alır ve 2016'da ise Bayburt Üniversitesi tarafından verilen Dede Korkut Edebiyat ödülüne layık görülür. Verimli bir öykü hayatı geçiren Şakar, 2014 yılında *Portakal Bahçeleri*, 2017'de *Kara*, 2018'de *Adı Leyla Olsun* adlı öykü kitaplarının yayımlanmasının yanında karikatürist Hasan Aycın hakkında yazdığı *Hasan Aycın'ın Çizgi'si* 2016'da, söyleşilerinden oluşan *Dile Kolay* eseri ve editörlüğünü yaptığı *40 Soruda Türk Öyküsü* 2018'de yayımlanır. Son olarak 2019 yılında *Edebiyatın Doğası* adlı eleştiri kitabı yayımlanır.

2014'te Aykut Ertuğrul'un yönetiminde çıkan Post Öykü dergisine kimi zaman öyküleri kimi zaman da denemeleriyle katkıda bulunur. Bunun dışında edebiyatla ilgili yazıları İtibar, Yedi İklim, Tasfiye, Ğ, Temmuz gibi edebiyat dergilerinde, edebiyat dışındaki yazıları ise Söz ve Adalet, Eski Yeni, Kur'âni Hayat gibi dergilerde yayımlanır. Ayrıca e-edebiyat dergisi www.edebistan.com'un da yayın yönetmenliğini yürütmektedir. 2018 yılında başlayan Muhayyel dergisinin de danışmanlığını yapmaktadır. *Portakal Bahçeleri* ve *Pencere* adlı öykü kitapları Arnavutçaya, bazı öyküleri de Farsça, Korece ve Azericeye çevrilir.

Yazın hayatının dışında bir dönem TRT'nin bazı kanallarında yayınlanan Gündem Edebiyat, Hür Tefekkürün Kaleleri ve Ramazan Sözlüğü adlı kültür sanat programlarına danışmanlık yapmıştır.

1.2. ESERLERİ⁹²

1.2.1. Öyküleri

1.2.1.1. Gidenler Gidenler

Cemal Şakar'ın ilk kitabı olan *Gidenler Gidenler* İlk basımı 1990'da Yedi İklim Yayınlarından; son basımı ise 2014'te İz Yayıncılıktan çıkmıştır. Daha önceki basımlarda on öykü bulunurken son baskısında “Ören-84” öyküsü çıkarılmış ve böylece kitap dokuz öyküden müteşekkil olarak çıkmıştır. Bunlar “Gidenler Gidenler”, “Bir Savaştan Slaytlar”, “Ora Özlemleri”, “Ölü Zaman”, “Bildik Düşbozumları”, “Nostalji”, “Dağılan Şeyler”, “Yapıştırılmalar”, “İnşirah” adlı öykülerdir.

Beşinci baskısını incelediğimiz kitapta Ömer Lekesiz'e ait Şakar'ın öykülerine dair bir “Sunuş” bölümü vardır. 1980 İhtilali sonrasında toplumu saran dram, bunalım, aidiyet sorunu, doğrulara karşı şüpheli hale gelme gibi problemler Şakar'ın bu eserine büyük oranda tesir etmiştir. “Bir Savaştan Slaytlar” öyküsü haricinde kitaba hâkim olan konu “yol ve yolculuk” imgesi üzerinden kişinin duygusal arayış serüvenidir. Öykülerindeki kahramanlar genel olarak topluma karşı bir tavır alarak içe kapanan, yalnızlaşan, gitme fikrini her daim hissedilen ve hissettiren, huzuru uzaklarda arayan, doğru bildiklerine karşı kuşkulu yaklaşıma başlayan kişilerdir. Kitaptaki öyküler kaybedilmiş değerlere karşı yoğun bir hüznün barındırır.⁹³

⁹² Eserlerini inceleyeceğimiz bu bölümde kitaplaştırmadan önce yazdığı öykü ve diğer yazılarının hangi dergilerde yayınladığını dipnot olarak vermeyi uygun gördük. Ulaşabildiğimiz kadarıyla dergilerdeki ve kitaplaştırdıktan sonraki halleri arasında bir içerik düzenlemesine gidilmemiştir. Bu bilgi sanatçıya sorularak da teyit edilmiştir.

⁹³ “Gidenler Gidenler”, **Mavera Dergisi**, 9. Cilt, S.: 103, Temmuz 1985, s. 38.

“Ora Özlemleri”, **Mavera Dergisi**, 9. Cilt, S.: 107, Kasım 1985, s. 34.

“Ölü Zaman”, **Mavera Dergisi**, 10. Cilt, S.: 112, Nisan 1986, s. 25.

“Bildik Düş Bozumları”, **Mavera Dergisi**, 10. Cilt, S.: 115, Temmuz 1986, s. 40.

“Nostalji”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 2, Nisan 1987, s. 35.

“Ören-84”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 10, Aralık 1987, s. 32.

“Dağılan Şeyler”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 5-6, Temmuz-Ağustos 1987, s. 74.

“Yapıştırılmalar”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 17-18, Temmuz-Ağustos 1988, s. 22.

1.2.1.2. Yol Düşleri

İlk basımı 1996'da Yedigece Kitaplarından çıkıp; son baskısı 2017'de İz Yayıncılıktan çıkmıştır. Önceki baskıları *Gidenler Gidenler* kitabını da içerirken incelediğimiz dördüncü baskısı “Sır”, “Sırdaş”, “Bir Masal”, “Tercî’hâne”, “Yolculuk”, “Eviçi”, “Ayna”, “Ses” olarak toplam sekiz öyküden oluşmuştur. Konu bakımından kimi öyküleriyle *Gidenler Gidenler*'in bir devamı olarak görülebilir. Birçok öyküde bulunduğu yerden ayrılma, gitme, uzaklaşma, şehir – taşra karşılığı gibi motifler söz konusudur. “Yol” metaforunun yanında bu kez tasavvuf, metafizik izler de görülmektedir.⁹⁴

1.2.1.3. Esenlik Zamanları

Esenlik Zamanları kitabının ilk basımı 1999'da Yedigece Kitapları; son baskısı İz Yayıncılık tarafından basılmıştır. Bu eseriyle Şakar, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından yılın öykücüsü seçilmiştir. “Eşik”, “Dört Güzel Şey”, “Atlas”, “Rüya”, “Sergerdân”, “İzlek”, “Birkaç Kırık Görüntü”, “Saat Henüz Üç”, “Şâr”, “Irmak”, “Saatli Maarif Takvimi” olmak üzere on bir öyküden oluşmaktadır.

Üçüncü baskısını incelediğimiz bu eserinde Şakar, şehirleşme ve göç sebebiyle yitirilmiş geçmişe kapı aralamaktadır. *Gidenler Gidenler*, *Yol Düşleri* ve *Esenlik Zamanları* olan ilk üç kitabında genel olarak içerik açısından 1950 kuşağı öykücülerinin eserlerindeki varoluşçuluk izleri görülmektedir. Yazar bu kitabında da gerek felsefi gerekse tasavvufi örüntülerle “yol, yolculuk ve özlem” teminden vazgeçmiyor. Bunun dışında yazar, öykü yazma işinin tekniklerini, sürecini de öyküye dâhil eden “İzlek” metniyle karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle bu eserinde hem bireyi ontolojik bir sorgulamaya alırken hem de yazının sürecini sorgulamaya başlar.⁹⁵

⁹⁴ “Sır”, *Kayıtlar Dergisi*, S.: 1, Kasım 1990, s. 38-41.

“Sırdaş”, *Kayıtlar Dergisi*, S.: 3, Ocak 1991, s. 37-40.

“Bir Masal”, *Kayıtlar Dergisi*, S.: 7, Mayıs 1991, s. 29-32.

“Tercî’hâne”, *Kayıtlar Dergisi*, S.: 11, Eylül 1991, s. 6-9.

“Ses”, *Kayıtlar Dergisi*, S.: 43, Nisan 1995, s. 39-42.

⁹⁵ “Eşik”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 84, Nisan 1997, s. 6-7.

“Dört Güzel Şey”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 77, Ağustos 1996, s. 7-8.

1.2.1.4. Pencere

Pencere adlı eser ilk olarak Hece Yayınlarından 2003’de çıkarılırken 2004 ve 2017 tarihinde İz Yayıncılık tarafından tekrar neşredilmiştir. Üçüncü baskısını incelediğimiz bu eser “Pencere” ve “Ve Diğerleri” olarak iki bölümden oluşmuştur. Altmış üç sayfalık “Pencere” öyküsü Şakar’ın en uzun öyküsüdür. “Pencere” çoğul bir bakış açısıyla iki dostun seneler sonra bir araya gelmelerini anlatan “Pencere”, bu durumun ev sahibinin oğlunun gözünden anlatıldığı “Yöneliş”, eşinin gözünden anlatıldığı “Denizin Sonsuz Maviliği”, misafir tarafından anlatıldığı “Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız” ve ev sahibinin gözünden anlatıldığı “Susunluktaki Hayret Verici Aydınlık” bölümlerinden oluşurken; “Ve Diğerleri” bölümünde “Öykünmek”, “Otacı”, “Dilemma”, “İstidrad” adlı öyküleri bulunmaktadır.

İlk bölümde giriş ve sonraki üç bölüm numaralandırılarak oluşturulmuştur ve böylelikle adeta bir film senaryosu haline gelerek sıra dışı bir öykü karşımıza çıkmıştır. Sinema sanatının birçok tekniğini gördüğümüz bu öykülerde Şakar *Pencere* eseriyle öykücülüğünde bir kırılma yaşamıştır. Birinci bölümde sinematografi, tahkiye ve kurguyu bir arada kullanırken ikinci bölümde ise kurgu ve gerçeklik üzerinden yazma sürecini okuyucuya aktarır.⁹⁶

“Atlas”, **Hece Dergisi**, S.: 3, Mart 1997, s. 16-19.

“Rüya”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 91, Ekim 1997, s. 10-12.

“Sergerdân”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 99, Haziran 1998, s. 5-8.

“İzlek”, **Hece Dergisi**, S.: 13 Ocak 1998, s. 14-16.

“Birkaç Kırık Görüntü”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 107-108, Şubat-Mart 1999, s. 104-107.

“Saat Henüz Üç”, **Hece Dergisi**, S.: 21, Eylül 1998, 40-43.

“Şâr”, **Hece Dergisi**, S.: 28, Nisan 1999, s. 15-18.

“İrmak”, **Hece Dergisi**, S.: 30, Haziran 1999, s. 3-7.

“Saatli Maârif Takvimi”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 114, Eylül 1999, s. 5-8.

⁹⁶ “Pencere”, **Hece Dergisi**, S.: 51, Mart 2001, s. 21-27.

“Yöneliş”, **Hece Dergisi**, S.: 56, Ağustos 2001, s. 13-18.

“Denizin Sonsuz Maviliği”, **Hece Dergisi**, S.: 62, Şubat 2002, s. 16-23.

“Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız”, **Hece Dergisi**, S.: 69, Eylül 2002, s. 31-36.

“Susunluktaki Hayret Verici Aydınlık”, **Hece Dergisi**, S.: 72, Aralık 2002 s. 31-36.

“Öykünmek”, **Hece Dergisi**, S.: 40, Nisan 2000, s. 15-20.

“Otacı”, **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.: 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 438-439.

“Dilemma”, **Hece Dergisi**, S.: 75, Haziran 2003, s. 53-64.

1.2.1.5. Hayalperdesi

İlki 2008’de Selis Yayınları; ikinci ve son baskısı da 2015’de İz Yayıncılıktan çıkan *Hayalperdesi* kitabında “Ateşböceği”, “A/B”, “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”, “Mevlit”, “İhtilaç”, “Anlatabilmeliydim”, “Bağdat Kudüs Kabil”, “Küp”, “Çılgılık”, “Koza”, “Masmavi Bir Gök”, “Güneşe Yürümek” olarak toplam on iki öyküsü vardır. Biz bu çalışmamızda ikinci baskıyı inceledik. “*Her edebi tür bir anlamda gölgelerin düştüğü perdedir; asıl değildir; kurgudur, temsildir, hayaldir*” diyen Şakar, kitabına *Hayalperdesi* ismini vererek öykünün kuramsal yanını okura hatırlatır.⁹⁷

Hayalperdesi ile Şakar’ın hem anlatım biçimleri hem de tema açısından değiştiğini görürüz. İleriki kitaplarında İslam coğrafyasına dair birçok öyküyle karşımıza çıkacak olan Şakar bu kitabında bizlere bunun belirtisini “Bağdat Kudüs Kabil” öyküsüyle gösterir. Bunun dışında öyküyü kurma sürecini, bireyin türlü arayışlarını, ironiyi temel alan bir öykü kitabıdır.⁹⁸

1.2.1.6. Hikâyât

İlk baskısı 2010 yılında Ferfir Yayınları’ndan çıkarken; son baskı İz Yayıncılık tarafından tekrar neşredilen *Hikâyât* adlı eser “Bir” ve “Çok” olarak iki bölümden oluşmaktadır. İz Yayıncılıktaki baskıyı incelediğimiz küçürek öykü örneğiyle oluşturulan kitaptaki öykülerin birinci bölümü Kur’an’da geçen olaylardan esinlenerek oluşturulurken ikinci bölümünde insanlık hallerine dikkat çekilmiştir. İlk bölümdeki öyküler “Tezahür” “İstiğna” “Misak” “Sâika” “Tevbe” “Dönüş” “Örtü” “İp” “Diriliş” “Sâmirî” “Körlük” “İftah” “Ahkâf” “Yakîn” “Arim” “Şek” “Sayha”

⁹⁷ Asım Öz, “Cemal Şakar ile Söyleşi”, *Umran Dergisi*, S.: 84, Aralık 2009, s. 184.

⁹⁸ “Ateşböceği”, *Hece Dergisi*, S.: 81, Eylül 2003, s. 20-21.

“A/B”, *Hece Dergisi*, S. 87, Mart 2004, s. 17-20.

“Uzak Kara Derin Bir Yalnızlık”, *Hece Dergisi*, S.:88, Nisan 2004, s. 23-27.

“İhtilaç”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 1, Şubat-Mart 2004, s. 30-32.

“Anlatabilmeliydim”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 8, Nisan-Mayıs 2005, s. 28-29.

“Bağdat Kudüs Babil”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 6, Aralık 2004/Ocak 2005, s. 14-16.

“Küp”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 7, Şubat-Mart 2005, s. 47-49.

“Çılgılık”, *Hece Öykü Dergisi*, S.:10, Ağustos-Eylül 2005, s. 31-32.

“Koza”, *Hece Öykü Dergisi*, S.:13, Şubat-Mart 2006, 40-42.

“Masmavi Bir Gök”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 15, Haziran-Temmuz 2006, s. 28-29.

“Güneşe Yürümek”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 21 Haziran-Temmuz 2007, s. 10-11.

“Ahzâp” “Hâmân” “Tubbe” “Habeta” Na’ka “Râinâ” “Hecera” “Înâs” “Şüreka” “Şeyâtin” “Şerik” “Yankı” “Mekr” “Vehim” “Perde” “Mülk” “Zulüm” “Gaflet” “Handek”; ikinci bölümde ise “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” “Kar” öyküleriyle toplamda altmış dört öykü bulunmaktadır.⁹⁹

1.2.1.7. Sular Tutuştuğunda

İlk iki basım Hece Yayınlarından; son baskı ise İz Yayıncılıktan çıkan *Sular Tutuştuğunda* kitabı “Har”, “Muntazar”, “Fragmanlar”, “Hadi”, “ Tekâsür”, “Çemberler”, “Alemdağı’nda Var Bir Panço”, “Nokta”, “Karşılaşma”, “Zindan”, “Bir Derginin Fenomolojisi”, “Ana Haber Bülteni” olmak üzere toplam on iki öyküden oluşmaktadır.

İz Yayıncılıktan çıkan baskıyı incelediğimiz bu kitapta önceki öykülerinde anlatılan bireyin arayış içinde oluşu, yol-yolculuk, geçmişe özlem bu eserle yerini yaşanan baskılar, zulümler ve kıyımların insanlarda oluşturduğu maddi ve manevi travmalara bırakmıştır. Böylece adeta dönemin panoramasını çizmektedir. Gerçekle hayal birbirine karışmış, postmodern tekniklerin hâkim olduğu dilin şiirselleştiği bir eser vardır karşımızda.¹⁰⁰

⁹⁹ “Tezahür, İstiğna, Misak, Sâika”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 223 Ekim 2008, s. 38-39.

“Tevbe, Sâmîrî, Körlük, İftah”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 28, Ağustos Eylül 2008, s. 33-34.

“İp, Diriliş, Dönüş, Örtü”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 220, Temmuz 2008, s. 28-29.

“Ahkâf, Yakîn, Şek, Sayha”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 222, Eylül 2008, s. 40-41.

“Arim, Ahzap, Haman, Tubbe”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 27, Haziran Temmuz 2008, s. 29-30 .

“Habeta, Na’ka, Râ’inâ, Hecera”, *Yedi İklim Dergisi* S.: 224, Kasım 2008, s. 24-25.

“Înas, Şüreka, Şeyatin, Şerik”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 29, Ekim Kasım 2009, s. 21-22.

“Yankı, Perde, Zulüm, Gaflet”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 229, Nisan 2009, s. 18-19.

“Handek, Mülk, Vehim, Mekr”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 232, Haziran 2009, s.19-20.

“Müjde, Kavuşma, Okul, Gül”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 219, Haziran 2008, s. 27-28.

“Hicap, Yolcu, Lamba, Av”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 241, Nisan 2010, s. 19-20.

“Menzil, Minnet, Tezhip, Zenginlik”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 220, Ağustos 2008, s. 25-26.

¹⁰⁰ “Har”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 35, Ekim-Kasım 2009, s. 11-12.

“Muntazar”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 32, Nisan-Mayıs 2009, s. 11-12.

“Fragmanlar”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 37 Şubat-Mart 2010, s. 10.

“Tekâsür”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 26, Nisan-Mayıs 2008, s. 9.

1.2.1.8. Sel ve Kum

Okur Kitaplığı tarafından 2011’de çıkarılan kitap Şakar’ın ilk dört eseri olan “*Gidenler Gidenler, Yol Düşleri, Esenlik Zamanları ve Pencere*”nin toplamından oluşmaktadır. Sunuş bölümünde ise Ömer Lekesiz’in “*Cemal Şakar Öykülerinde Fizikle Meta-fizik Dilin İzdivacı*” yazısı yer almaktadır.

1.2.1.9. Mürekkep

Mürekkep eseri, 2012 yılında Okur Kitaplığı tarafından çıkmış olup; 2017’de İz Yayıncılık tekrar neşretmiştir. Çalışmamızda Okur Kitaplığı yayıncılıktan çıkan baskıyı inceledik. “Kılıç”, “Geçişler”, “Battaniye”, “Sesler”, “Mama”, “Nil”, “Bıçak”, “Güneş”, “Bir Öykü Tahlili”, “Önce Vatan”, “Hançer”, “Koku”, “Babamın Kokusu”, “Uzak”, “Modern Hayatın Hikayecisi”, “Küçük Şeyler Düeti”, “Bir Tip” olmak üzere toplam on yedi öyküden oluşmaktadır. Cemal Şakar, bu eserle ESKADER ve Ömer Seyfettin Hikâye Yarışması ödülünü kazanmıştır.

Bu eserde, Şakar’ın İslam coğrafyasına, güncel olaylara karşı hassasiyetini görebiliyoruz. Sinema tekniklerinden yararlanan, kurmacanın merkezde olduğu, okurun çabasının önemli olduğu, deneysel olan, “Kara Gerçekliği”¹⁰¹ yüzlere çarptığı bir eserdir. Ayrıca bu eserle Şakar’ın öyküleri giderek daha çok plastik bir öykü halini almıştır.¹⁰²

“Çemberler”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 39 Haziran-Temmuz 2010, s. 28-29.

“Alemdağ’ında Var Bir Panço”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 41, Ekim-Kasım 2010, s. 12-13.

“Nokta”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 246, Eylül 2010, s. 30-31.

“Karşılaşma”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 25, Şubat-Mart 2008, s. 14-16.

“Zindan”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 24, Aralık-Ocak 2007-2008, s. 10-12.

“Bir Derginin Fenomolojisi”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 214, Ocak 2008, s. 33-35.

“Ana Haber Bülteni”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 217, Nisan 2008, s. 33-34.

¹⁰¹ Ertan Örgen, *Öykümüzün İzinde*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2015, s. 177.

¹⁰² “Kılıç”, *İtibar Dergisi*, S.: 12, Eylül 2012, s.11-12.

“Battaniye”, *Mahalle Mektebi Dergisi*, S.: 7-8, Eylül-Aralık 2012, s. 22.

“Sesler”, *Yumuşak G*, S.: 12, Mayıs-Ağustos 2011, s. 23-24.

“Mama”, *Yumuşak G*, S.: 13, Eylül 2011, s. 18-19.

1.2.1.10. Portakal Bahçeleri

İz Yayıncılık tarafından 2014 ve 2015 yıllarında basılan *Portakal Bahçeleri* kitabında ikinci baskıyı inceledik. “Zarurat-ı Hamse”, “Renkler”, “Vüsat”, “Parataksis”, “Portakal Bahçeleri”, “Cennet Kokusu”, “Cennet Güzeli”, “Maide”, “Yarım”, “Bahar”, “Otuz Saniye”, “Avm”, “Kendisi Bir Upuzun”, “Defter”, “Sokaktan Aşağı”, “Fısıltı”, “Kol Düğmeleri”, “Esfel-i Safilîn” olarak on sekiz öyküden oluşur.

Mürekkep’te olduğu gibi bu kitapta da savaşları, yıkımları, açlığı, yokluğu, acıları, mültecileri, zulümleri anlatır. Kitap siyer, İslam tarihi, Kur’an kıssalarıyla örülü, şiirselliği elden bırakmayan, derin katmanları olan, biçimsel yenilikleriyle karşımıza çıkar. Şakar, takvim yaprağı, karikatür, numaralandırma gibi çeşitlilikten de faydalanmayı ihmal etmemiştir.¹⁰³

-
- “Bıçak”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 49, Şubat-Mart 2012, s. 14.
“Güneş”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 43, Şubat-Mart 2011, s. 9.
“Bir Öykü Tahlili”, *Yedi İklim Dergisi*, S.: 255, Haziran 2011, s. 52-53.
“Önce Vatan”, *Yedi İklim*, S.: 251, Şubat 2011, s. 25-26.
“Koku”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 48, Aralık 2011-Ocak 2012, s. 12-13.
“Babamın Kokusu”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 52, Ağustos-Eylül 2012, s. 14.
“Uzak”, *Hece Öykü Dergisi*, S.:45, Haziran-Temmuz 2011, s. 14-15.
“Modern Hayatın Hikayecisi”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 46, Ağustos-Eylül 2011, s. 25.
“Küçük Şeyler Düeti”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 51, Haziran-Temmuz 2012, s. 29-30.
“Bir Tıp”, *İtibar Dergisi*, S.: 11, Ağustos 2012, s. 14-16.
¹⁰³ “Zarurat-ı Hamse”, *İtibar Dergisi*, S.: 17, Şubat 2013, s. 18-19.
“Renkler”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 59, Ekim-Kasım 2013, s. 16-17.
“Vüsat”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 58, Ağustos-Eylül 2013, s. 14-16.
“Parataksis”, *İtibar Dergisi*, S.:15, Aralık 2012, s. 14-15.
“Portakal Bahçeleri”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 57, Haziran-Temmuz 2013, s. 24-26.
“Cennet Kokusu”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 56, Nisan-Mayıs 2013, s. 16.
“Cennet Güzeli”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 55, Şubat-Mart 2013, s. 17.
“Maide”, *İtibar Dergisi*, S.: 22, Temmuz 2013, s. 20.
“Yarım”, *İtibar Dergisi*, S.: 26, Kasım 2013, s. 14-15.
“Bahar”, *İtibar Dergisi*, S.: 27, Aralık 2013, s. 16-17.
“Otuz Saniye”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 54, Aralık-Ocak 2012-2013, s. 27-18.
“AVM”, *İtibar Dergisi*, S.: 23, Ağustos 2013, s. 14-17.
“Kendisi Bir Upuzun”, *İtibar Dergisi*, S.: 19, Nisan 2013, s. 11-12.
“Defter”, *Hece Öykü Dergisi*, S.: 60, Aralık 2013-Ocak 2014, s.13.
“Sokaktan Aşağıya”, *Tasfiye Dergisi*, S.: 42, Ocak-Şubat 2013, s. 34-35.
“Fısıltı”, *Türk Dili Dergisi*, S.: 751, Temmuz 2014, s. 23-24.

1.2.1.11. Kara

İz Yayıncılık tarafından 2016’da basılan *Kara*’nın ikinci baskısı da aynı yayınevi tarafından bir yıl sonra gerçekleşmiştir. On yedi öyküden oluşmaktadır: “Masamda Ruhumla”, “Cesetler Hemen Her Yerde”, “Ömer Hayyam Canisi”, “Yumak”, “Adı Leyla Olsun”, “The Mahrem Palace”, “Mustafaammm”, “Bir Avuç Dünya”, “Sonsuzluk ve Bir Gün”, “Arzın Titrediği An”, “Kül”, “Kumsalda Denizden”, “Küf”, “Bakış”, “Unutuş”, “Bir Öyküye Giremeyen Parçalar”, “Göl”.

Tematik açıdan daha önceki kitaplarında işlediği savaş, mültecilik, yalnızlık, yitirilmişlik gibi konuları daha da karanlık ortamları, kişileri farklı ve yeni anlatım biçimleriyle öyküleştirmiştir. Toplumsal sorunlardan bahsederken bunu bireyin acısı üzerinden yapan Şakar’ın bu öyküleri hem okur hem de yazarla bir yüzleşme niteliği taşımaktadır. Ertan Örgen’in bahsettiği “Kara Gerçeklik”¹⁰⁴ kavramının adeta karşılığıdır bu eser. Haberlerden öykü oluşturarak, tarot kartlarından yararlanarak, görsel öğeleri kullanarak, sinematografi imkânlarını değerlendirerek *Kara*’yı meydana getirmiştir.¹⁰⁵

“Kol Düğmeleri”, Edebistan.Com 01.12.2012.

“Esfel-i Safilîn”, edebistan.com 01.02.2013.

¹⁰⁴ Ertan Örgen, **a.g.e.**, s. 177.

¹⁰⁵ “Masamda Ruhumla”, **Post Öykü Dergisi**, S.: 4, Mayıs-Haziran 2015, s. 4-6.

“Cesetler Hemen Her Yerde”, **İtibar Dergisi**, S.: 42, Mart 2015, s. 22-23.

“Ömer Hayyam Canisi”, **Hece Dergisi**, S.: 204, Aralık 2013, s. 63.

“Yumak”, **Post Öykü Dergisi**, S.: 1, Kasım 2014, s. 7-8.

“Adı Leyla Olsun”, **İtibar Dergisi**, S.: 38, Kasım 2014, s. 18-19.

“The Mahrem Palace”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 65, Ekim-Kasım 2014, s. 10.

“Mustafaammm”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 64, Ağustos-Eylül 2014, s. 15.

“Bir Avuç Dünya”, **Aşkar Dergisi**, S.: 33, Ocak-Şubat-Mart 2015, s. 46-53.

“Sonsuzluk ve Bir Gün”, **İtibar Dergisi**, S.: 40, Ocak 2015, 27-28.

“Kül”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 62, Nisan-Mayıs 2014, s. 14-16.

“Kumsalda Denizden”, **Tasfiye Dergisi**, S.: 50, Mayıs-Haziran 2015, s. 48-51.

“Küf”, **Tasfiye Dergisi**, S.: 47, Mayıs-Haziran 2014, s. 10.

“Bakış”, **İtibar Dergisi**, S.: 36, Eylül 2014, s. 16-17.

“Unutuş”, **İtibar Dergisi**, S.: 35, Ağustos 2014, s. 20-22.

“Bir Öyküye Giremeyen Parçalar”, **İtibar Dergisi**, S.: 41, Şubat 2015, s. 18-19.

“Göl”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 61, Şubat-Mart 2014, s. 16.

1.2.1.12. Adı Leyla Olsun

İz yayıncılık tarafından 2017’de basılan bu kitap çalışmamız sürecinde Cemal Şakar’ın son öykü kitabıdır. “Ah Kızım”, “Tabii ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu”, “Burası Böyledir”, “Patlayan İki Tüfek”, “Hayatın Kıyısında”, “Kader Ânı”, “Kanyon’da”, “Hayat İşte”, “Sırtımdaki Ben”, “Aykız”, “Kendime Giden Bir Yol”, “Kanadında Bir Kuşun”, “Tohum”, “Yasa”, “Mutfakta Bir Öykü”, “Utanç” adlı on altı öykü bulunmaktadır.

Biçimsel yenilikten vazgeçmeyen Şakar, öykünün olmadığı sadece öykü hakkında kişilerin değerlendirmesinin bulunduğu, whatsapp uygulamasındaki mesajların öyküde kullanıldığı, yazma sürecinin yanında o yazıyla ilgili eleştiri de içeren öyküler karşımıza çıkmıştır. Tema açısından ise insanın bir meselesi olmalı diyen Şakar her öyküde ayrı bir derdi, problemi ele alıyor; kadına şiddet, Ortadoğu, işçi sorunları, darbeler, yetim çocuklar gibi konuları ele almıştır.¹⁰⁶

¹⁰⁶ “Ah Kızım”, **İtibar Dergisi**, S.: 65, Şubat 2016, s. 20-21.

“Tabii Ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu”, **Post Öykü Dergisi**, S.: 3.2, Ocak-Şubat 2016, s. 22-26.

“Burası Böyledir”, **Post Öykü Dergisi**, S.: 2.5, Temmuz-Ağustos 2016, s. 4-7.

“Patlayan Tüfek”, **İtibar Dergisi**, S.: 78, Mart 2017, s. 20-24.

“Hayatın Kıyısında”, **İtibar Dergisi**, S.: 70, Temmuz 2017, s. 18-21.

“Kader Ânı”, **İtibar Dergisi**, S.: 53, Şubat 2016, s. 14-15.

“Kanyon’da”, **Temmuz Dergisi**, S.: 6, Ocak 2017, s. 24-26.

“Sırtımdaki Ben”, **İtibar Dergisi**, S.: 68, Mayıs 2017, s. 38-41.

“Aykız”, **Post Öykü Dergisi**, S.: 1.6, Eylül-Ekim 2015, s. 4-6.

“Hayat İşte”, **İtibar Dergisi**, S.: 53, Şubat 2016, s. 18-19.

“Kendime Giden Bir Yol”, **Post Öykü Dergisi**, S.:3.6, Eylül-Ekim 2017, s. 4-7.

“Kanadında Bir Kuşun”, **İtibar Dergisi**, S.: 63, Aralık 2016, s. 18-20.

“Tohum”, **İtibar Dergisi**, S.: 54, Mart 2016, s. 16.

“Yasa”, **İtibar Dergisi**, S.: 45, Haziran 2015, s. 22-23.

“Mutfakta Bir Öykü”, **İtibar Dergisi**, S.: 52, Ocak 2016, s. 18-20.

“Utanç”, **İtibar Dergisi**, S.: 57, Haziran 2016, s. 16-17.

“Şahmeran”, **Post Öykü Dergisi**, S.: 2.4, Mayıs-Haziran 2016, s. 90-92.

1.2.2. Deneme-İnceleme-Eleştiri Eserleri

1.2.2.1. Yazı Bilinci

Cemal Şakar'ın öykü dışında yazdığı ilk farklı tür *Yazı Bilinci* ile eleştiri kitabı olur. İlk basımını 2006'da Hece Yayınları yaparken ikinci basımı İz Yayıncılık 2015'de yapmıştır. Çalışmamızda ikinci baskısını inceledik. Eserde, “Yazı”, “Yazmak”, “Okumak”, “Anlatmak”, “Kurgulamak”, “Yazınsal Dil”, “Roman Neden Geri Çekiliyor”, “Kültür İnşacıları”, “Kültür Biçimleyicileri”, “50 Kuşağının Öykü Serüveni”, “1980’lerin İmgesel Dili”, “Öncü Kuşak / Yitik Kuşak”, “Sembollerin Tevili Olarak Öykü”, “Yaratıcı Yazarlık”, “İntihalin Ölümü” adlı on beş yazı bulunmaktadır.

İlk olarak yazının tarihinden başlayarak insanın yazmaya, okumaya, anlatmaya dair ontolojik ihtiyacından, yazıda mecazın bir ecza oluşundan, post modern dönemle birlikte yazarın artık geride kaldığı ve metin dışında bir şeyin kabul görmemesi inancına dair düşüncelerini yazar. Modern, post modern ve gecikmiş modern dönem olarak üç tarihi süreçte romanın niçin gerilediğine dair cevaplar arar. Modernleşmeyle birlikte oluşan kültür inşacıları ve biçimleyicilerine eğilir. Daha sonra 1950 kuşağı hakkındaki düşüncelerini aktardıktan sonra Tanzimat’tan günümüze kadar Müslümanları niçin hem öncü hem de yitik bir kulak olarak gördüğünü açıklar. Zâhirîlik ve bâtinîlik üzerinden sembol kavramını tartışarak bunun öyküdeki karşılığını da es geçmez. Son yıllarda artan yaratıcı yazarlık kursları hakkında da fikirlerini belirten Şakar, metinlerarasılık ile gelen “İntihalin Ölümü” yazısıyla kitabı sonlandırır.¹⁰⁷

¹⁰⁷“Yazmak”, Hece Dergisi, S.: 94, Ekim 2004, s. 22-27.

“Okumak”, Hece Dergisi, S.: 96, Aralık 2004, s. 14-18.

“Anlatma”, Hece Dergisi, S.: 34, Mart 2000, s. 4-6.

“Kurgulamak”, Hece Dergisi, S.: 52, Nisan 2001, s. 4-5.

“Yazınsal Dil”, Hece Dergisi, S.: 76, Nisan 2003, s. 16-17.

“Roman Neden Geri Çekiliyor –Modern Dönem-”, Hece Dergisi, S.: 99, Mart 2005, s. 13-21.

“Roman Neden Geri Çekiliyor -Postmodern Dönem-”, Hece Dergisi, S.: 101, Mayıs 2005, s. 11-18.

“Roman Neden Geri Çekiliyor -Gecikmiş Modern Dönem-”, Hece Dergisi, S.:102, Haziran 2005, s. 13-21.

“Kültür İnşacıları, Hece Dergisi”, S.: 95, Kasım 2004, s. 14-18.

“Kültür Biçimleyicileri”, Hece Dergisi, S.: 98, Şubat 2005, s. 14.

1.2.2.2. Yazının Gizledikleri

2010’da Okur Kitaplığı, 2017’de ise İz yayıncılık tarafından basılan *Yazının Gizledikleri* kitabında yirmi dört yazı bulunur. Bunlar; “Mehmet Âkif: Kucaklaşır Medeniyetle Din Tamâmiyle”, “Gerisini Emanetçilerim Düşünsün”, “Topçu’da Türk-İslâm Harikası Olarak Millet Ve Milliyetçilik”, “Yahya Kemal: Şiir, Şiir Olsun Kâfi Derim”, “Nuri Pakdil: Bağışlamıyor Toprak Gerileyeni”, “Vakti Kuşanmanın Sorumluluğu”, “Sığınma Mekanı Olarak Ev”, “Cahit Zarifoğlu: Daima Bir Başlangıç Vardır”, “Esrarnâme’nin Sırları”, “Ateşten Kelimeler’le Saklanır Aşk”, “Bir Yazı Makinesi: Ahmet Midhat Efendi”, “Yaşamın Kıyısında Bir Sokak: Sinekli Bakkal”, “Kültür İnşasında Bir Yapı Olarak ‘Ankara’ Romanı”, “Nazım Hikmet: Ben Geleceği Bir Sosyalist Toplum Olarak Anlıyorum”, “Nazım Hikmet’in Mektupları”, “Simeranya”, “Anlatamamanın Gerginliği”, “Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor?”, “Adnan Benk: Her Yazar Hak Ettiği Eleştirmeni Bulur”, “Suskunlar’ın Simge(Me)Sel Dünyası”, “Ötean Gördüğüm Sen Miydin?”, “Sevgili Ramazan”. Çalışmamızda Okur Kitaplıktan çıkan basımı inceledik. Bu eser yazı başlıklarından da anlaşılacağı gibi edebiyat hayatımızın önemli isimleri hakkında Şakar’ın görüşlerini ve edebi metinler hakkındaki eleştirilerini içerir.¹⁰⁸

“‘50’ Kuşağının Öykü Serüveni”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 6, Aralık 2004/Ocak 2005 s. 50-55.

“1980’lerin İmgesel Dili”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 9, Haziran-Temmuz 2005, 36-41.

“Öncü Kuşak / Yitik Kuşak”, **Hece Öykü Dergisi**, S.:12, Aralık-Ocak 2006, 41-48.

“Sembollerin Tevili Olarak Öykü”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 11, Ekim-Kasım 2005, 32-37.

“Yaratıcı Yazarlık”, **Hece Dergisi**, S.: 99, Mart 2005, s. 64-67.

“İntihalin Ölümü”, **Hece Dergisi**, S.: 107, Kasım 2005, s. 74-77.

¹⁰⁸ “Mehmet Âkif: “Kucaklaşır Medeniyetle Din Tamâmiyle””, **Hece Dergisi Mehmet Akif Özel Sayısı**, S.: 133, Ocak 2008, s. 99-103.

“Gerisini Emanetçilerim Düşünsün, Hece Dergisi”, S.: 97, Ocak 2005, s. 592-593.

“Topçu’da Türk-İslam Harikası Olarak Millet Ve Milliyetçilik”, **Hece Dergisi Nurettin Topçu Özel Sayısı**, S.: 109 Ocak 2006, S. 266-273.

“Yahya Kemal: “Şiir, Şiir Olsun Kâfi Derim””, **Hece Dergisi Yahya Kemal Beyatlı Özel Sayısı**, S.: 145, Ocak 2009, s. 344- 350.

“Nuri Pakdil: Bağışlamıyor Toprak Gerilemeyi”, **Hece Dergisi Edebiyat Dergisi Ve Nuri Pakdil**, S.: 85, Ocak 2003, s. 64-70.

“Sığınma Merkezi Olarak Ev”, **Hece Öykü Dergisi Türk Öykücülüğünde Mekân**, S.:18, Aralık Ocak 2006, s. 32-39.

“Cahit Zarifoğlu: “Daima Bir Başlangıç Vardır””, **Hece Dergisi Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu**, S.: 126-127-128, Ağustos 2017, s. 43-47.

“Esrarnâme’nin Sırları”, **Hece Dergisi**, S.:89, Mayıs 2004, s. 109-123.

“‘Bir Yazı Makinesi’: Ahmet Mithat Efendi”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 2, Nisan-Mayıs 2004, s. 97.

1.2.2.3. Edebiyatın Sırça Kulesi

Okur Kitaplığı tarafından 2011’de basılmış olup çalışmamızda da bu basımı incelerken 2017’de İz Yayıncılık tarafından tekrar neşredildiğini belirtmemiz gerekir. “Kutsal Sanatın Dünyevîliği”, “Edebiyat Mikro Kozmik Dünyası”, “Aşk Edebiyatı Mı?”, “İlham: Gayba Uzatılan Merdiven”, “Bilinçdışının Bulanık Rüyalari”, “İdeoloji ve Sanat”, “Bir Mamûl Olarak Sanat”, “Edebiyatımız Merkezileşiyor Mu?”, “Bir Tahakküm Aracı Olarak Seçkin Sanat”, “Kapıkulu Sanatçılığı”, “İnce Sazlar Eşliğinde”, “Öykünün Kendine Yabancılaşması”, “Öyküler Neyi Söyler?” olarak on üç yazıdan oluşmaktadır. İlk yazısında “Kutsal” kelimesinin etimolojisinden başlayarak sanatın kutsal olduğu düşüncesinin batınî ve irfanî öğretilerden geldiğini dile getirir. Kimsenin “gayb hazineleri”nden arketip devşiremeyeceğini düşünen yazar, bunlara kutsallık atfedilmesini de Hıristiyanî bir tavır olarak görür. “Edebiyatın Mikro Kozmik Dünyası” yazısında tasavvuf yoluyla insanın içe kapanması, içe dönmesinin insana yabancılaşması ve bunun edebiyattaki karşılığı olan insana, acılara, zulümlere sırtını dönüp sadece “güzel” olanı veya “sevgili”yi anlatması ile modern dönemde zevk ve hazdan başka bir şeyin anlatılmamasını eşit derece görüp eleştirir. “Aşk Edebiyatı Mı?” yazısında “aşk” kavramının dinin, hayatın merkezine yerleştirilip her konuda kullanılmasının sahicilikten uzak olduğunu anlatır. “İlham: Gayba Uzatılan Merdiven” metninde ilhamın kutsallığına dair görüşlere tepkisini dile getirir. “İdeoloji ve Sanat” yazısında

“Yaşamın Kıyısında Bir Sokak: Sinekli Bakkal”, **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, S.: 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 572-575.

“Kültür İnşasında Bir Yapı Taşı Olarak ‘Ankara’ Romanı”, **Hece Dergisi**, S.: 103, Temmuz 2005, s. 16-27.

“Nâzım Hikmet: Ben Geleceği Bir Sosyalist Toplum Olarak Anlıyorum”, **Hece Dergisi Türkçenin Sürgün Şairi Nazım Hikmet**, S.: 121, Ocak 2007, s. 57-61.

“Nâzım Hikmet’in Mektupları”, **Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı**, S.: 114-115-116, Haziran-Temmuz-Ağustos 2006, s. 324-338.

“Anlatamamanın Gerginliği”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 21, Haziran-Temmuz 2007, s. 82.

“Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor”, **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.: 46-47, Ekim-Kasım 2000, S. 350-353.

“Adnan Benk: ‘Her Yazar Hak Ettiği Eleştirmeni Bulur’”, **Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı**, S.: 77-78-79, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003, s. 660-669.

“Susunlar’ın Simge(me)Sel Dünyası”, **Yeni Şafak Kitap Eki**, 5 Eylül 2007.

“Ötean Gördüğüm Sen Miydin”, **Yedi İklim Dergisi**, S.: 159-160-161, Haziran-Temmuz-Ağustos 2003, s. 98-101.

“Sevgili Ramazan”, **Hece Dergisi** S.: 5, Mayıs 1997, s. 80.

ideolojinin geçmişten günümüze kadarki sürecinden başlayıp insanın değer yargılarına ve gerçeklikle ilişkisine sahip olması sonucu bir taraf tutma zorunluluğunun doğduğunu ve bunun sonucundaysa bir ideolojiye bağlandığını dile getirir. Böylelikle edebiyat hayatında da bu ideolojinin etkisinin kaçınılmaz olduğunu düşünür. “Bir Mamûl Olarak Sanat” yazısında sanatın özerkliği üzerinde dururken küreselleşmeyle birlikte “tektipleşme”nin edebiyata da sirayet ettiğini ve edebiyatın merkezileşerek evrensellik adı altında değer yargılarının, ideolojilerin, inançların silindiğini “Edebiyatımız Merkezileşiyor Mu?” yazısında dile getirir. Sanatın yüceliği, ulviliği, seçkinliğine dair geçmişten günümüze değin niçin bu düşüncenin canlı tutulduğuna ve bu konu hakkındaki fikirlerine “Bir Tahakküm Aracı Olarak Seçkin Sanat” yazısında yer verir. “Kapıkulu Sanatçılığı”nda sanatçı-devlet/iktidar ilişkisini anlatırken edebiyatın kendi nesnesine dönüşme sürecine dair tespitlerine “İnce Sazlar Eşliğinde”de yer verir. “Öykünün Kendine Yabancılaşması” yazısında “Gerçekçilik-Sanatçı-Eser” ilişkisi üzerinden öyküde biçim dışında her şeyin silikleştiğini, bir metnin öykü olması için gerekenlere dair tespitlerini de “Öyküler Neyi Söyler?” yazısında dile getirerek kitabı sonlandırmıştır.¹⁰⁹

¹⁰⁹ “Kutsal Hayatın Dünyeviliği”, **Kur’ani Hayat**, S.: 5, Mart-Nisan 2009, s. 102-106.

“Edebiyatın Mikro Kozmik Dünyası”, **Kur’ani Hayat**, S.: 7, Temmuz-Ağustos 2009, s. 107-110.

“Aşk Edebiyatı Mı?”, **Hece Dergisi Edebiyatın Üç Vazgeçilmezi Aşk**, S.: 153, Eylül 2009, s. 62-71.

“İlham: Gayba Uzatılan Merdiven”, **Kur’an’i Hayat Dergisi**, S.: 9, Kasım-Aralık 2009, s. 110-112.

“Bilinçdışının Bulanık Rüyaları”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 26, Nisan-Mayıs 2008, s. 90.

“İdeoloji ve Sanat”, **Söz ve Adalet Dergisi**, S. 4, Mayıs, 2008, s. 99-102.

“Bir Mamul Olarak Sanat”, **Hece Dergisi**, S.: 158, Şubat 2009, s. 104-107.

“Edebiyatımız Merkezileşiyor Mu?”, **Hece Dergisi**, S.: 135, Mart 2008, s. 31-34.

“Bir Tahakküm Aracı Olarak Seçkin Sanat”, **Söz Ve Adalet Dergisi**, S.: 5, Haziran 2008, s. 56-59.

“Kapıkulu Sanatçılığı”, **Hece Dergisi**, S.: 120, Aralık 2006, s. 6-8.

“İnce Sazlar Eşliğinde”, **Hece Dergisi**, S.: 146, Şubat 2009, S. 59-62.

“Öykünün Kendine Yabancılaşması”, **Hece Öykü Dergisi** S.: 13, Şubat-Mart 2006, s. 36-41.

“Öyküler Neyi Söyler”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 29, Ekim-Kasım 2008, s. 85-87.

1.2.2.4. İmge Gerçeklik ve Kültür

2012’de Okur Kitaplığı tarafından; 2017’de İz yayıncılık tarafından basılan *İmge, Gerçeklik ve Kültür* adlı kitapta “İmgesel Bir Başlık: İmgenin İmgelleşmesi”, “Dünyevileşmenin Paradoksu”, “Yabancılaşmanın Zevali”, “Kutlu Simgeler Üretmek”, “Necat Vesilesi Olarak Hz. Peygamber”, “Mahremin Şeffaflaşması”, “Ortak Aklın Aydınlığında”, “Entelektüel Vaizler”, “Milliyetçiliğin İnşası Olarak: Millilik”, “Kimlik Krizlerimiz Karşısında Yerlilik Fikirleri”, “Batı’nın Doğusu”, “Özgürlük Kaybı”, “Şehir Medeniyet Kültür Retoriği”, “Zincirin Halkaları” olmak üzere on dört yazı yer almaktadır. Çalışmamızda Okur Kitaplığı yayıncılıktan çıkan basımı kullandık. İmgenin geleneksel, modern ve postmodern halini anlatır ilk yazısında. “Dünyevileşmenin Paradoksu” yazısında modernizmle gelen kutsal olanların dünyaya indirgenmesi ve maddi olanların da kutsallığa bulaşmış olması üzerinden dünyevileşmenin çelişkisi üzerinde durur. Tanzimat ile gelen kopuşa dair tespitlerini “Yabancılaşmanın Zevali” yazısında ele alır. “Kutlu Simgeler Üretmek” yazısında Allah’ın çağrısı ve Hz. Peygamber’in tebliğinin üstü örtülerek imgeler üzerinden bir simülasyon ortamı yaratılmasını eleştirir. Mevlid gibi eserlerin Hz. Peygamber’e olağanüstülük kazandırması ve bunun sonucunda ümmetin Hz. Peygamber’i örnek almaktan uzaklaştığına dair tespitlerini “Necat Vesilesi Olarak Hz. Peygamber” yazısında dile getirmiştir. “Mahremin Şeffaflaşması” yazısında modernizmle birlikte her şeyin göz önünde olması sonucu insanlarda “kör ve sağır” olma halini eleştirir. Postmodernizmle gelen Liberalizm, küreselleşme, tek çatı altında olma, ortak akıl gibi kavramlar üzerinde durduğu yazısını “Ortak Aklın Aydınlığında” başlığıyla verirken “Entelektüel Vaizler” adlı yazısında entelektüel kavramının tanımından başlayarak entelektüellerin modern ve postmodern dönemlerdeki görevlerine dair düşüncelerini anlatır. “Milliyetçiliğin İnşası Olarak: Millilik” yazısında adından da anlaşıldığı gibi “millilik” ve “milli olma” sürecine dair kendi görüşlerini anlatır. “Kimlik Krizlerimiz Karşısında Yerlilik Fikirleri” kimlik krizini tarihsel bir süreç etrafında dönemin aydınlarının eserlerinden de faydalanarak okur. Bu kriz sürecinde yaşanan Doğu-Batı sorununu da “Batı’nın Doğusu” yazısında dile getirir. Yaklaşık üç yüz yıllık bir geçmişe sahip olan özgürlük kavramının yirminci yüzyılda sanatçının kendisinden başka her türlü

iradeyi reddetmesi ve sonunda yaşanan hakikat kaybıyla yazmanın hazdan ibaret olmasını “Özgürlük Kaybı” yazısında ele alır. “Şehir Medeniyet Kültür Retoriği” yazısında modernleşme karşısında geçmişe yani geleneğe sarılan Müslümanların şehri, medeniyeti ve kültürü insandan soyutlayarak metafizik bir ağırlık yüklemeleri sonucuna dair düşüncelerini yazarken ayrıca gelenek ve medeniyet olgularının modern çıkışlı kavramlar olduğu için bunların kavramsallaştırmalarının da sorunlu olduğunu anlatır. Batı’ya, Batılılaşmaya karşı Müslümanların geçmişten günümüze kadar olan tepkilerini bir zincirin halkalarına benzeterek anlattığı “Zincirin Halkaları” adlı son yazısında Mehmet Âkif Ersoy ile başlayan aydınlanmanın Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, İsmet Özel, Atasoy Müftüoğlu’na kadarki hem tarihsel sürecini hem de bu kişilerin çabalarını anlatır.¹¹⁰

1.2.2.5. Edebiyat Ne Söyler

İz Yayıncılık tarafından 2014’te çıkan *Edebiyat Ne Söyler*, Şakar’ın eleştiri kitabıdır. “Modern Zamanlarda İslam Sanatı Ve Estetiği Ne Söyler?”, “Baudelaire Ve Modern Kent: Çirkinin Güzelliği, Kötünün İyiliği”, “İyi Edebiyat Kötü Edebiyat”, “Organik Entelektüellerin Yarattığı Şiddet”, “Sanal Medeniyet”, “Siret Ve Suret Arasında”, “Edebiyat Ortamının Melezleşmesi”, “Küp İçindekini Sızdırır”, “Eserin Kim-liği”, “Simgelerin Sınırsız Özgürlüğü”, “Eleştirinin İmkânsızlığı”, “Edebiyatın Dili”, “Muhayyile Sınırı”, “Naif Edebiyat”, “Çukurca’dan Sonra Öykü

¹¹⁰ “İmgesel Bir Başlık: İmgenin İmgeselleşmesi”, **Eski Yeni Dergisi**, S.: 11, Sonbahar 2008, s. 34-39.

“Dünyevileşmenin Paradoksu”, **Eski Yeni Dergisi**, S.: 14, Yaz 2009, s. 5-9.

“Yabancılaşmanın Zevali”, **Hece Dergisi** S.: 148, Nisan 2009, s. 102-106.

“Kutlu Simgeler Üretmek”, **Hece Dergisi**, S.: 149, Mayıs 2009, s. 27-30.

“Mahremi Şeffaflaşması”, **Söz Ve Adalet Dergisi**, S.: 5-6, Temmuz-Ağustos 2008, s. 111-114.

“Ortak Aklın Aydınlığında”, **Söz Ve Adalet Dergisi** S.: 8-9, Eylül Ekim 2008, s. 44-46.

“Entelektüel Vaizler”, **Hece Dergisi**, S.: 143, Kasım 2008, s. 27-32.

“Milliyetçiliğin İnşası Olarak: Millilik”, **Hece Dergisi**, S.: 138-139-140 Haziran 2008, s. 182-186.

“Kimlik Krizlerimiz Karşısında Yerlilik Fikirleri”, **Hece Dergisi Yerlilik Özel Sayısı**, S.: 162-163-164, Haziran-Temmuz-Ağustos 2010, s. 180-186.

“Batı’nın Doğusu”, **Hece Dergisi**, S.: 137, Mayıs 2008, s. 24-28.

“Özgürlük Kaybı”, **Söz Ve Adalet Dergisi**, S.: 2, Şubat 2008, s. 81-84.

“Şehir Medeniyet Kültür Retoriği”, **Hece Dergisi**, S.: 150-151-152, Haziran-Temmuz-Ağustos 2009, s. 424-427.

“Bir Zincirin Halkası”, **Yedi Güzel Adamdan Biri Rasim Özdenören**, **Hece Dergisi**, S.: 169, Ocak 2011, s. 441-497.

Yazılamaz”, “Hikâye Ne Değildir”, “Küçük Adam”, “Edebiyatın Müeddep Suskunluğu”, “Öykü Vesilesiyle Kendini Göstermek”, “Öykünün Aydınlığı”, “Öykünün Değeri”, “Öykücülerin Sınavı”, “Hikâye Anlatmak”, “Hikâye Anlatırken” olarak yirmi dört yazıdan oluşmaktadır. Eskiden sanat anlayışı sadece “güzel”i anlatırken modern dönemde artık “kötülüğün, çirkinin estetiği”nden söz edebiliyoruz. Durum böyleyken “Modern Zamanlarda İslam Sanatı ve Estetiği Ne Söyler?” yazısında Tevhid inancıyla oluşan klasik İslam sanatı ve estetiği modern sanat anlayışıyla bağdaşmadığı için yeni bir sanat ilmihalinin gerekliliğinden söz eder. “Baudelaire ve Modern Kent: Çirkinin Güzelliği, Kötünün İyiliği” yazısında modernizmle kötülüğün estetiğini Baudelaire üzerinden tartışır. “İyi Edebiyat Kötü Edebiyat” güzel ve ahlak ilişkisinin kopmasıyla yaşanan amaçsız sanat anlayışına karşı Müslüman sanatçının edebiyata karşı nasıl tavır almasının gerekliliği üzerine durur. “Organik Entelektüellerin Yarattığı Şiddet” yazısında batılılaşma süreci boyunca entelektüel kişilerin darbeyi destekleyecek kadar iktidara yakın durduklarına dair tespitlerde bulunurken “İnsanın Bireyselleşmesi” yazısında modernizmle gelen bireycilik kavramıyla ilgili düşüncelerini anlatır. “Sanal Medeniyet” de ise gerçek-kurmaca ilişkisini sorgular. “Görmek ve görsellik”, “görsellik ve kurmaca”, “kurmaca ve sanallık”, “sanallık ve biz”, “biz ve siyer” kavramları tarihsellik, etimolojik ve metafizik açıdan değerlendirdiği “Siret ve Suret Arasında” yazısından sonra “Edebiyat Ortamının Melezleşmesi” metninde sanat hayatında kimlerle aynı yolda olmanın önemine dikkat çeker. “Küp İçindeki Sızdırır” yazısında metin yazar kopukluğundan bahsederken “Eserin Kim-liği” metninde eserle kimlik arasındaki organik bağdan söz eder. Tanrı’nın devre dışı bırakıldığı, insanın merkezleştirildiği sanatın simgelerinin de özgürleştiğine dair tespitlerini “Simgelerin Sınırsız Özgürlüğü” yazısında ele alır. Böyle bir özgürlük ortamında sanatçının ne isterse onu sanat yaptığı bir çağda eleştirmenlerin dahi sorgulayamadığını “Eleştirinin İmkânsızlığı” yazısında devam ettirir. Hakikat kaybının yaşandığı günümüzde dilin gerçekliği temsil etmediği sürece asli anlamlarına kavuşamayacağına dair tespitini “Edebiyatın Dili” yazısında yapar. “Muhayyile Sınırı” yazısında cemaatlerin sanata olan mesafesini; “Naif Edebiyat” adlı metinde edebiyat iktidar ilişkisini sorgular. “Çukurca’dan Sonra Öykü

Yazılamaz” yazısında Adorno’nun Auschwitz’den sonra şiir yazılamaz sözünden hareketle terörün, işgallerin, soykırımların oluşturduğu ortamda sanatçının, çağın tanığı olmakla görevli olduğunu düşünür. Hikâyenin sorunlarına değindiği “Hikâye Ne Değildir” yazısıyla, Sait Faik’le mite dönüştüğüne inandığı “küçük adam” profilinin kendinden çıkıp toplumla yüzleşmesi gerektiğini dile getirdiği “Küçük Adam” yazısından sonra, Müslüman bir sanatçının görevini “Edebiyatın Müeddep Suskunluğu” adlı metinde anlatırken; bireyin kendi “ben”ini anlattığı öykülerin dar ve sığ olduğunu “Öykü Vesilesiyle Kendini Göstermek” yazısında dile getirir. “Öykünün Aydınlığı”, “Öykünün Değeri”, “Öykücülerin Sınavı”, “Hikâye Anlatmak” ve “Hikâye Anlatırken” adlı yazılarında ise kahramanın öne çıkmasıyla insanın silindiğine, sanatçının kendinden hareketle insana dair problemini tüm insanların problemi olarak ortaya koyduğu sürece öykünün değer kazanacağına, böyle bir sanat âleminde öykücülerin görevlerinin, sınavlarının ne olduğuna ve hikâyenin “anlatma” olgusuna dair düşüncelerine yer verir.¹¹¹

¹¹¹ “Modern Zamanlarda İslam Sanatı Ve Estetiği Ne Söyler?”, **Hece Dergisi**, S.: 198-199-200 Haziran-Temmuz-Ağustos 2013, s. 146-150.
“Baudelaire Ve Modern Kent: Çirkinin Güzelliği, Kötünün İyiliği”, **Hece Dergisi**, S.: 210-211-212, Haziran-Temmuz-Ağustos 2014, s. 427-431.
“İyi Edebiyat Kötü Edebiyat”, **Hece Dergisi**, S.: 202, Ekim 2013, s. 45-48.
“Organik Entelektüellerin Yarattığı Şiddet”, **Hece Dergisi Entelektüel Şiddet-1**, S.: 177, Eylül 2011, s. 92-95.
“Sanal Medeniyet”, **Hece Dergisi**, S.: 186-187-188, Haziran-Temmuz-Ağustos 2012, s. 211-217.
“Siret Ve Suret Arasında”, **Hece Dergisi**, S.: 208 Nisan 2014, s. 51-54.
“Edebiyat Ortamının Melezleşmesi”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 46, Ağustos-Eylül 2011, s. 4-6.
“Küp İçindeki Sızdırır”, **Hece Dergisi**, S.: 194, Şubat 2013, s. 114-117.
“Eserin Kim-liği”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 51, Mayıs 2012, s. 6-9.
“Eleştirinin İmkânsızlığı”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 30, Aralık-Ocak 2008-2009, s. 3-7.
“Edebiyatın Dili, İtibar Dergisi”, S.: 13, Ekim 2012, s. 28-29.
“Muhayyile Sınırı”, **Hece Dergisi**, S.: 192, Aralık 2012, s. 3-4.
“Naif Edebiyat”, **Hece Dergisi**, S.: 202, Ekim 2013, s. 124-128.
“Çukurca’dan Sonra Öykü Yazılamaz”, **Hece Dergisi**, S.: 179, Kasım 2011, s. 3-5.
“Hikaye Ne Değildir”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 9, Haziran-Temmuz 2005, s. 48-54.
“Küçük Adam”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 42, Aralık 2010, s. 3-4.
“Öykü Vesilesiyle Kendini Göstermek”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 56, Nisan-Mayıs 2013, s. 176-179.
“Öykünün Aydınlığı”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 31, Şubat 2009, s. 29-33.
“Öykünün Değeri”, **Hece Öykü Dergisi**, S.:15, Haziran-Temmuz 2006, s. 44-47.
“Öykücülerin Sınavı”, **Post Öykü Dergisi**, S.: 1.1 Kasım 2014, s. 30-34.
“İnsanın Bireyselleşmesi”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 45, Haziran-Temmuz 2011, s. 3-6.

1.2.2.6. Hasan Aycın'ın Çizgi'si

İz Yayıncılık tarafından 2016'da çıkan *Hasan Aycın'ın Çizgi'si* kitabı Şakar'ın, karikatürist Hasan Aycın'ın sanat hayatı hakkında yazdığı eseridir. “Sözün Özü”, “Ali Emre Hasan Aycın: Çizginin ve Yazının Bahçesinde, Kökleri Yerde Dalları Gökte Bir Çınar”, “Hasan Aycın: Kendi İzinde Yürümek”, “Hasan Aycın'ın Çizgilerinde İnsan ve İnsan”, “Hasan Aycın'ın Çizgilerinde İnsan ve Tabiat”, “Hasan Aycın'ın Çizgilerinde İnsan ve Şehir”, “Sözün Ardı” olmak üzere yedi yazıdan oluşmaktadır.¹¹²

1.2.2.7. Dile Kolay

Cemal Şakar'la hayatı ve sanat hayatı boyunca yaptığı söyleşilerinin toplamı olan *Dile Kolay* eseri İz Yayıncılık tarafından 2018 yılında çıkmıştır.

1.2.2.8. Edebiyatın Doğası

İz Yayıncılık tarafından 2019'da çıkan *Edebiyatın Doğası*, Şakar'ın çalışmamız süresince çıkardığı son eseridir. Kitapta aynı isme sahip sanatın mahiyeti hakkında olan giriş yazısından sonra “Dile Dair” başlığı altında “Edebiyatın Dille Cilveleşmesi”, “Bir Yazar Klişelerle Yazmamalıdır Klişesi”, “Hazır Kalıp Öykü”, “İslamcı Öykünün Uzlaşmaları”; “Mekana Dair” başlığı altında “Toplumsal Mekanın Yırtılması”, “Mekanın Yitirilmesi Zamanın Bükülmesi”, “Metropol Edebiyatı”; “Gerçekliğe Dair” başlığı altında “Terörün Gerçeklikte Açtığı Gedik”, “Özgürlüğün Kaynağı Olarak Kötülük ya da Özgür Edebiyat”, “Dünyayı Yeniden Büyülemek”, “Gerçekliği Örtmek”, “Halılar Uçar İken Bir Var İmiş Bir Yok İmiş”, “Eşiği Aşındıran Dijital Özne”, “Okurun Halleri Metnin Muradı”, “Sazın Tellerine Kim Dokunuyor”; “Biçime Dair” başlığı altında “İslamcı Öykünün Gelenek ve Modernite

¹¹² “Hasan Aycın: Kendi İzinde Yürümek”, *İtibar Dergisi*, S.: 33, Haziran 2014, s. 60-65.

“Hasan Aycın'ın Çizgilerinde İnsan ve İnsan”, *İtibar Dergisi*, S.: 56 Nisan 2016, s. 68-73.

“Hasan Aycın'ın Çizgilerinde İnsan ve Tabiat”, *İtibar Dergisi*, S.: 55, Nisan 2016, s. 58-61.

Arasındaki Salınımı”, “Biçim Sıkışması ya da Yüzyıldan Son Çıkış”, “Meleklerin Kaydettiğinin Bilincinde Doğan Kavramsal Gerçeklik” olmak üzere toplam on dokuz yazı bulunmaktadır. “Edebiyatın Dille Cilveleşmesi” başlığında edebiyatın dille olan ilişkisini, “Bir Yazar Klişelerle Yazmamalıdır Klişesi” başlığında klişeleri yıkmamanın da klişeye yol açtığını, “Hazır Kalıp Öykü” başlığında öykünün uzlaşımını kırmakla zamanın ruhunu yakalamak arasındaki bağlantıyı, “İslamcı Öykünün Uzlaşımını” başlığında ise Müslüman öykücülerin mutabakat sağladığı konuları anlatmaktadır. “Toplumsal Mekanın Yırılması”nda yeraltı insanların görünür hale getirilmesi gerektiğini dile getirirken “Mekanın Yitirilmesi Zamanın Bükülmesi” yazısında zaman ve mekânın zayıflığından, “Metropol edebiyatı” yazısında kentte doğup büyüyen öykücülerin varlığıyla kent-kasaba sorununun üzerine sanallik-gerçeklik sorunu eklenmesinden, “Terörün Gerçeklikte Açtığı Gedik” yazısında kötülüğün bir türü olan terörün getirdiği sonuçlara karşı sanatçının konuşup konuşmama ikileminden, “Özgürlüğün Kaynağı Olarak Kötülük ya da Özgür Edebiyat”ta iyiyi iyi ve kötüyü kötü olarak kabul edebilmek için edebiyatımızın özgün bir kurama dayanılması gerektiğinden, “Dünyayı Yeniden Büyülemek”te postmodernizm ile yıkılan büyük anlatıların yerini, oyun veya otantik olma çabasıyla değil, insanları doğruya, güzele sevk edecek, asıl olanı anlatacak anlatılarla doldurması gerektiğinden, “Gerçekliği Örtmek” yazısında gerçekliği kendi hakikati içinde anlatmak gerektiğinden, “Halılar Uçar İken Bir Var İmiş Bir Yok İmiş” yazısında teknolojinin insanı değiştirmesiyle öyküye giren sanallıktan, “Eşiği Aşırdıran Dijital Özne”de küreselleşmeyle gelen sınırların silikleşmesinde gerçekliğin boyut değişmesinden bahsederken “Okurun Halleri Metnin Muradı” yazısında eserin okuyucuyla tamamlandığı düşüncesinden eserin bağlamından koparılması sürecine gelindiğine dair düşüncelerini anlatmakta, “Sazın Tellerine Kim Dokunuyor”da ise sanatın, özelde edebiyatın hangi amaçla kullanıldığı ve sanattaki sınırsızlığının yol açtığı tahribata değinmektedir. “İslamcı Öykünün Gelenek ve Modernite Arasındaki Salınımı” yazısında İslam coğrafyasında yaşananlarla gelenek-modernizm sorununun yeniden ele alınması gerektiğini ve tüm bunlardan dolayı Müslüman sanatçının biçimde yaşadığı sıkışmayı, “Biçim Sıkışması ya da Yüzyıldan Son Çıkış” yazısında toplumsal değişimle birlikte edebiyatın sadece yeni konulara

değil biçime ve hatta yeni bir forma olan ihtiyacını anlatırken, “Meleklerin Kaydettiğinin Bilincinde Doğan Kavramsal Gerçeklik” yazısında da modern bir form olan öykünün ayrıca modern etkilere maruz kalmasıyla içe dönük bir tür haline gelmesi ve bunun sonucunda nedenselliğin olmadığı, atmosferin ve tahkiyenin geri planda kaldığı, diğer türlerle sınırının silikleştiği, öykünün temel unsurlarının olmadığı “Kavramsal Gerçekçi” bir öykü türünden bahsetmektedir.¹¹³

¹¹³ “Edebiyatın Doğası”, **Post Öykü Dergisi**, S. 18, Eylül-Ekim 2017, s. 44-50.

“Edebiyatın Dille Cilveleşmesi”, **Post Öykü Dergisi**, S. 3.5, Temmuz-Ağustos 2017, s. 47-53.

“Bir Yazar Klişelerle Yazmamalıdır Klişesi”, **Muhayyel Dergisi**, S. 5, Eylül 2018, s. 5-7.

“Hazır Kalıp Öykü”, **Çilingir Dergisi**, S. 1, Mayıs 2015.

“İslamcı Öykünün Uzlaşmaları” **Post Öykü Dergisi**, S. 2.3, Mart-Nisan 2016, S. 96-101.

“Toplumsal Mekanın Yırtılması”, **Post Öykü Dergisi**, S. 3.3, s. 62-67.

“Mekanın Yitirilmesi Zamanın Bükülmesi”, **Muhayyel Dergisi**, S. 2, Haziran 2018, s. 13-16.

“Metropol Edebiyatı” **Post Öykü Dergisi**, S. 2.6, Eylül-Ekim 2016, s. 50-55.

“Terörün Gerçeklikte Açtığı Gedik”, **Muhayyel Dergisi**, S. 1, Mayıs 2018, s. 5-7.

“Özgürlüğün Kaynağı Olarak Kötülük Ya Da Özgür Edebiyat”, **Post Öykü Dergisi**, S. 1.3, Mart-Nisan 2017, s. 38-42.

“Dünyayı Yeniden Büyülemek”, **İtibar Dergisi**, S. 40, Ocak 2015, S. 53-54.

“Gerçekliği Örtmek”, **Post Öykü Dergisi**, S. 1.2, Ocak-Şubat 2015, S. 26-30.

“Halılar Uçar İken Bir Var İmiş Bir Yok İmiş”, **Post Öykü Dergisi**, S. 20, Ocak-Şubat 2018, s. 67-72.

“Eşiği Aşırdıran Dijital Özne”, **Post Öykü Dergisi**, S. 22, Mayıs-Haziran 2018, s. 51-56.

“Okurun Halleri Metnin Muradı”, **Muhayyel Dergisi**,

“Sazın Tellerine Kim Dokunuyor”, **Post Öykü Dergisi**, S. 2.2, Ocak-Şubat 2016, s. 133-136.

“İslamcı Öykünün Gelenek Ve Modernite Arasındaki Salınımı”, **Post Öykü Dergisi**, S. 3.1, Kasım Aralık 2016, s. 38-48.

“Biçim Sıkışması Ya Da Yüzyıldan Son Çıkış”, **İtibar Dergisi**, S. 63, Aralık 2016,

“Meleklerin Kaydettiğinin Bilincinde Doğan Kavramsal Gerçeklik” **İtibar Dergisi**, S. 78, Mart 2018, S. 82-84.

1.2.3. Editörlüğünü Yaptığı Eserler

1.2.3.1. Sessiz Harfler

İlk olarak 2012’de Okur Kitaplığı tarafından çıkmış olan *Sessiz Harfler* daha sonra 2014 ve 2017 yılında tekrar aynı yayın tarafından neşredilmiştir. Cemal Şakar’ın editörlüğünü yaptığı bu eserde yirmi dört öykücünün Harf İnkılabı üzerine yazdığı öykülerden oluşmuştur. Sunuş bölümünde Cemal Şakar’ın bu konu hakkında bir yazısı bulunan kitapta Necati Mert, Hasan Aycın, Yunus Develi, Yıldız Ramazanoğlu, Hasibe Çerko, Cihan Aktaş, Sadık Yalsızuçanlar, Kâmil Yeşil, Sibel Eraslan, Nehir Aydın Gökdoğan, Recep Şükrü Güngör, Nermin Tenekeci, Selvigül Kandoğmuş Şahin, Mihriban İnan Karatepe, Suavi Kemal Yazgıç, Ahmet Örs, Mukadder Gemici, Hümeyra Şahin, Güray Süngü, Akif Hasan Kaya, Naime Erkovan, Aykut Ertuğrul, Aliye Akan, Güzide Ertürk yer almaktadır.

1.2.3.2. 40 Soruda Türk Öyküsü

Cemal Şakar’ın editörlüğünü yaptığı *40 Soruda Türk Öyküsü* eserinde öykü kavramı, öykünün tarihsel süreci, diğer türlerle ilişkisi, öyküde biçim-içerik ilişkisi ve sorunları, öykünün dönemleri ve günümüz Türk öyküsü gibi konular tartışılmıştır.

1.3. EDEBİ KİŞİLİĞİ

1950’lerde olduğu gibi 1980’lerde de öykü dünyası açısından bir kırılma yaşanmıştır. Bu döneme kadar gerçekleştirilen ihtilaller siyasi ve sosyal hayatı değiştirdiği gibi edebiyatı da etkilemiştir. Yaşanılan buhranlı günlerde yazarlar daha da içe dönük bunalımlı bir sanat anlayışı içine girmiş ve buna yönelik eserler kaleme almışlardır. Ayrıca imgesel, metaforik, ağdalı bir üslubun yanında öykü kahramanları toplumdaki soyutlanarak yansıtılmıştır eserlere. Modernizmin iyice yerleşmesiyle hayat daha hızlı akmaya, her şey daha çabuk değişmeye başlamıştır. Bu etkiyle eskilerde görülen uzun betimlemeler yerini kısa tasvirlerle ve hatta imgesel tasvirlerle bırakmıştır.

Edebiyat dünyasına adım attığı ilk öyküsünü “Beyaz Gömlek” adıyla 1982’de *Güldeste Dergisi* tarafından yayımlayan Cemal Şakar yukarıda bahsettiğimiz siyasi, sosyal ve edebi değişimlerin olduğu bir dönemde edebiyat hayatına girmiştir. Şakar, *Kervan Dergisi* tarafından yapılan sanat hayatının ilk söyleşisinde nasıl bir öykü peşinde olduğunu açıklıyor:

Öykülerimin bir ucu İbrahim’le, İsmail’in el ele tutuştuğlarında hissettikleri sıcaklığa açık olsun istiyorum. Öykülerim susuzluğunu Musa’yı güvenli ellere taşıyan Nil’de gidersin istiyorum. Soluklanmak için Tur dağına seçsin istiyorum. Kelebeğin kanadındaki hafiflik ruhumun katlarını açsın, bir elimle doğan güne, bir elimle batan güne yaslanabileyim. Rüzgârlar Efendimizin sohbetlerindeki bereketi bana taşınsın, beni onunla feyzlendirsın istiyorum. İstemelerimi uzatabilirim. Bu çabalarımaya denk düşen bir öykünün peşindeyim. Ancak orada var olabileceğim, o iklimin perdelerini aralayan, bana oradan nefesler getiren bir öykünün peşindeyim.¹¹⁴

Referans noktası İslam olan Cemal Şakar, bu hassasiyetle kaleme alır öykülerini. Pek çok sanatçı ve düşünür sanatın kutsal olduğuna dair bir inancı benimserken Şakar’ın sanata ve edebiyata bakışı bu türlü bir inancın uzağındadır. “Eserlere semavi metinler hüviyeti kazandırma çabasında değil bilakis sanatı ve sanat eserini insanın günlük hayatının bir parçası olarak olağanlaştırmanın adeta mücadelesini verir.”¹¹⁵ Ona göre sanatta aslolan şey ise insandaki değişmeyen özü yakalamaktır. Böylelikle öyküsünün tüm insanlığa ve zamana sesleneceğine inanır.¹¹⁶ Sanatını belli bir dünya görüşü üzerine inşa etmiş ve sürdürdüğü bu çizgiyle sanatı belirleyen şeyin, sanatçının dünya görüşü olduğunu savunmuştur. Bu hassasiyeti ise “Hz. Peygamber hayatta olsa yazdıklarını rahatlıkla okutabilir miydi?” veya bir öyküsünü bitirince “Allah bu yazdıklarımaya razı olmuş mudur?” gibi sorularla dile getirmektedir.¹¹⁷ Mesut Bostan, Şakar’ın sanatçılığındaki dini motivasyonu, “Allah’ın ayetlerini mündemiç evreni ve evren içindeki bütün ilişki çeşitleriyle insanı açık bir zihinle okumaya, okuyabildiklerini insanlarla paylaşmaya

¹¹⁴ Kervan Dergisi, Güz, 1996*

¹¹⁵ Muhsin Bostan, “Cemal Şakar: İçimizden Biri”, **Tasfiye Dergisi**, S. 33, Ağustos 2011, s 13.

¹¹⁶ Hece, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **Hece Dergisi**, S. 40, Nisan 2000 s. 61.

¹¹⁷ Abdullah Harmancı, **a.g.s.**, s. 92.

çalışan; bu yolla Yaradan'ın rızasını kazanmayı uman bir sanatçı olarak algıladığımı söylemeliyim.” ifadeleriyle açıklar.¹¹⁸

Kendine tek rehber olarak Kuran'ı gören Şakar, sahih bir edebiyat anlayışı geliştirme amacını da Kuran'ı temel alarak gerçekleştirmeye çalışır. Yaşadığı çağın şahitliğini öykü yolu ile yapmayı tercih etmiştir. İslami bir hassasiyete sahip Şakar'ın yürüdüğü çizgi onun sanatına da yön verir. Böyle bir yönelişle oluşturduğu eserleriyle öyküyü “fildişi kulesinden indirerek şimdiki zamana ve dışsal bir mecraya” çektiği, yaşanan dramalara çarpıcı bir şekilde öykülerinde yer vermesiyle de “Mehmet Akif'inkine akraba hassasiyetler” taşıdığı görülür.¹¹⁹ Yani Şakar'ın öykü atmosferinde “edebiyat, insana, topluma kaçıışı değil yüzleşmeyi” hatırlatıyor.¹²⁰

Şakar, hemen hemen her öyküsünde yeni bir teknik deneyen bir öykücüdür. Bu, biçimsel arayışın yanında biraz da onun içsel “arayış”ına ayna tutmaktadır. Bu tutum sanat yolculuğundan önce varoluşsal yolculuğun bir temayülüdür. Elbette bu sürekli değişimi sadece içsel bir arayışla açıklamak mümkün değil. Ona göre öykü plastik bir uğraştır ve ortada malzeme olarak yalnızca dil vardır. Bu yüzden onun için yeni biçim ve kurgu arayışı öykü yazma uğraşının önemli bir parçasıdır. Yaptığı biçimsel denemelerin bir sonucu olarak “yaşının ilerledikçe öyküsünün gençleştiği” söylenebilir.¹²¹ Osman Bayraktar, Şakar'ın bu tarzı için onu anlatan en iyi kelimenin de “istihale” olduğunu dile getirir.¹²² O, gerek seçtiği temalar gerekse kullandığı tekniklerin sürekli olarak değişmesiyle birçok çağdaşlarından ayrılmıştır. Ne gelenekçi ne de modernist bir yazar olan Şakar, tema açısından geleneksel bir iz sürerken biçimsel açıdan postmodern anlatım tekniklerinin imkânlarından sonuna kadar yararlanır.

Sanat hayatının başlangıç evresinde 1950 dönemi öykücülerinden ve dönemin baskın kuramı olan varoluşçuluk felsefesinden etkilenmiş ve 1980 dönemi öykücülerle aynı temleri kendine has bir öz haline dönüştürerek işlemiştir. Şakar,

¹¹⁸ Muhsin Bostan, **a.g.s.**, s. 14.

¹¹⁹ <http://www.sabitfikir.com/elestiri/simdiki-zamanin-izinde> 21.06.2018

¹²⁰ Ertan Örgen, **a.g.e.**, s. 189.

¹²¹ Ali Işık, “Portakal Bahçeleri”, **Hece Öykü Dergisi**, S. 62, Nisan 2014, s. 177.

¹²² Osman Bayraktar, “Cemal Şakar Öyküsünün İzlekleri”, **Yedi İklim Dergisi**, S. 251, Şubat 2011, s. 49.

Ertan Örgen'in "Kara Gerçeklik"¹²³ dediği dünyanın karanlık yönünü ifşa eden içeriklerle karşımıza çıkar. Onun öyküleri adeta birer fotoğraf öyküsüdür. Dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan bir acıyı sinematografik tekniklerle ve ayrıntıcı bir dikkatle okuyucu için görünür kılar. Ömer Lekesiz, Şakar'ın ilk dönem öyküleri hakkında şu tespitlerde bulunur:

Yalnız, huzursuz, ille de bulunduğu yeri terk etme (sürekli yolculuk içinde olma), kimliğini bulma, bir şeylere inanma, bağlanma, toplumdaki ve çevredeki değişime intibak etme çabasındaki kişileri öykülemiştir. (...) Şiirsel, iç konuşmalara dayalı anlatımıyla hüznü atmosferler oluşturmuş, öykü kişilerini Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kine benzer bir rüya evreni içinde yaşatmıştır. (...) Öykülerini çok temiz bir Türkçe ile yazmış, kısa ve net söyleyişleri tercih etmiştir.¹²⁴

Ayrıca Lekesiz'e göre Şakar, hem "öz-ne-lik keşfini yazı alanı olarak belirlemiş hem de kendini kendine karşı ötekileştirerek, diğer öznenin perspektifini, nesnenin bilgisini kuşanarak genelin içinde özel kalmayı" tercih eden bir öykücüdür.¹²⁵ Son dönem öykülerindeyse duygudan ziyade düşüncenin ağır bastığı, fikrî dikkatlerin arttığı, mesaj verme kaygısının öne çıktığı görülmektedir:

Evet, tezli öyküler yazıyor Şakar. Kendi kültürümüzün, medeniyetimizin hikâyesini anlatıyor. Ama bunu bildik "hidayet anlatıları" ucuzculuğuna düşmeden, modern öykünün imkânlarını kullanarak öyküsünü sağlam bir disipline oturtturuyor. Okurun gözünün içine sokarak değil, bilinçli bir seçim olarak, öykü sanatının hakkını vererek yapıyor.¹²⁶

Kelimeleri ekonomik bir şekilde kullanmaktan yana olan Şakar'ın imgeyi yoğunlaştırırken "toplumsal dramları bilince, bilinci kurgusal olana sindirerek" öykülerini oluşturur. Bu süreçte kullandığı imgelerinse *postmodern çapraşıklıktan* ayıran referans noktası "ayet" olmasıdır.¹²⁷ Şakar, öykülerinde sıkça başvurduğu metaforlarla şiirin imkânlarını kullanırken kimi zaman da denemenin rahatlığından yararlanır. "Öykülerinde dilin konvansiyonel kalıplarının dışına çıkarak, aritmik bir

¹²³ Ertan Örgen, **a.g.e.**, s. 177.

¹²⁴ Ömer Lekesiz, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, 5. Cilt, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2001, s. 533.

¹²⁵ <http://www.edebistan.com/index.php/edebistan/cemal-sakarın-tüm-öyküleri-1-sel-ve-kum/2011/05/>
12.03.2018

¹²⁶ Necip Tosun, "Gidenler Gidenler'den Sular Tutuştuğunda'ya Cemal Şakar" **Hece Dergisi**, S. 170, Şubat 2011, s. 112.

¹²⁷ Mehmet Narlı, **Öykü Burcu**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2016, s. 216.

tutumla türün sınırlarını zorluyor.”¹²⁸ Öykünün anlatılanın yanında anlatılmayanın da önemli olduğunu her fırsatta dile getiren Şakar “kullanılan dilin imgesel yükünden dilbilgisel yaşanırılığında kopmayan bir dille” oluşturur öykülerini.¹²⁹ Şakar’ın eserlerinde gerek kullandığı çoğul bakış açılarıyla gerekse de kurgusuyla okurun çabasının önemi büyüktür. Çünkü “anlatım bazen düz bir metinken, bazen bir resim karesi, bazen de bir senaryonun sinopsisleri biçiminde” okura sunuluyor.¹³⁰ Dil ve anlatım açısından son derece imgesel ve yer yer şiirsel bir üslup hâkim olan Şakar, imgeyi bir imkân olarak değerlendirip “yazıyı insanlığın sesi haline döndüren eczanın mecaz olduğunu düşünüyorum. Ancak bu donanıyla birlikte dil, hakikati ‘işaret eden’ bir hüviyet kazanır.”¹³¹ şeklinde düşünür. Aynı zamanda bunu, modernizmin hayatımızı iyice kuşatmasıyla birlikte görsel bir bombardıman altında olup bir nevi maruz kalma olarak görmektedir.¹³²

Yaşadığı değişimlerini, izlenimlerini, edebi metin türleri içerisinde en iyi, öykü türündeki yazılarla anlatabileceğini şu şekilde belirtir:

Bu değişimi kendime izah edebileceğim bir dil olarak öykünün bana nasip edildiğini düşünüyorum. Dışındaki sayısız işaretleri ancak bu dille anlayabiliyor ve kendimi ancak bu dille ortaya koyabiliyorum.¹³³

Şakar’ın öyküleri modern öykü ve beslendiği geleneğin harmanlanmış bir üründür. Modernizmden yararlanma ile modernist olma kavramlarının ayırma dikkat ederek dile getirecek olursak Şakar için modernist olmayan fakat modernizmin imkânlarından yararlanan bir sanatçı olduğunu ifade edebiliriz. Ona göre modernizm ile gelenek bir şekilde buluştu ve bunu inkâr etmek, reddetmek mümkün değil; birbirlerini değiştirip, dönüştürmüşlerdir. Haliyle bizlere de bu yeni hayat içinde geleneğin damarından beslenerek modern olandan yararlanmak kalır:

¹²⁸ Aykut Ertuğrul, “Bir Daha Asla”, **Ayna İnsan Dergisi**, S. 10, Mart-Nisan-Mayıs 2014.

¹²⁹ Mehmet Narlı, “Hayal Perdesi”, **Hece Öykü Dergisi**, S. 28, Eylül 2008, s. 183.

¹³⁰ <http://www.cemalsakar.com/yazilan-detay/cemal-sakar-oykusunun-izlekleri-osman-bayraktar/>
11.03.2018

¹³¹ Cemal Şakar, **Yazının Bilinci**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2. Baskı, 2015, s. 25.

¹³² <http://www.izdiham.com/cemal-sakar-ile-roportaj-yaptik/> 13.06.2018

¹³³ Hece, “Öykü Soruşturması ‘Cemal Şakar’”, **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayı**, S. 46/47 Ekim 2000, s. 255.

Mutlaka bir gelenekten beslenmek zorundayız. Bizden öncekilerin onlara yüklediği anlamlar bizi bağlar. Bugün, tüm tahribata rağmen kelimelerin hakikatle irtibatlarını kurmak zorundayız. Sanatçı yaşadığı ân'ın tanığı olmak sorumluluğundaysa; sorumluluğundan ancak bu irtibatlandırmayı yaparak kurtulabilir. Bu bizim kaçamayacağımız bir ödevdir.¹³⁴

Postmodernizmle birlikte sanatın gerçeğe sıkı sıkıya bağlı kalması, mutlak doğruların sözcüsü olması, eğitici ve öğretici bir nitelik taşıması gerektiği şeklindeki kabuller terk edilmiştir. Fakat bu anlayış Şakar için yıkılmamış aksine bunların savunucusu olmuştur. Ona göre Müslüman bir sanatçının salt estetikten bahsetmesi mümkün değildir. Bu yüzden sanatı, kötü olanı eleştirmek, iyi olanı göstermek, hakikat ve yaşam karşısındaki duruşunu ifade etmek için bir araç olarak görmektedir. Böylelikle Şakar'ın sanat anlayışını dünya görüşü belirlemektedir. O, sanatı işlevsel bir araç olarak görüp “mesajın/tezin, sanatı öldürdüğü iddiasının liberal bir ilke olduğu” düşüncesindeyken bir Müslüman için salt estetiğin mümkün olmaması gerektiğini dile getirir.¹³⁵ Özellikle romanda ve öyküde İslam coğrafyasında yaşanan soykırımların yeterince edebiyata yansıdığını düşünmemekte ve bununla ilgili düşüncelerini de her fırsatta dile getirmektedir:

Şakar, özünü unutan, küreselleşmeyle birlikte bütün sivililiklerini törpüledikçe törpüleyen, gittikçe değirmileşen, dünyada yaşayan soykırımlara, adaletsizliklere gözünü kapayan, kulağını tıkayan, kendi değerlerinden taviz veren, her şeyden önce kişiliğinden, insanlığından taviz veren, verdikçe veren, verdikçe de yitiren, mezhepleri genişledikçe genişleyen aydın ve sanatçılara karşı büyük bir asabiyeti bilemektedir.¹³⁶

İnsanı ideolojik bir varlık olarak görüp imanını da buna dâhil eden Şakar, bunu sadece yaşamla sınırlı tutmaz. İnançımız gereği yaşadıklarımız kadar söylediklerimiz de bizim imanımızı belirler. Edebiyatı, daha da daraltarak söylemek gerekirse öykülerini, bu ideolojinin sınırları çerçevesinde ele aldığını görürüz. Çünkü Şakar

¹³⁴ Cemal Şakar, **Dile Kolay**, haz. Dilek Kartal, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s. 203, 204.

¹³⁵ Ömer Yalçınova, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **Fayrap Dergisi**, S.: 51, Mayıs 2012, s. 24.

¹³⁶ Selim Somuncu, “Cemal Şakar’ın Asabi ve İdeolojik Söylemi”, **Tasfiye Dergisi**, S. 33, Ağustos 2011, s. 32.

için eser, yazarından bağımsız değildir.¹³⁷ Ona göre “herhangi bir ideolojik zemine yaslanmayan öyküler, her zaman arafta kalır; siniktir, sönüktür, sadra şifa olmaz.”¹³⁸

Şakar’ın öykülerine genel olarak eğildiğimizde Çehov tarzı diyebileceğimiz durum öyküleriyle sıkça karşılaşırız. Güncel bir olayı anlattığında dahi bunu, metnin derinine gömerek bu olaydan çıkan insanlık halini ön plana çıkarır. Çünkü ona göre öykünün gündelik bir olaya sınımsız bağlı kalması uzun vadede bir zaafa dönüşebilir.¹³⁹ Öykülerinin çoğunda anlattığı durumu yine imgeye başvurarak az kelimeyle çok şey anlatma yoluna giderken adeta sehl-i mümteni sanatını yeniden canlandırır. Rasim Özdenören’in, bu konuda Şakar hakkında söylediklerini belirtmekte fayda var:

Eğer dünya hikâyeciliği hep tespit edildiği gibi iki ana damar üzerinde, bu demektir ki, Poe ve Çehov ana damarlarını izleyerek gelişmesini sürdürüyorsa, Cemal Şakar’ın ana hatlarıyla Çehov yolunu izlediğini söyleyebiliriz. Şu özelliğini öne çıkartmalıyız ki, Çehov metninin sadeliklerine dokunmazken, Şakar yer yer metinlerle oyun oynamaktan hoşlanıyor: bu da ona yakışıyor.¹⁴⁰

Burada hatırlatmamız gereken şudur ki Çehov’un öyküleri gibi Şakar’ın öyküleri de kesin bir sonuca bağlanmaz ama bu kesin sonuca bağlanmamışlık bilinçli bir bitmemişlikten çok “zihinsel planda süren bireysel ruh dalgalanmalarından dolayı sözün o noktada tükenmesinden kaynaklanır.”¹⁴¹ Bunun yanında biçimi önceleyerek seçtiği temada “nasıl anlatma” derdi ön plandadır. Ona göre öyküyü güçlü kılan; “düz, sıradan bir cümleyi başkalarının da kalbinde yaralar açan ortak bir imgeye dönüştüren ecza kurduğu anlam katmanlarının çokluğuyla, göndermelerinin gücüyle ilgilidir.”¹⁴² Kullandığı teknik zenginlikleriyle öykünün plastik yanı üzerine fazlasıyla eğilerek her öyküsünde yeni bir biçimsel farklılıkla karşımıza çıkar. Kimi eleştirmenlere göre öykü Şakar için biçim/kurgu halini alır çünkü anlatacağı şeyi, kırar, bükür, kesip biçer.¹⁴³ Narlı, ondaki bu değişimi bir taraftan *özgürlük arayışı*

¹³⁷ Cemal Şakar, **Edebiyatın Sırça Kulesi**, İstanbul, Okur Kitaplığı Yayınları, 2011, s. 77.

¹³⁸ Ali Görkem Userin, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **İtibar Dergisi**, S. 13, Kasım 2012, s. 53.

¹³⁹ Ali Görkem Userin, **a.g.s.**, s. 54

¹⁴⁰ <https://www.yenisafak.com/arsiv/2003/agustos/14/rozdenoren.html> 14.08.2017

¹⁴¹ Ömer Lekeşiz, **a.g.e.**, s.451.

¹⁴² Akif Hasan Kaya, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **Aşkar Dergisi**, S. 10, Eylül/Ekim/Kasım 2009.

¹⁴³ Necip Tosun, “Şehrin Kara Bahtlı İnsanları”, **Dergâh Dergisi**, S. 314, Nisan 2016, s. 10.

olarak görürken ona göre Şakar'ı bu denli biçimsel arayış içinde olan birçok öykücüden ayıran yer “biçimsel özgürlüğün içine bilincin sürekliliğini konumlandırmaktır.”¹⁴⁴ Yivli'ye göreyse Şakar'ın bu tarzı sayesinde Türk öykücülüğüne bir tuğla daha eklenmiştir:

Bu yeni teknikleri denerken çoğunlukla kanonik, egemen anlayışın dışına çıkan yazar, öyküyü oluşturan bileşenlerle bir yapbozun parçaları gibi oynuyor. Kimileyin okuru yadırgatan ancak postmodernist estetikte karşılığı olan bu biçimsel oyunların Türk öykücülüğüne yeni kazanımlar sağlayacağı kolaylıkla öngörülebilir.¹⁴⁵

Bir öykücü olarak Cemal Şakar, öykünün diğer türlere göre fazladan bir öneminin olmadığını ve iki türün de temelinde kurgu olması hasebiyle her ne kadar romana yakın bir tür olarak düşünülse de öykünün, şiire daha yakın olduğunu söylemektedir. Çünkü şiir ve öykü hacimsel darlıkları, her ikisinde de imgenin merkezi bir yer tutması gibi sebeplerle benzeşmektedir.¹⁴⁶ Ayrıca romanların satış miktarını göz önünde bulundurarak günümüz toplumları için önde gelen türünün roman olduğu kanısını dile getirir.¹⁴⁷ Ona göre roman popüler kültüre eklenilebilir ve okur çeşitliliğini yakalayabilecek kadar da tema zenginliği taşıırken öykü, romana göre daha seçkin bir türdür. Eksilteli anlatım temeliyle oluşturulduğu için öykü romana göre popüler kültüre eklenmesi daha zordur. Şakar, öykünün şiir ve romana göre genç bir tür olmasına rağmen hem nitelik hem de nicelik açısından Türk öykücülüğünün geldiği noktayı oldukça iç açıcı görmektedir.¹⁴⁸ Şiire karşı bakışında ise öykü ve romanı edebiyata; şiiri ise sanata ait olarak gördüğünü dile getirir. Pek çok düşünür ve sanatçı için olduğu gibi, Şakar'a göre de şiir sanatların anasıdır. Söyleyeceklerini uzatmadan kâğıda dökmeyi seven bir öykücü olarak şiirdeki dilin dolaysız, net, arı olması onu gerçekten de romandan çok şiire yaklaştırmıştır. Kıvamı tutturulduğu müddetçe şiirdeki arılığı ve dolaysızlığı öyküsüne taşıdığına inanır.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Mehmet Narlı, **Öykü Burcu**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2016 s. 216.

¹⁴⁵ Oktay Yivli, “Bir Deney Adamının Öyküsü”, **Hece Öykü Dergisi**, S. 63, Haziran-Temmuz 2014 s. 179.

¹⁴⁶ Mehmet Öztunç, “Cemal Şakar'la Söyleşi” **Türk Dili Dergisi**, S. 751, Temmuz 2014, s. 76.

¹⁴⁷ Mehmet Fatih Cinoğlu, “Cemal Şakar Söyleşi”, **Keşke Dergisi**, S. 3, Ocak-Şubat 2014, 23.

¹⁴⁸ <http://www.edebifikir.com/roportaj/cemal-sakarla-roportaj.html> 11.06.2017

¹⁴⁹ Cemal Şakar, **Dile Kolay**, haz. Dilek Kartal, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s. 343.

Şakar'ın fikirsnel ve sanatsal dünyasını oluşturan kişiler arasında Elmalılı Hamdi Yazır, İbn Teymiyye, Muhammed Esed, Şebüsterî, Terry Eagleton, Toshihiko Izutsu, William Chittick, Jhon Berger, Nurdan Gürbilek, Zygmunt Bauman, René Girard bulunurken bunun yanında Hasan Aycın, Ramazan Dikmen, Yaşar Kaplan, Ömer Lekesiz, gibi dostlarından beslendiğini birçok yerde dile getirir. Türk öykücülerinden Memduh Şevket Esendal, Refik Halit Karay, Haldun Taner, Kamuran Şipal, Tomris Uyar, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Ramazan Dikmen, Necip Tosun, Hüseyin Su gibi kişileri Türk edebiyatındaki önemli öykücüler olarak görürken Batı edebiyatında kanonlaşmış yazarlara/eserlere karşı Şakar'ın tutumu ise biraz farklıdır. *Ulysses*'e ruh ve dil dünyası açısından uzak olduğunu, Faulkner'ın zihni dünyasıyla gerçek dünya arasındaki denkliği pek kuramadığını, Woolf'un doğal olana uzaklığını anlamadığını, Kafka'daki karanlık insan düşüncesinin yabancı olduğunu, Camus'un *Yabancı*'sına hep yabancı kaldığını dile getirir. En beğendiği yazarların başında da Italo Calvino'yu sıralar ve Gogol, Puşkin, Çehov, Hemingway ile devam ettirir.¹⁵⁰

Postmodernizmin anlam çokluğunu kabul ederek anlamsızlığı yayması, gerçeği oyun kavramıyla yok etmeye çalışması ve bunun sonucunda hakikat kaybının yaşanması, öznenin bencilliğe varacak denli ön plana çıkması, sanatın tüketim için var olması ve daha birçok sebep Şakar'ın hayatında ve edebiyatında görülmeyen anlayış ve niteliklerdir. Bu sebeple onu postmodern anlayışta bir yazar olarak görmek mümkün değildir. Bunun yanında biçim olarak da gelenekten yararlanmayışının sebebi olarak “Geleneksel ifade biçimlerinin, yaşanan deneyimleri ve kavrayışı aktarabilmesi olanaksızdı.”¹⁵¹ diyen Şakar'ı geleneksel bir yazar olarak da görmek mümkün değildir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi o, öykülerini yazarken tematik açıdan geleneğin damarından beslenirken biçimsel olarak da modern ve postmodern tekniklerinden yararlanmıştır. Gerek tema açısından gerekse de teknik açıdan sürekli bir yenileme içinde olan bir öykücüdür. İnancını her şeyden önde gören Şakar, bunu hayatıyla sınırlı tutmayıp öykülerini oluştururken de bu hassasiyetle yola çıkmıştır. Şakar, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi öykünün

¹⁵⁰ Asım Öz, “Cemal Şakar ile Söyleşi”, *Umran Dergisi*, S. 84, Aralık 2009, s. 184.

¹⁵¹ Cemal Şakar, *Edebiyatın Sırça Kulesi*, İstanbul, Okur Kitaplığı Yayınları, 2011, s. 64

romandan çok şiire yakın olduğunu düşünür. Eserlerini incelediğimizde ise görüşünü destekleyecek şekilde öykülerinde sıkça şiirsel ifadeler yer verdiğini görmekteyiz. Yazarın, konuları olay örgüsüne dayalı bir şekilde vermek yerine seçtiği bir imge veya metafor üzerinden anlatma yönü ağır basmaktadır. Saf sanat anlayışına karşı çıkıp kaleme aldığı her öyküsünde gerek bireysel arayışlara gerek ise İslam Coğrafyasına dair gerçekleri kesitler halinde ideolojik bir tutumla okuyuculara sunmaktadır. Kısacası seçtiği teknikleri de konuları da kendine üslubuna has bir şekilde kullanan Şakar, özgün bir öykücü olarak edebiyat dünyasında yerini almaktadır. Meramını anlatmak için öyküyle sınırlı kalmayan sanatçı, öykünün yetmediği yerde denemeleriyle de edebiyat, kültür, sanat, din ve toplum meseleleriyle ilgili konuları da incelemeye alır. Bu denemeleri dikkatle okuduğumuzda sanatçının dünya görüşü ve hayata karşı tutumunun, sanat ve edebiyat anlayışıyla örtüştüğünü tespit etmek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜLERİNDE TEMA

2.1. BİREY VE SORUNLARI

2.1.1. Yol, Yolculuk ve Gitme Eylemi

Yol ve yolculuk, mitlerden destanlara, kıssalardan mesnevilere, hikâyelerden romanlara, şiirlere kadar edebiyat tarihinin dününden bugününe değin sıklıkla başvurulan temalardan biri olmuştur. Kullanılan yolculuk teması hem fiziksel hem de ruhsal anlamda anlatılagelmiş olabilmektedir. Bir yere ulaşmak, hakikati bulmak, kaçmak veya uzaklaşmak adına yapılan yolculuklar hem eski edebiyatımızda hem Batı dünyasında hem de modern Türk edebiyatında görülmektedir. Doğu'da yolculuğun ana etkeni "arayış" iken Batı'da daha çok "buluş, yüzleşme veya kaçmadır."¹⁵² İslam edebiyatında Hz. Muhammed'in Miraç olayını temel alan yolculuk teması hakikati bulma, insan-ı kâmil olma amacıyla yapılan maddi veya ruhi bir eylemdir. Tasavvufla zenginleşen yol ve yolculuk kavramları, Allah'ın var etme iradesine kadar götürülürken bu anlayışa göre doğum da ölüm de bir yolculuktur. Mutasavvıflara göre hayat, Allah'a doğru giden bir yolculuktur. Bu sebeple seyr ü süluk adını verdikleri yolculuğun ilk amacı önce kendini tanımaktır.

Yolculuk: insan varlığa doğduğundan bugüne daha öncekinin yürüdüğü ve 'kendinde' tamamladığı, sonra geleninse ilk kez tecrübe ediyor zannıyla yine kendini bulmak adına devam ettirdiği "seyr ü süluk"ün (manevi eğitim yolculuğu) adıdır.¹⁵³

Yaşanılan bu seyr ü süluk somut bir seyahat olabileceği gibi maddeden mânâyâ, mânâdan maddeye ya da tamamen mânâ düzleminde gerçekleşebilmektedir. Batıda inisiyasyon dedikleri seyr ü sülukte "Seyr-i ilallah (O'na doğru seyir), Seyr-i

¹⁵² Şerife Yalçınkaya, "Yol Metaforu ve Klâsik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları", **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 13, Ocak 2007, s. 44.

¹⁵³ Nazire Erbay-Eren Özbek, "Mistik ve Metafizik Bağlamda Bir Yolculuk Üçlemesi: Hüsn ü Aşk – Hacının Yolu – Simyacı", **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-** Wolume 8/1 Winter 2013, s. 1373.

fillah (Allah'ta seyir), Seyr-i anillah (O'nunla olmak)" olmak üzere üç çeşit yolculuktan söz edilir.¹⁵⁴

İslami iç yolculuk elbette yalnızca bâtinî bilgiyi elde etme çabasıyla sınırlı değildir. Var olduğuna inanılan bu bâtinî bilgi İslam sûfî ve filozoflar tarafından nefsi tezkiye etme ve ebedi hikmeti (el-hikmetu'l halidiyye) elde etme yolunda aranmıştır.¹⁵⁵

Bâtını bilgiye sahip olma çabaları ile yapılan yolculuklar geçmişten bu yana edebiyata konu olmuştur. *Hay b. Yakzan, Mantıku't-Tayr, Risaletu-Tayr, Mesnevi, Sıhhat u Maraz, Leyla ü Mecnun, Hüsn-ü Aşk* gibi eserlerin yanında Sühreverdi'nin "Kızıl Akıl", "Cebrail'in Kanat Sesi", "Simurgun Işığı", "Batı Sürgünü" hikâyeleri manen yaşanan sembolik yolculukların somut karşılığına dair edebi örnekler sunmaktadır. Böylelikle Doğu'daki yol ve yolculuk hem mistik hem de sembolik bir hal içinde verilir.

Felsefi açıdan baktığımızda yolculuk "kök metafor" olarak görülüp "hakikatin peşinde, hakikati bilmek için çabalayarak, arayarak yolda olmak yahut anın kemâl ve huzurunu bulmaktır" şeklinde düşünülür.¹⁵⁶

Modern edebiyat dönemine gelindiğinde yol, yolculuk ve gitme eğilimi geçmişten gelen tasavvufi bir arayış olarak kullanıldığı gibi farklı anlamlar da içermeye başlamıştır. Yaşanılan siyasi ve sosyal olaylar sonrası insanların bu zamana kadar inandıkları doğruların zedelenmesi hatta yok olması, bireyin "ben"ine yönelmesi, varoluşsal problemler yaşaması, yeni bir çıkış noktası bulma çabası gibi sonuçlar doğurmuştur. Yıkımlar, savaşlar, darbeler, ekonomik bunalımlar, işkenceler sonrası birey artık bulunduğu ortamdaki huzursuzdur ve bunun sonucunda bulunduğu yerden gitme isteğiyle yanıp tutuşmaktadır. Eskiden, var olan temeller üzerine bir hakikati bulma yolculuğu durumu söz konusuysen artık yıkılmış doğruların üzerinden gerçeği bulma yoluna evrilmiştir. Eskilerdeki mistik içsel yolculuk yerini, "ben"ini sorgulamak amacıyla çıkılan yolculuğa bırakır. Diğer bir fark ise klasik

¹⁵⁴ Mahmud Erol Kılıç, **Tasavvufa Giriş**, İstanbul, Sufi Kitap, 2012, s. 14.

¹⁵⁵ Muharrem Yıldız, M. Mekin Meçin, "Dinlerde İç Yolculuklar Riyazetin Kökenine Dair", **Tarih Okulu Dergisi**, S. XVII, Mart 2014, s. 240.

¹⁵⁶ İbrahim Hakkı Aydın, "Bir Felsefi Metafor 'Yolda Olmak'", **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, VI. Cilt, S. 4, 2006, s. 14.

dönemdeki eserlerde maddi veya manevi yolculuk, amaca ulaşma adına yapılır ve sonuç alınırken modern dönemlerdeki eserlere bakıldığında kimi zaman gagesizce çıkılan yolculuklar tamamlanmaz, bir sonuca varılmaz veya boşlukta kalır. İnsanın serüvenini ifade eden yol, yolculuk temasını yukarıda saydığımız amaçlar doğrultusunda kullanan sanatçılara örnek verecek olursak Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ve *Kara Kitap*, Rasim Özdenören'in *Kuyu*, Orhan Veli Kanık'ın *Yol Türküleri* ve *Yolculuk*, Alev Alatlı'nın *Rüya* ve *Kâbus*, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*, Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz* gibi eserlerini sayabiliriz.

Bu temayı en sık kullanan sanatçılardan biri de Cemal Şakar'dır. Bir taraftan eski günlerden kalan sosyalist ruh, daha sonraları yeni yeni içine girdiği İslam dini ile tanışma, kısacası iman ve inanç serüveninin verdiği yolculuk, diğer taraftan da bunların dışında kalan yaşadığı ruhsal yolculuğun yansımasıyla ile uzunca bir dönem yol, yolculuk ve gitme eylemi temalarından vazgeçemez. Bunun sebebine dair Şakar yaptığı bir röportajda şöyle bir açıklamada bulunur:

'Kendini bilen Rabbini bilir.' Tüm edimler Rabbi bilmeye yöneliktir. Rabbi bilmenin yolu da kendini bilmekten geçer. Mademki insan zübde-i âlem'dir, o zaman bize düşen kendimize yönelmektir. (...) İnsan hep kendinden yola çıkıp yine kendisinde son bulan bitimsiz yolculuklara çıkmalıdır. Her yeni yolculukta yeni bir yordam edinecektir. Her yolculuktan sonra döndüğü kendisi artık bir başkasıdır. Bir başkasıdır, çünkü yeni bir kapıdan içeriye girmiştir. (...) Her yolculuk Mutlak'a doğru atılmış bir adım, her dönüş Mutlak'a doğru yeni bir merhaledir.¹⁵⁷

İlk öykü kitabı olan *Gidenler Gidenler'in* aynı ada sahip öyküsü bu yolculuğu başlatan öyküdür. Geleneksel hayatı yaşatmaya çalışan bir mahalledeki abi karakteri artık bu dünyaya uyum sağlayamaz, ait olmadığını hisseder ve burayı terk etmek ister. Yeni bir hayat, modern, lüks, şatafatlı bir dünya varken yaşadığı yerde kalmak ona ağır gelir. Ona göre böyle bir hayat yeni bir güzelliğe karşı kendini kapatmak ve zorlamadan öte bir şey değildir. Kardeş karakteri ise bu gerçeği yıllar sonra annesinin ölümünden sonra kabullenir. Kardeş için annesinin ölümüyle yaşadıkları yerin güzellikleri, değeri, anlamı son bulmuştur. Böylece artık bu mahalle "eski hayatlara

¹⁵⁷ Cemal Şakar, **Dile Kolay**, haz. Dilek Kartal, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s. 214.

ait ne varsa tümü çirkindi, yalandı. Gelenekleri sürdürmeye çalışmalar, zorlamalar... Yalan... çirkin.. güzelliğini yitirmişti: ne zaman ki apartmanlar yapıldı, asfaltlar döküldü, bu hayat da güzelliğini orada noktaladı.”¹⁵⁸ Bu yüzden artık o da abisinin yolundan gidip yeni bir hayata yolculuk açar. Öykü isminin ikilemeden oluşması, gitme eyleminin sürekliliğine işaretir.

“Ora Özlemleri” öyküsünde baba karakteri gitmeyi istemektedir çünkü düşlediği o aşkı ancak gidince bulacaktır. O yerler “mutluluk, sevgi ve sevinçten başka hiçbir duygunun barınmadığı, etrafı güzelliklerle, inceliklerle çevrili”dir.¹⁵⁹ Giderse eğer, bugün onun yaşadığı boğucu hayatın sadece güzel anıları hatırdan kalacaktır. Kalırsa etrafındakilere ancak zarar vereceğine kendini inandırır ve sonunda oraya doğru yolculuğa çıkar. Çocuk karakteri ise önce annesinin ölümü, sonra da babasının gidişiyile yalnız kalır. Bu tek başınalık sonucunda o da gitmeyi ister fakat buna bir türlü cesaret edemez. İçsel bir yolcuğa çıktığında ise oralara dair düşüncesi pek iç açıcı olmaz:

Oralara gidildikten sonra, anlamını yitirmeyecek miydi? Ve büyük aşk umutları, bu yitmeyle birlikte yitmeyecek miydi? Mademki oralar da insanı sıkı ve sınırlayan bağlar vardı, o yerlerde de hiçbir zaman huzur ve mutluluk olmayacaktı ancak bir köşeye atılıp kalmak; didinisiz, tepkisiz.¹⁶⁰

Bu yüzden de huzurun uzaklarda olduğunu düşünmez fakat yakınında da bulamaz. Her insanın özlemi farklı olduğu için öyküde belirsiz bir kavram kullanılıp “ora” denmesiyle farklı özlemlere dikkat çekildiği görülmektedir.

Bir sonraki öykü olan “Bildik Düşbozumları”nda karakter kentin karmaşasından, alışkanlıklarından, tekdüzeliğinden kaçıp ıssız bir kasabaya yerleşmiştir. Necip Tosun’un dediği gibi Şakar’ın öykü karakterleri değişmek ister fakat bulunduğu ortamda değişemeyeceği için uzun yolculuklara çıkar.¹⁶¹

¹⁵⁸ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 13.

¹⁵⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 26.

¹⁶⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 33.

¹⁶¹ Necip Tosun, **Öykümüzün Sınır Taşları**, İstanbul, Dedalus Kitap, 2016, s. 541.

Kentin sınırlarımı bozan, bunaltan ortamından; kitaplardan, bildik dost meclislerinden; okula gidip gelmelerden, evde bir çay bir sigara içmelerden; her geçen gün biraz daha uzlaştığım hayattan kurtulmalıyım.¹⁶²

Kent, insanı hapseden, yutan bir dizgeden ibarettir ve sıradan eylemler dahi o dizgenin içinde olma anlamı taşır. Öykü kişisi ise bu düzenin bir parçası olmaktan hiç memnun değildir. İçinde bulunduğu ortamda o dizgenin dışına çıkmak, ortama karşı koymak mümkün olmadığı için yapılacak tek şey oradan gitmektir. Plansız programsız gittiği ıssız kasabada ise kendisiyle hiçbir ortak yanı bulunmayan kasaba insanlarından uzak durmuştur. Çünkü “onlar mutlu insanlardır”, kendini o mutlu dünyadan irak gördüğü için o insanları da rahatsız etmek, onların mutluluklarını kirletmek istemez.¹⁶³ Geldiği bu yerde, kitap okuma, eşya alma eylemleri dizgeye ait olduğu için onlardan da vazgeçer. Hayatının hep böyle gideceğine inandığı bir gün, aynı sebeplerle kasabaya gelen bir kızla tanıştıktan sonra öykü kişinin içini beklenmedik bir düşünce kaplar. Nefret ettiği kent, kızın oraya geri dönmesiyle onu adeta geri çağırılmaktadır. Kızın gitmesiyle kentin gürültüsünü, bunaltan ortamını özlemeye başlamıştır. Fakat her ne kadar onunla kente yeni bir başlangıç yapmak istese de buna cesaret edemez.

“Nostalji” öyküsünde gitme sebebi bu kez ideolojiktir. Karakter “beynimde çatışıp duran değer yargıları, doğru bildiklerim, yanlışlarım sanki bu sokağa girer girmez çok gerilerde kaldılar” diye düşündüğü için evini terk etmek zorunda kalır.¹⁶⁴ Artık belli bir gruba aittir ve orada kaldığı sürece ya ailesi onu anlamayacak ya da onun verdiği savaşa engel olacaklardır. Ancak gitmek bir çözüm olmaz. Düşlediği yaşamı elde edemez. Elindekileri yitirip hayal kırıklıkları ile geri döner:

Yeniden yaşamak istemiyorum o uzun yalnızlıklarımı, eskisi gibi hep bir arada aynı neşeyi, aynı hüznü paylaşmak istiyorum, bu son durağım olsun istiyorum. Koskocaman ülkenin bir semtine sıkışmış yaşamların, örümcek ağlarının altında kalmış udlardan yayılan o ince hüznün, ince sızın son temsilcisi olmak istiyorum.¹⁶⁵

¹⁶² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 44.

¹⁶³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 44.

¹⁶⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 49

¹⁶⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 49

Umut besleyerek döndüğü evinde ise artık hiçbir şey aynı değildir. Önce babası, sonra annesi göçüp gitmiştir. Dış dünyadan korundukları o konak dahi artık onların değildir. Geçmiş sadece bir nostaljiden ibarettir. Böylece hem ideallerini hem de ailesini yitirmiş biri olarak gitmenin kayıplarını yaşar. “Ören-84”te de aynı şekilde karakter, ideolojik bir sebeple kasabasını terk edip kente göç etmiştir. Çünkü kasabasındaki insanlarla bir bağı yoktur. Kalırsa işlevsiz, küskün bir hayatı sürdürüp tükenecektir.

Kahvedeki arkadaşlarının yanından her ayrıldığında onlar “Sen git, yine Dos Passos’una dal”¹⁶⁶ derler. Burada bahsedilen kişi olan Passos, 1896-1970 yılları arasında yaşayan Amerikalı bir yazardır. Katıldığı İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra büyük bir değişim yaşamıştır. Öncesinde insanların yaşadıkları fakirliği, adaletsizliği, zulümleri görmezken geçirdiği değişimle var olan düzeni değiştirmek adına ölene kadar bu konulara yönelik eserler bırakmaya devam etmiştir. Bu sebeple öykü karakteri, Passos ile özdeşleştirilir. Ayrıca Sartre’a göre anlatma sanatını bulan kişi, Passos’tur. Şakar’ın böyle bir sanatçıyı öyküsünde yâd etmesi de manidardır.

Öykü kişisi yıllar sonra geri döndüğünde ise eskiden var olan evlerin yıkılıp yerini apartmanların almasından dolayı o eski evlerin ne kadar güzel olduklarının ayırımına varır. Geçmiş sadece “naftalin kokusu” üzerinden hatırlanır. Ancak bir yerde uzun süre kalmak alışmaktır. Alışmak ise “güzelliği ya da çirkinliği” ayırt edemez duruma gelmektir. Bu yüzden de öykü kişisi sonu olmayan yolculuklara tekrar yelken açar.

“Dağılan Şeyler”, üniversite eğitimi için kasabadan şehre gelen gencin öyküsüdür. Şehre gelmeden orada nasıl yaşayacağına dair kendince bir planı vardır. Sessiz sedasız, acılardan uzak, tek başına bir yaşam sürecektir ve geriye donanmış bir şekilde döneceğine inanır. Lakin bir gün durakta gördüğü bir kız tüm planlarını alt üst eder:

Hayata ilişmeden, bulaşmadan yaşamak onu bitimsiz acıların kucağına düşürmekten koruyacaktı. Ama:

¹⁶⁶ Cemal Şakar, a.g.e., s. 57

Her fırsatta o durağa gitti.

Kız hep oradaydı.

Çok güzel bir kızdı. Yaşam.. donup kalsa damarlarında dolaşıp duran.¹⁶⁷

Artık onun için yaşam duraktan ibaret olur. Annesinin gitmeden önce ona göl betimini nakışlarla işlediği torba, onun bembeyaz geçmişini simgelerken kasabadaki tertemiz hayat geçmişte kalır. Şehre hapsolmuştur. Öykünün ismi ise umutların, hedeflerin, hayallerin, kendiliğin yani birçok şeyin dağılmasına dikkat çekmektedir.

“Yapıştırılmalar” adlı öyküde şehir yine bilindik bir dizgedir ve bu dizgenin kırılması gerekir. Bulunduğu yerde şiiirler tükenmiş, çaylar, yataklar, kaldırımlar, kısacası yaşanan her şey daha önce birçok farklı beden tarafından yaşanılmıştır. Şimdi yaşanan ise eksilmeden başka bir şey değildir. Böylesi bir karanlığın içinde nefes almak imkânsızdır. Bu yüzden de yaşamak sadece gitmekle özdeşleşmiştir. Ancak yeni bir yer, yeni biçimler, yeni diller, yeni düşler, yeni yalnızlıklar getirecektir:

Bilmediğim yerlerde, bildik kalıpları kıracaktım. Yalnızlık, yabancılık, dilimi değiştirecek ve yeni düşler ediniip onlarla yaşayacaktım.¹⁶⁸

“Yolcu, yola düşen ve aslından haberdar olan kişidir”¹⁶⁹ der Şebüsterî. “Sır” adlı öyküde de karakter, aslına dönmek, duvarlarını yıkmak, sırra erişmek adını bilmediği bir kentin, bilmediği bir tekkesinde kırk gün çile çekmek adına yolculuğa çıkar. “Yalnızlığı yaşama biçimi haline getirmiş”¹⁷⁰ biri olarak kentli insan olmaktan çok uzaktır. Kendi sırrını fâş etmeden düştüğü yolda tekkeye girdiği an, tüm yaşanmışlıkları kirli bir leke olarak tekkenin dışında kalır.

Geçmiş çağlarda insanlar bir dergâha varmak, ilim, irfan öğrenmek, hakikate ulaşmak veya da bir mürşid bulma umuduyla dağları, ovaları, çölleri aşar kilometrelerce yol kat ederlermiş. Şakar, öyküdeki karakterin çıktığı bu yolu “nice ormanlardan, nice çöllerden, bir karınca sırtında kırk gün kırk gece yol kat ederek”

¹⁶⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 74.

¹⁶⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s.79.

¹⁶⁹ Ömer Lekesiz, **a.g.e.**, s. 460.

¹⁷⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 8.

diye tasvir ederken tasavvuf tarihine de dokunur ve öyle ki bu mekân sadece bugüne ait değil “Binlerce yıl öncesini: sözden önceki sesi, sestten önceki sükûtu ve binlerce yıl sonrasını; sükûttan sonraki sesi, sestten sonraki sözü, sözden sonraki olayları”¹⁷¹ da kapsamaktadır.

“Sır” öyküsünün devamı niteliğinde olan “Sırdaş” tasavvufi öğelerle örülü bir öyküdür. Tasavvufa göre yol kılavuzsuz bulunmaz. Kuddûsî Baba “seyr ü sülûk yoluna çıkmak isteyen kimse, kendisine bir mürşid bulacak”¹⁷² der. Birçok mutasavvıfın kabul ettiği “Şeyhi olmayan kimsenin şeyhi şeytandır”¹⁷³ söz ile bu yola girmiş insanlar kendilerine rehber aramışlardır. Bu öyküde de karakter, bir mürid adayı olarak mürşidini bulma amacıyla çıktığı yolda adresteki dergâha girer. Orada onu, tekkenin meydancısı karşılar. O kişi ise bir mürşitten el alıp icazet alamamıştır. Öykü kişisi ilk başta giydiği elbiselerin dahi ona yabancı gelmesinden sonra mürşidine çıkacağı günü beklerken pişer, olgunlaşır. Artık o ana hazırdır. Tekke meydancısı bunun farkına vardığında ise karşısına çıkaracağı bir şeyhin olmadığından bahsedip orada bulunmanın getirdiği yüklerden bahseder:

Yıllardır kurmaya, korumaya çalıştığımız sırça köşkerimizi, beyaz evlerimizi yabancıların yıkmasına izin vermeyelim. Yüklendiğimiz bu emaneti, yükleyebileceğimiz insanlar yok artık. Taşıyıp durduğumuz mazimizi, soyağacımızı, zincirlerimizi ileteceğimiz yarınımız yok artık. Yaşadığımız bu mekânı ve zamanı koynumuza alıp iki suskun sırdaş gibi saklayıp korumalıyız, hiç kimse ona el uzatmamalı. O yeryüzünün son sırrı olmalı, bizlerle birlikte sır olmalı, bizler sır olmalıyız.¹⁷⁴

“Tercî-hâne”de ise öykü kişisi, korunak bulma umuduyla “artık namaz kılınmayan, ders çalışılmayan odalardaki rahlelerde kalakalmış elyazmalarına bağlanarak”¹⁷⁵ yaşamayı öğrenmek için böylesi bir camiye gider. Geride bıraktıklarına dair içinde hüznün taşımamaktadır. O, âlemleri tanıma adına eşyaları tanımaktan vazgeçmiştir. “Yolculuk” öyküsü de bir önceki öyküdeki arayışın izlerini

¹⁷¹ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 12.

¹⁷² Mahmud Erol Kılıç, **Tasavvufa Giriş**, İstanbul, Sufi Kitap, 2012, s. 133.

¹⁷³ Ömer Ziyâuddîn Dağistanî, **Tasavvuf ve Tarikatlarla İlgili Fetvalar**, İstanbul, Seha Neşriyat, 3. Baskı, 1992, s. 4.

¹⁷⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 23-24.

¹⁷⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 33.

taşır. “Üretken yalnızlığın peşinde” eşyanın, mekânın ve zamanın olmadığı yerlere gitmek ister.¹⁷⁶ Nereye giderse gitsin ruhunu da götürdüğü için yolculuk başladığı yerde sona erer.

“Bir şeyin kendini kendisi vâsıtasıyla görmesi, ayna gibi başka bir şeyde görmesine benzemez.”¹⁷⁷ Adeta İbn Arâbî'nin bu sözü üzerine yazılmış olan “Ayna” öyküsü de kişinin hem kendinden kaçışı hem kendiyile yüzleşmesi hem de ayrıntı olarak gördüğü o gerçeği bulmak adına daha önce defalarca gittiği bir kasabaya doğru tekrar yolculuk yapmasını konu alır. Aynanın karşısındaki görüntüyü yansıtması için arkasına sürülen “sır”ra ihtiyacı vardır. Bu sır olmazsa aynanın işlevi de olmaz. İnsan da içindekilerini görebilmesi için sırra, yani kendini bilmeye muhtaçtır. Fakat kişi ancak kendi ve nefsiyle arasına hiçbir şey girmeden kendini görebilir. Bu yüzden de öykü kişisi, kendisiyle nefsi arasına giren aynayı dahi ortadan kaldırarak kendine ulaşır, kendine dokunur.

“Atlas” öyküsünde karakter, yeni bir kent bulmak adına çöle doğru bir yolculuk başlatır. Bir süre sonra çöldeki bu yerin, hayalinde üretmeye çalıştığı kentin, aslında yıllarca deneyimlediği yerler olduğunu fark eder. Çünkü bugün yaşanılan yeri anlamak için o yerin tarihini de bilmek gerekir. Öykü kişisi, bunun ayırımına varınca da artık çölden hareketle yaşadığı kenti biçimlendirecektir. Zira kent insanı, insan da kenti oluşturur. Ama hepsinden önce kenti, geçmişiyle bilmesi, kabullenmesi gerekir. Bildiğinde ise artık bu kentteki insanların yüzlerinin Kur'an ile aydınlandığını ve bu aydınlığın da tüm şehri karanlıktan kurtardığını görür.

“Rüya” öyküsünde öykü kişisi hac vazifesini yapmak adına kervana katılmak ister. Öyküde hayal ve gerçeklik iç içe geçirilerek verilmiştir. Bu yolculuk daha çok gerçeküstü ve mistik bir deneyim halidir. Yaşanan bu deneyim ise rüya aracılığıyla okuyucuya sunulmaktadır.

Bu zamana kadarki birçok öykü karakterleri kafalarındaki sorulara cevap bulmak adına yola düşmüşlerdir. “Sergerdân” da bu öykülerden biridir. Öykü

¹⁷⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 42.

¹⁷⁷ Muhyiddîn İbnü'l-Arabî, **Fusûsu'l-Hikem**, Şerhli çev. Ekrem Demirli, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 25.

kişisinin sürekli olarak gördüğü bir rüyaya ait cevapları bulmak adına bir kasaba esnafını ziyaret etmesi konu edilir. Ne var ki ne rüyanın içeriği ne de cevaplar öyküde yer bulmaz çünkü önemli olan sorularla yolda olmaktır. Avare anlamına gelen “sergerdân”¹⁷⁸, öykü kişinin bu yol uğruna avareye dönmesine de göndermedir. Dikkat çeken başka bir husus ise sadece ziyaret edeceği kişinin dini bütün bir insan olacağını sanırken bütün esnafın aynı şekilde hassas olduğunu görünce şaşkırmaktan kendini alamamasıdır.

Şakar’ın dördüncü kitabı olan *Pencere*’nin birinci bölümündeki “Pencere” adlı öyküde daha önce eserler bölümünde bahsettiğimiz gibi bir durum, çoğul bakış açısıyla birden fazla verilmiştir. Ev sahibi, eğitimini büyük şehirde tamamlamış, dostlarıyla dünyayı değiştirmek adına yazılar, dergiler çıkarmış biridir. Babasının işlerini düzeltmek için kasabaya gelmiş bir süre sonra işlerini buradan da yürütebileceğine kanaat getirerek dostlarının yanına dönmemiştir. Geçirdiği bir kaza sonrası yürüme yetisini kaybettikten sonra ise yaşadığı kasabaya sıkışıp kalmış, arkadaşlarının yolladığı fotoğraflardan imgeler oluşturarak bir şeyler yazmaya çalışmıştır. Zaman geçtikçe onu bu kasabada hayata bağlayan tek şey fotoğraflara bakarak uzun yolculuklara çıkması olur. Onu ziyarete gelen misafir ise sürekli yolculuklar yapan ve yaptığı yolculuklarla ilgili yazılarını yayımlayan birisidir. Yolculuk ikisi açısından da farklı manalar içermektedir. Misafire göre yolculuk vakit kaybıdır. “Ama yollarda, otel odalarında olmuyor. Korkuyorum: çok da ömrümüz kalmadı bu dünyada” diyerek yazacaklarını yetiştirmek için sessiz sakin tıpkı arkadaşımınki gibi bir hayat ister.¹⁷⁹ Misafire göre asıl seyahat yürekteyken ev sahibi “Bu kasabadan bakınca hiçbir şey görünmüyor. Sadece okumakla yürek beslenmiyor... Senin yolladığın fotoğraflar, benim için dünyaya açılan birer pencere oldu.” diyerek durumun hiç de görüldüğü gibi olmadığını belirtir.¹⁸⁰ O, yaşayamadığı yolculukların pişmanlıklarını her daim hisseder:

Keşke arkadaşımın yerinde olsaydı, her daim bir başka ülkeye, bir başka şehre gidebilseydi. Her yeni yerde, yeni görüntülerle muhayyilesi zenginleşecek, dili

¹⁷⁸ Mehmet Kanar, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul, Say Yayınları, 2007, s. 399.

¹⁷⁹ Cemal Şakar, *Pencere*, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 16.

¹⁸⁰ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 13.

değişecekti. Ancak böyle bir dille kendini ifade edebilecek metinler ortaya koyabilirdi. Şimdiye kaçınıcı kitabı yayınlanmış olurdu acaba.¹⁸¹

“Otacı”da Balıkesir’in bir kasabasında doktorluk yapan karakterin rüyasında Kızılkeçili’ye doğru yaptığı bir dağ yolculuğu anlatılır. Doktorun, hastalara şifa olsun diye ot toplamak amacıyla çıktığı bu yolculuğun asıl amacı ise kendisinden kaçmaktır. Dindar bir karakter olan doktorun yolculuğu esnasında yanında bulundurduğu İbn Kayyim’in Tıbbu’n-Nebî eserinde karşılaştığı Fâtihatü’l-Kitâb faslı olan “Âlemlerin Rabbine doğru yola çıkmış kimselerin konaklarından hiçbir konak yoktur ki, onun başı ve sonu Fâtiha’da bulunmasın” yorumu fazlasıyla ilgisini çeker. Her gün defalarca okuduğu Fâtiha Suresi’ni Kayyim’in bakışıyla görememesi doktorun yolculuğuna da bir göndermedir.

Yazarın, gerçeküstü bir kurguyla anlattığı öyküde doktor, dağa varmadan önce arabasını yaşlı bir adama bırakır fakat döndüğünde adamın on yıl önce vefat ettiğini öğrenir. Burada zamanın kaybolduğunu ise “Hiçbir yerde değilim”¹⁸² sözleriyle anlamaktayız. Öykünün devamında ise aslında o yolculuğun gerçekleşmediği sadece bir rüya olduğu ortaya çıkar.

Minimal öykülerden oluşan *Hikâyât* kitabının “Yolcu” öyküsünde de manevi bir yolculuk fiziki bir yolculukla anlatılır. İşaret levhalarının olmadığı yön duygusunu kaybetmiş adamın “benim için ferahlık ancak geldiğim yerdedir” düşüncesiyle geldiği yeri yani rûz-i mahşeri aramak adına yolculuk yaptığını anlarız.

“Menzil” adlı minimal öyküsü ise bir kaçışın, yalnız kalışın öyküsüdür. “Yolculuk, varmaktan güzeldir bazen”¹⁸³ düşüncesiyle başkişi, iki haftalığına da olsa yüklerinden kurtulmak için her şeyi geride bırakarak yola düşer.

“Dönüş” isimli minimal öyküde büyük oğlan yolculuğundan yenik bir şekilde baba evine geri döner. Belli ki aradığını bulamamıştır. Ancak bu yolculuk, kardeşinin “Abi, baba ocağından gideceğim, artık bu eve sığamıyorum” demesiyle evin küçük oğlu tarafından devam edecektir.

¹⁸¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 68.

¹⁸² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 88.

¹⁸³ Cemal Şakar, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 61.

Sular Tutuğuğunda eserindeki “Zindan” adlı öyküde yolculuk başlanamaz çünkü öykü kişisi sürekli olarak gitmek ister fakat her terminale gittiğinde cesaret edemeyip evine geri döner. Yine bir denemesinde bilet kuyruğu esnasında uyuyakalır ve istediği yolculuğu rüyasında gerçekleştirir. Uyandığı zaman ise yine cesaret edemez ve tekrar eve döner. Ev ise onun için bir zindandan ibarettir. “Zindanından dışarıya ne zaman çıkmaya çalışsa; çıksa, bir kuş olup havalansa ya da düşse yollara, nefesi mi yetmiyordu?”¹⁸⁴ Bu zindandan çıkıp özgürlüğünü ancak başka yerlerde, başka insanlarla hikâyelerini paylaşarak elde edecektir. Öykü kişisinde gidememenin sancısı, terk edemediği şeyler vardır fakat onların ne olduğu belirsizdir ve “terk edemedikleri hep sırtında yük olarak” durur.¹⁸⁵

“Bütün bu düşmelerimizi, sürçmelerimizi ve tövbeyle ayağa kalkma teşebbüslerimizi en iyi anlatabildiğim bir imge olduğu için yolculuktan vazgeçemiyorum”¹⁸⁶ diyen Şakar’ın, geçirdiği değişimler ve insanlığın yaşamdan doğuma olan sürecin yolculuktan ibaret olması sebebiyle bu temayı öykülerinde yoğun bir şekilde kullandığını görmekteyiz. Şakar’ın özellikle *Mürekkep* kitabına kadarki öykü hayatında yolculuğun dıştan içe doğru, sonrasında ise içten dışa doğru gerçekleştiğini belirtmekte fayda var.¹⁸⁷

2.1.2. İçsel Sorgulama ve Arayış

İnsanoğlu tarih boyunca ben kimim, nereden geldim, nereye gideceğim, görevim ne, vs. gibi sorularla meşgul olmuştur. Kişi her zaman yaşadığı toplumu, dünyayı, geçmişi bütün yönleriyle tanıma ve bilme isteğinde olmuş ve hayatı sorgulamıştır. “İnsanın tarihi, ölümsüz benliğini, ruhunu kavrama arzusuyla bilinmeze yaptığı yolculuğun tarihidir.”¹⁸⁸ Anlam arayışı insanın doğasında vardır ve

¹⁸⁴ Cemal Şakar, *Sular Tutuğuğunda*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 76.

¹⁸⁵ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 77.

¹⁸⁶ Cemal Şakar, *Dile Kolay*, haz. Dilek Kartal, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s. 144.

¹⁸⁷ Yılmaz Daşcıoğlu, M. Mustafa Örucü, “Cemal Şakar’ın Öykülerinde “Ben”in Toplumla Çatışmasından Çağın Tanıklığına Dönüşüm Süreci”, *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 1. Cilt, 28-30 Nisan 2016, s. 117.

¹⁸⁸ Radindranth Tagore, *Sadhana-Yaşamın Kavranışı*, çev. İbrahim Şener, Çiğdem Öndem, İz Düşüm Yayınları, İstanbul, 2000, s. 29.

bu bir ihtiyaçtır. Aristoteles, “Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler.” der.¹⁸⁹ Bu ihtiyacı karşılamak için insan din, felsefe, sanat gibi yollara başvurmaktadır. Tolstoy’a göre insanın dünyada iki ana tutumu vardır. Bunlardan biri yaşamın anlamını, kişisel mutlulukla oluşturan şahsi tutum öteki ise yaşamın anlamını Tanrı’ya ibadette gören dindar tutumdur.¹⁹⁰ Günümüz insanı modernizmin götördükleriyle birlikte içlerini kaplayan anlamsızlık duygusundan kurtulamamaktadır. Bu sebeple Tolstoy’un dediği gibi insanlar ya bireysel mutluluklarla ya da dine tutunarak bu anlamsızlıktan kurtulmaya çalışmışlardır. İkisini de seçmeyen kişi için ise yoksunluk duygusuyla ortaya sonu intihara kadar varabilen bunalım çıkmaktadır. Çünkü insanın, zihinsel, sosyal ve duygusal olarak mutlu ve huzurlu olabilmesi sadece yaşama eklediği anlam kadar gerçekleşebilir. Fakat varoluşçuluk akımı sonrası ortamı kaplayan varoluşsal bunalımlar kimi insanlarca bir yaşam tarzı oluşturmuştur. Bu yönü seçenlerin panoramasına dair Nermi Uygur’un açıklaması da bunun kanıtı olmaktadır:

Yaşadığım bunalımla bazen ürpersem de hayatımın en değerli anlam ve yönelim kaynağı benim için bu yaşadığım. Öyle ki bu yaşadığımı yalnız kendime değil, tanıdığım tanımadığım herkese, gücüm yettiğince, verimli kılmak dileğindeydim. Pek çok yaşama ögesini değerce, önemce, anlamca değişik bir gözle görüp gösterme gücü var bunalımın. Kutsal diye sarıldığımız nice şeylerin maskesini düşürebilir bunalım.¹⁹¹

Edebiyat tarihinde sıklıkla kullanılan arayış temine dair Nurullah Çetin “Arayış Yolculuğu Kalıbı” olarak şöyle bir tespitte bulunmuştur:

(...) Bunun omurgası da dört temel unsurdan oluşmaktadır. 1. İsteme: Bir şeyi isteme. İstenen şey sevgili, Allah, hazine veya başka bir nesne ve değer olabilir. 2. Ayrılış: İstenen şeyi bulmak için arayış yolculuğuna çıkış. 3. Mücadele: Bu yolculuk esnasında bazı engellerle, sıkıntı ve zorluklarla karşılaşma ve bunları aşmak

¹⁸⁹ Aristoteles, **Metafizik**, çev. Ahmet Arslan, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 2. Baskı, 1996, s. 75.

¹⁹⁰ Leo Nikolayeviç Tolstoy, **Din Nedir?**, çev. Murat Çiftkaya, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2016, s. 78.

¹⁹¹ Nermi Uygur, **Bunalımdan Yaşama Kültürü**, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1989, s. 218.

için mücadele etme, sınavlardan geçip başarıya. 4. Buluş ve Dönüş: İstenen şeyin bulunarak elde edilmesi ve geri dönüş. Bazen istenen şey veya değer bulunamaz.¹⁹²

Modernizm sonrası bireyin gerek hayatın anlamına gerek de varoluşuna dair arayışlar edebiyatımızda da büyük bir yer kaplamıştır. Edebiyatta da hayatta olduğu gibi kimi eserlerde yaşanan içsel sorgulamalar, arayışlar dini, tasavvufi, metafizik, felsefi merkezli olduğu gibi bu dayanaklar olmadan gerçekleşen varoluşsal arayışlar da söz konusudur. Orhan Pamuk *Cevdet Bey ve Oğulları*, Alev Alıtlı *Schrödinger'in Kedisi*, *Kâbus*, Elif Şafak *Baba ve Piç*, Murathan Mungan *Paranın Cinleri*, Hasan Ali Toptaş *Sonsuzluğa Nokta* gibi eserler arayış temasına dair örnekler oluşturmaktadır.

Cemal Şakar'ın da yol ve yolculuk temasından sonra sıkça kullandığı temalardan biri arayıştır. Bu noktada arayış ve yolculuk temlerinin birbiriyle ilişkili olduğunu hatta arayışın sonucu olarak yolculuğun gerçekleştiğini belirtmekte fayda var. Fakat Şakar'ın bazı öykülerinde sadece içsel sorgulama ve arayışın anlatılması sebebiyle bu iki temayı birbirinden ayırmayı uygun gördük. “Ölü Zaman” öyküsü de bu noktada arayış temiyile öne çıkmaktadır. “Artık ne yeni ilişkiler, ne yeni çelişkiler, ne de yepyeni acılar istiyorum”¹⁹³ diyerek yaşadığı bıkkınlığı, tükenmişliği anlatan öykü kişisi bu zamana kadar mutluluğu ilişkilerde ya da kitaplarda aramış ancak bulamamıştır. Bu yüzden de bu yaşına kadar geçirdiği her an onun için ölüdür. Karakter, ‘NE ZAMAN ANLAMLARLA İLGİSİ VARDI SÖZCÜKLERİN’, ‘İNSAN ÖLDÜKTEN SONRA MI TERKEDİLİR, TERKEDİLDİKTEN SONRA MI ÖLÜR’, ‘UZLAŞMA (-ma olumsuzluk eki)’¹⁹⁴ gibi sorularla iç içedir. Öyküdeki arayış ise mutluluğa ulaşmanın arayışdır.

“İnşirah” adlı öyküde karakterin, dostunu başka bir şehre yolcu etmesi anlatılır. Uzun sorgulamalar, arayışlardan sonra “mihmanım” diye bahsettiği sıkıntılarla sıkışıp kalmışken aradığı cevaplar, dostunun gelmesiyle bulunur. Başkışı artık zamanın akıp gitmediğini, hayatın bir döngüden, “toprak-insan-toprak” döngüsünden, ibaret olduğunu anlar. Nasıl gece sabaha dönmeyle sonuçlanıyorsa

¹⁹² Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemleri**, Ankara, Öncü Kitap, 2013, s. 195.

¹⁹³ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 37.

¹⁹⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 38.

dostun gelmesi de gitmesiyle sonuçlanır. Bu sebeple başkişi, dostuyla birlikteliğini “Şeb-i Yelda” olarak görür. Dostun gidişiyle sorular çoğalmaktadır ancak bunlar yanıtları olmayan sorulardır. Öyküde dostunun eşyalarının arasında televizyon, teyp olmadığının ve geride kalanların da çokça kullanılmış eşyalar olduğunun belirtilmesi dost kişinin yaşadığı dönemin hayat şartlarından uzak olmasına dair ipuçları verir. Karaktere ait aşağıda verilen cümlelerde onun da dostu gibi yaşamdan uzak kaldığını, içine girse dahi bir türlü o hayatla uyuşamadığını bizlere gösterir:

Yaşadığım bu hayata her sokuluşumda nasırlaşmamış pamuk ellerim hep böyle üşüyecek mi? ... Biraz da zamandan konuşalım: Hiç örtüşemediğin zamandan, hiç ortak yanınız olmayan zamandan, bir türlü yanına yöresine ilişemediğin, ucundan kıyısından tutunamadığın akıp giden zamandan¹⁹⁵

Birey, kendini kimi zaman çok yükseklerde biri olarak görürken kimi zaman tam tersini hisseder ve yaşadığı içsel sorgulama, arayış belki de ölene dek sürer. Dini bir arayış içinde sırra ulaşmak adına dergâha kapanmanın öyküsü olan “Sır”, gerçeğe erişmek için kılavuz arayışının anlatıldığı “Sırdaş”, varoluş, benlik arayışının anlatıldığı “Ayna” öyküleri tasavvufi arayışa dair ortak öykülerdir. Bu bağlamda “Bir Masal” öyküsü de diğer öykülerle kesişmektedir. Öykü, meczup birinin yaşadığı arayışı gözler önüne serer. Onun için kent akreplerden, yılanlardan, zehirlerden, kilitli kapılardan ve duvarlardan oluşmaktadır. Bunlardan arınmak için koşarak kaçır ancak çıkmaz bir sokaktan öteye gidemez:

Hep benimle olan soruları yineleyip durmak arınmak mı? Ben neyim? Hayat ne? Onun anlamı? Benim masalım? İkimizin birlikte anlamı? Sonra hep birlikte var olmak? Durmadan sormak, varlığımı lime lime yapmaktan başka ne ki? ... Gitmek bulmak mıdır? Bulmak aramak mıdır? Aranan, bir sözcük müdür? Sözcük herkesin duvarına astığı simli, sırmalı mahfazanın içinde midir? Kitap cevap mıdır?¹⁹⁶

Bu sorularla sokakta bir ileri bir geri giderek yaşadığı iç çatışmalarını derinleştirirken zihnî bir yolculuğa çıkar ve bu yolculukta zamanı da yitirdiğini fark eder. “Dört Güzel Şey” karşı nehirdeki dostuna ulaşmanın arayışını tasavvufi, mistik

¹⁹⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 88-92.

¹⁹⁶ Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 29-30.

ögelerle anlatan bir öyküdür. Dostunun gidişiyile geride kalanlar neredeyse hiçbir şeydir:

Işık öncemi karanlıklarla örterken karanlık şahidim olsun, sonramı sen alıp götürdün. Bana şimdiyi yaşamak kaldı. Bu karanlığın ortasında sadece alevlerin karşısında var olabiliyorum.¹⁹⁷

Önce su, sonra ateş, sonra toprak, daha sonra ise rüzgârı yani havayı ona ulaşmak adına kendine katmaya çalışır. Burada dört elemente dikkat çekmek gerekiyor. Dünyanın yapıtaşı olan bu elementler tasavvufta ve İslam felsefesinde anasır-ı erbaa (hava, su, ateş, toprak) olarak geçmektedir. İbn Sina'ya göre anasır-ı erbaa faal akıl, gök nefisleri ve gök unsurları dairevi şekilde döndürmesiyle bu dört unsur çıkmış ve onların etkisiyle bu unsurlardan bitki, hayvan ve insan oluşmuştur.¹⁹⁸ İbrahim Hakkı da Farabi ve İbn Sina gibi sudur nazariyesine inanmıştır. Ona göre kozmogoni şu şekildedir:

... ilk akıldan faal akla, sonra da dört unsura kadar süren oluşum Tanrı'dan iniş sürecini, bundan sonra da mevalid-i selase ile başlayıp insan-ı kamil ile nihayet bulan süreç de tekrar Tanrı'ya yükseliş sürecini oluşturur.¹⁹⁹

Tasavvufta devir nazariyesi olarak görülen bu durum “Biz Allah’a aidiz, yine O’na döneceğiz” (Bakara 2/156) ayetiyle mutasavvıflar tarafından benimsenmiştir.²⁰⁰ Bu öyküde de öykü kişisi anasır-ı erbaa'nın sırrına yani insanın varoluşunun sırrına erişir. Bu yüzden de devrin başlangıç noktasına gelmek onu artık endişelendirmez.²⁰¹

“İrmak” adlı öykü, gerçekte rüyanın iç içe geçildiği bir arayışın öyküsüdür. Öykü kişisi sürekli gördüğü fakat anlamlandırmadığı rüyasını nehrin karşısında oturan dostuna anlatmak için mektup yazar ancak her yazdığı mektupta farklı bir rüya anlatır. Çünkü hiçbir zaman zihnindekileri tam olarak mektuba aktaramaz. Birinci mektupta onu karşıya geçirecek sandalcıdan bahseder. Öykü kişisi

¹⁹⁷ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 17.

¹⁹⁸ İbrahim Ethem Karataş, “Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Marifetname'sinde Anasır-ı Erbaa (Dört Unsur) Görüşü”, **Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.: 33, Güz 2014, s. 109.

¹⁹⁹ İbrahim Ethem Karataş, **a.g.e.**, s. 113.

²⁰⁰ Süleyman Uludağ, “Devir: Varlıkların Hak'tan Gelişini ve O'na Dönüşünü Açıklayan Tasavvufi Bir Görüş”, **DİA**, Yıl: 1989, 9. Cilt, s. 232.

²⁰¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 21.

sandalcının ona verdiği kulübede oturur ve bir kitabın arasından bulduğu adresi arar. İkinci mektupta ismi verilmeyen bir adamın her gece aradığını bulmak amacıyla toprağı eşelediğini anlatır. Adama “Leyla gibi bir inciye toprakta aramakla bulamayacağını” söylese de adam “aramazsa hiç bulamayacağımı... buluncaya kadar arayacağımı” söyler.²⁰² Sabah namazı için gittiği köyde sandalcı, Mecnun adında bir misafirin geldiğinden ve yitirdiği her derde derman olan Attar’ı aradığından bahseder:

Sorsam, söylemezdi misafirle ne konuştuğunu. “Hiç”, derdi, “sadece karşıya geçmek istedi.” “Beni sormadı mı?” desem. “Attarı tanıyıp tanımadığımı sordu,” derdi. “Ona, Leyla gibi bir inciye toprakta bulamayacağımı söyleyen bir adamdan söz etmedi mi?” desem. “Zaman zaman elinde değişik bitkilerle pazardan dönerken sandalıma bindiğinden söz ettim,” derdi.

Yukarıdaki diyalog ile anlaşılıyor ki rüyayı gören kişi aynı zamanda hem mecnun hem Attar’dır. Böylelikle arayan da aranılan da kılavuz da kendisidir. Zaten öykünün devamında yani dördüncü mektupta kapısı açık olan bir kulübeye girip Attar’ı bulur ve Attar ona “Gözlerin ve kalbin hep kapalıymış. Bütün yüklerini kulübende bırak. Aramana devam et.” diyerek arayışın kişinin kendinden başlanması gerektiğini de gösterir.²⁰³

“A/B” öyküsünde daha önce bir camiden birbirlerine aşına olan iki kişinin gemi yolculuğunda karşılaşmalarıyla ikisinin de aklından geçenler anlatılıyor. Her ikisinde de tanımsız bir hüznün ve kendine hapsoluş söz konusudur. Arayış içinde olan birey sığınacak bir yer bulamayınca kendine yönelir, kendine sığınır. Tıpkı A ve B’de olduğu gibi... Ancak onlar artık bir şeylerin değişmesini de istemektedirler. Her ikisi de kendilerini unutmak için başkalarıyla iletişime geçmek, yaralarını başka insanlarda iyileştirmek, başkalarıyla tamamlanmak isterler. Camus, “Hayatın anlamı en önemli meseledir”²⁰⁴ der. A kişisi de hayatı sorularla anlamaya çalışan biridir ve B ile yakınlaştıkça cevaplara da yaklaştığını hisseder. Belki de cevaplar tek başına yüklenilmeyecek kadar ağır olduğu içindir. Göz göze geldiklerinde ise benliklerini

²⁰² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 69.

²⁰³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 76.

²⁰⁴ Huston Smith, **Dünya Dinlerinde Hayatın Anlamı**, çev. Gamze Varım, Say Yayınları, İstanbul, 2002, s. 379.

dolduran sükûnetin ta kendisidir. Böylelikle öykü, bize bu kişilerin aradıkları anlamın huzurdan ibaret olduğunu hissettirir. A için başkasının dünyasıyla buluşmak, eksikliği gidermek, yeni bir geleceğin başlangıcı iken B içinse geçmişi yok saymak anlamına geliyordu. Her ikisi de bu adımı atmayı ister fakat istedikleri gerçekleşmeden yolculuk biter. Öyküde A ve B arasına “/” konması A veya B anlamında kullanılmış ve A kişinin de B kişinin de birbirinden farklı olmadıklarını, bu aynılığın da huzur aynılığı olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

“Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”ta uzak bir kentin bir kasabasında edebiyat öğretmenliği yapan öykü kişisi anlatılır. Başkisi, eğitim aldığı dönemde edebiyat üzerine yazıp çizmiş, aynı idealleri paylaştığı dostlarıyla verimli zamanlar geçirmiştir. Sonra her nasılsa kendi peşinden koşmaktan, kendine bir hikâye kurmaya çalışmaktan yorulmuş ve yaşadıklarını bir kenara bırakıp öğretmen olmuştur. Üniversite yıllarının üzerinden yirmi, yirmi beş yıl geçmiş, çoluk çocuğa karışmıştır. Bu öyküdeki arayış ise öğretmenin geçmiş yıllarına ait bir arayıştır. Bir zamanlar yaşadığı o büyülü anlara dair sorgulamalar yaptığında ulaşılamaz bir imge olarak görür geçmişi. Bir zamanlar, önceleri, eskiden diye gördüğü şey sararmış bir fotoğraftan ibarettir. Zaman zaman geçmişin geleceğine dair ihtimali kaybetmediği anlar olur:

Birden mucizevi bir şekilde önüne çıkacak bir sözcükle, bir cümleyle yıllardır yarım bıraktığı, tamamlamaya güç yetiremediği bir sorunun yanıtını bul... Bulmak ya da yitirmek; yitirileni bulmak ya da bulunanı yit... Bunların artık ne önemi vardı!²⁰⁵

Ancak bu düşüncelerle arayışın boşa olduğuna kanaat getirir. Çünkü geçmişe baktığında elinde kalan sadece “uzak, kara, derin yaralar”dır.

“İhtilaç” öyküsünde öykü kişisi, boşlukta kalmış, anlamsız bir açmazın içinde ihtilaç halindeyken zihninde bir yer kurgular. Çünkü bulunduğu yer masumiyetten, merhametten, geçmişin güzelliklerinden uzaktır:

Neden iyilik perileri;

²⁰⁵ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 26.

neden yolu şaşırduğumuz bir anda önümüze çıkıveren uyarıcı, aydınlatıcı arifler;

neden önümüzdeki tuzakları temizleyen yiğitler;

neden meleklerin fısıltıları;

neden mucizeler hayatımızdan çıkıp gittiler!²⁰⁶

İmgelemindeki şehir meydanını internette dolaşırken görünce oraya gitmeye karar verir. Meydanda seçtiği otel odası dükkânlar, cami, türbeyi gören bir yerdedir. Aradığını bu yerde bulabileceğine inanarak gelmiştir. Kendisini, beklediklerini, düşündüğü türbeye girdiğinde yaşanmışlıklar da zaman da silikleşir. İçeriye alan türbedar da onu yıllardır beklediği halde tanımazlıktan gelir. O içeri girince türbedar da onun otel odasında kendini cama yapışmış halde bulur. Tıpkı öykü kişinin daha önce otel odasında olduğu gibi... Böylelikle türbeye giren de türbedar da aynlaşırlar. Ancak öykü kişisi buraya ait olmadığını fark eder. Özlediği eski hayattan kendisinin de uzaklaştığını görür. Bu yüzden bulunduğu yerde “en ince ayrıntısına kadar tasarlanmış meydana benden bir iz, bir işaret, bir etki bulaşmamalıydı”²⁰⁷ diye, bir şehir insanı olarak kente geri döner. Yaşadığı tüm çırpınışlar yani ihtilaçlar da öykünün adını oluşturmaktadır. Hayatın anlamına, insanlığın noksanlığına dair arayışın bir örneği de “Çılgılık” öyküsüdür. Öykü kişisi önündeki, ardındaki kapıların kapandığı, zihnindeki anlamları yıkan biridir. Yaşadığı sorgulamada sonuca ulaşma derdinde olmaz. Kimi zaman bugün bulduğu cevapların aslında her daim kendinde olduğunu, sadece o yanıtlardan habersiz olduğunu fark ederken kimi zaman tam tersini düşünür:

Aradığımız bizden uzaktadır; uzaklaşırsın, uzaklaştıkça her şey küçülür; küçülür ve görüş açımızın içine girer, belki de o zaman buluruz, belki de uzaklaşmaya çalıştıkça, bir gölge gibi, evet, kendi gölgemiz gibi hep bizimledir; bizimle gelmiştir, hiçbir şey geride kalmamıştır.²⁰⁸

²⁰⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 44.

²⁰⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 46.

²⁰⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 79

Ona göre insanoğlu anlattıkça, konuştukça anlatamadıklarını, konuşamadıklarını gizler. Öyküde sadece tek bir cümle diyalog şeklinde verilmiştir. O cümle de arkadaşının birer sigara içip kalkmayı teklif etmesidir çünkü arkadaşı yarın yine yola çıkacaktır. Böylece öykü kişisinin hem yanında dostu varken dahi konuşmadığı, anlatmaya çalışmadığı için içindekilerini gizlemek yerine onların peşinde olduğunu hem de yolculuğun devam etmesiyle arayışın da devam edeceğini görürüz. “Hiç” öyküsündeki diyalogda da görüldüğü üzere anlam arayışı “hiç”ten ibaret bir döngüdür.

- 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.²⁰⁹

şakar’ın benliğe, varoluşa, dini hakikatlere dair arayış olan bu öyküleri zaman zaman tasavvufi bir atmosfere bürünürken arayış her daim devam etmektedir. Öykülerden de görüldüğü gibi hiçbir öyküde arayışın tam olarak ne üzerine olduğu açıkça belirtilmez ve arayışın kendisi de aynı belirsizlikle sonuçlanır.

2.1.3. Yalnızlık

Yalnızlık hissi kişinin kendisiyle çervesi arasına mesafe koyduğu evrensel bir yaşam tecrübesidir. Dini açıdan bakıldığında kutsal metinlerde de yalnızlık kavramına atıflar vardır. Örneğin, “Beni tanıyan yok, bana sığınacak yer kalmadı, canımı kayıran yoktur.” Mezmurlar kitabında tekrarlanan pasajlardan biridir.²¹⁰ Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda kırk gün kalması, Hz. İsa’nın Filistin çölünde günler

²⁰⁹ Cemal şakar, **Hikâyat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 59

²¹⁰ Karnick Paula, “Yalnızlık Hissi: Teorik Yaklaşımlar”, çeviri: Selçuk Zengin, Muhammed Kızılgöçit, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, 11. Cilt, S. 3, 2011, s. 219.

geçirmesi, Hz. Muhammed'in Hira mağarasında tefekkür etmesi yalnızlığın metafizikle ilişkisine örnek gösterilebilir. İslam dininde özellikle tasavvufta yalnızlık olgusu kişinin insan-ı kâmil olmasında bir vesiledir. Tasavvufta yalnızlık, erbain, uzlet, çile, halvet gibi kavramlarla karşılanmıştır. Ayrıca Hint, Uzakdoğu felsefeleri, Budizm ve bunun dışındaki mistik anlayışlar yalnızlığı bir yaşam şekli olarak görmüşlerdir.

Yalnızlık, edebiyattan sanata, psikolojiden felsefeye kadar birçok alana girmiş bir olgudur. Aristoteles ve Platon, “yalnızlığın istenmeyen ve davet edilmemiş bir his” olduğunu düşünmekte ²¹¹ Kierkegaard'a göre yalnızlığın korkusuyla yüzleşmenin birey olmayla doğrudan ilişkisi varken Schopenhauer'a göre kişi kendisiyle baş başa kalabildiği sürece yalnız kalabilmiştir ve yalnızlığı sevmeden bir birey olunamaz.²¹² Rook'un yalnızlığı, “Bireyin diğerleri tarafından anlaşılmadığı, onlara yabancı kaldığı ya da onlar tarafından reddedildiği ve/veya özellikle sosyal bütünleşme duygusu ve duygusal yakınlık kurmak için olanak sunan arzu edilen etkinlikleri gerçekleştirmek için uygun sosyal arkadaşlıkların yokluğu durumunda yaşanan, süregelen duygusal zorlanma/rahatsızlık durumu”²¹³ şeklinde tanımlaması özellikle modernizmle yaşanan yalnızlığı tam olarak karşılamaktadır. Varoluşçular ise yalnızlığı insanın ontolojik gerçekliği olarak kabul etmişlerdir. Psikolojide birçok farklı tanım yapılmış olsa da bir kavram olarak değerlendirildiğinde olumsuz olarak görülmüştür. En önemli tanımlardan biri ise Peplau ve Perlman'a aittir.

Peplau ve Perlman'a göre yalnızlık, “kişinin sosyal ilişkilerinde niceliksel ya da niteliksel bir şekilde ortaya çıkan, hoş olmayan bir tecrübedir.” Bu tanımlama, bilimsel bakış açısıyla uyuşan üç noktayı paylaşmaktadır: Birincisi yalnızlık, kişinin var olan sosyal ilişkisi ile arzuladığı sosyal ilişki arasındaki farklılıklar... İkincisi yalnızlık, sübjektif bir tecrübe olup objektif toplumsal izolasyonla aynı anlamda değildir. Kişi tek başına olmadığı halde yalnız olabilir veya kalabalıklar içinde

²¹¹ Karnick Paula, a.g.e., s. 220.

²¹² Karnick Paula, a.g.e., s. 221.

²¹³ Hanife Akgül, “Yalnızlık Duygusu ve Ölçümü”, **SOBİDER**, S. 9, Aralık 2016, s. 277.

yalnızlığı hissedebilir. Üçüncüsü, yalnızlık tecrübesi iticidir ve onu tecrübe etmek acıtıcı ve bunaltıcıdır.²¹⁴

Yalnızlık durumu her ne kadar birçok insan tarafından yaşansa da her birey için öznel bir durum oluşturur. Kişinin fiziksel anlamda tek başınalık olarak yaşadığı yalnızlık sosyal, birileri varken dahi yaşadığı yalnızlık duygusal, metafizik açıdan yaşadığı yalnızlık ise mistik bir yalnızlığı içerir. Her toplumda, kültürde ve çağda farklı olarak algılanan yalnızlık olgusu edebiyatta da geçmişten bugüne kadar sıkça kullanılan temalardan biri olmuştur. Klasik edebiyatta Mevlana, *Mesnevi*'sinde yalnızlığı anlaşılmanın ve farklı olmanın doğurduğu bir sonuç olarak görür, Ahmet Gazâlî, Enderunlu Hasan Yaver, Behiştî gibi şairler ise şiirlerinde sevdiği kişinin yanında olmaması sonucunda yaşadığı yalnızlığı anlatmışlardır. Günümüz edebiyatına baktığımızda ise Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*, Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken*, Orhan Pamuk'un *Kar*, Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Ece Temelkuran'ın *Muz Sesleri*, Cemal Süreya'nın *Sevda Sözleri* gibi eserleri yalnızlık temasına örnek gösterilebilir.

Cemal Şakar'ın öykülerinde yalnızlık, kimi zaman bilinçli bir yaşama biçimi olarak görülürken kimi zaman yaşanan toplumdaki farklılaşma sonucu ortaya çıkan bir zorunluluk hali olarak görülmektedir. Şakar'ın yalnızlık temasıyla yazdığı öykülerin haricinde birçok öyküde öykü kişilerinin yalnızlık hissiyatı ön plandadır.

“Ölü Zaman” öyküsündeki öykü kişisi yalnızlığı bir yaşam tercihi olarak görmüş ve kabullenmiştir. Ona göre “Yaşam art arda gelen alışkanlıklar dizgesidir.”²¹⁵ Bu sebeple öykü kişisi, alışkanlıkların dahi yalnızlığa engel olduğunu düşünüp ekmek fiyatları gibi basit şeyleri bile sormaz.

Şimdi tüm sınırlarımı aşmak, bağlarımdan kurtulmak, yalnızlığın yüceliğini ve bilgeliğini yaşamak istiyorum. İnsanlarla paylaşacak sorumlularımı yitirdim. Onlardan bir şey dinleyecek, onlara bir şeyler anlatacak kadar genç ve güçlü değilim. Bağımsız, sorumsuz, iletişimsiz bir dünya kurmak istiyorum, kendime.²¹⁶

²¹⁴ Muhammed Kızılgöçer, “Modern Psikolojide ve Tasavvufta Yalnızlık”, **Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 1, S. 1, Haziran 2012, s. 133.

²¹⁵ Samuel Beckett, **Proust**, çev. Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 3. Basım, 2012, s. 28.

²¹⁶ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 37.

Birey kendi “ben”ine sıkıştığını fark ettiğinde ise bazen dostlarına veya yabancılara örneğin kapıcıya içindeki acıları dökmeyi, onun omuzunda ağlamayı istese de bunu eyleme dökmez. Bunun yerine evine kapanmış bir şekilde Cennet Bahçesi’nde bulunduğu dostunu düşlemeyi seçer. Onun için insanın tüm serüveni doğup, büyüüp ölmesidir. Yaşadığı acı tek başınalıkla birleşince onu intihara kadar sürüklemektedir. Ama bunun bir yenilgi olduğunu da kendine itiraf etmekten kaçınmaz.²¹⁷

“Bildik Düşbozumları”nda öykü kişisi de yine bilinçli olarak yalnızlığı tercih etmiştir. Kenti bir kaos, karmaşa; toplumu onaylamadığı bir dizge olarak görüp kasabada tek başına hayatını sürdürmeyi seçer. “Nostalji” ve “Ören 84” öykülerinde mecburi bir yalnızlık söz konusudur. Sahip oldukları ideolojileri sebebiyle yaşadıkları çevreyle örtüşemez ve bu yüzden de “kimsenin kimseyi tanımadığı kalabalıklar içerisinde”²¹⁸ yaşamayı tercih ederler.

Yalnızlık duygusunun iki anlamı vardır: Bir anlamda yalnızlık “kendini bil”mektir: öteki anlamdaysa, kendimizden (yalnızlığımızdan) kaçıp kurtulma özlemidir.²¹⁹ Bu bağlamda *Yol Düşleri*’indeki “Sır” ve “Sırdaş” öykülerinde kendini bilme adına tercih edilmiş bir yalnızlık vardır. Tasavvufi bir yolculuğun sonucu olarak ruhi bir yalnızlık anlatılmıştır. Bu yalnızlık bir halvet, inziva, erbain yalnızlığıdır. Ruhun kemale ermesi adına yapılmıştır.

“Pencere” öyküsündeki ev sahibinde, yaşadığı sakatlık sebebiyle kendisiyle aynı hayat görüşüne sahip insanlardan uzak kalmasının yaşadığı yalnızlık vardır. Karısı ve çocuğunun da onu anlaması mümkün olmadığı için iyice içine kapanmış bir kişi çıkar karşımıza. Yaşadığı bu teklikle zihninde imgelerle dolu bir dünya yaratmayı bilmiştir. Seçtiği bu hayata karşı karısının tepkisi “hayat dediği de odasındaki pencereden dışarıya bakıp hayal kurmaktan başka bir şey olsa hani”den²²⁰ öteye gidemez.

²¹⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 40.

²¹⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 57.

²¹⁹ Octavio Paz, **Yalnızlık Dolambacı**, çev. Bozkurt Güvenç, İstanbul, Can Yayınları, 1999, s. 216.

²²⁰ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 36.

“Alemdağı’nda Var Bir Panco” öyküsü, Sait Faik Abasıyanık’ın “Alemdağı’nda Var bir Yılan” öyküsünün parodisidir. Şakar’ın öyküsünde Panco, hiç beklemedik bir anda kitaplığın tozlu raflarından çıkagelmiştir. Öykü kişisi Panco gelmeden önce yalnızlığın içinde kendisine kelimelerden bir dünya kurmuştur; “harf harf, kelime kelime, üst üste konulan tuğlalar gibi, yükselen bir yapı gibi, odama çekildim; her yanım duvar; duvarlar da kelimeler; kelimelerle çevrili bir masa ve ben.”²²¹ Öykü kişinin yaşamındaki anlam arayışı ile bir kitabın kahramanıyla kendisini özdeşleştirmesi hayalle gerçeği ayırt edememesine yol açar. Ancak o gelince “yalnızlığım senin kelimelerinde dalgalanıyor” diyerek kendini artık dengede hisseder.²²² Öykü kişisi kendini eve kapatmış, dış dünyadan uzak, yaşamdan münferittir. İş böyleyken Panco onun için bir kurtarıcı haline gelmiştir:

“... o zaman dışarı adım atamam dışımdaki dışarıdaki dünyaya nasıl çıkarım sen gel ellerimden tut çıkar beni dışıma dışımdaki dışarıdaki dünyaya gel gelmezsen duy duymazsan ey Panco yokmuşsun gibi sen değilmişsin gibi bana numara çekme”²²³

“Bir Avuç Dünya” öyküsünde kendini bir yere ait hissedemeyen ve babasıyla çatışma içinde olan genç bir kızın tarot falından medet umması anlatılır. Öyküde finaller sonrasında İstanbul’dan memleketine gelen üniversiteli kızın ruh dünyasına ışık tutulur. Öykü kişinin gözünde İstanbul, bütün yaşanmışlığını topladığı bir sandık; memleketi ise İstanbul’da bulamadıklarını bulduğu yerdir. Fakat memlekete bu son gelişinde artık unuttuğu, umduğu şeylere yaklaşmamış, İstanbul’a dair kurduğu sandıktan da iyiden iyiye uzaklaşmıştır. Öykü kişisi kendi içinde bir dünya kurmuştur. Bu dünyaya ne kimseyi alır ne de birinin dokunmasına izin verir. Kafasını dağıtmak için gittiği falcıda çıkan tarot kartlarına göre falcı, kızın geçmiş, şimdi ve gelecekteki hayatını yorumlar. Kartlar çekildikçe omuzlarındaki yükler artar, gitmenin, yolculuğu başlatmanın şüpheleri doğar.

²²¹ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 58.

²²² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 59.

²²³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 59.

Belki bir yara taşır seni şehirden şehire. Onunla büyürsün, o büyür, yakar, kanar, içinde büyüyen yaralar, içine kanlar zehirler insanı. Yaşamak değil, ölmektir bu. Her an ölürsün. Seni hayata bağlayacak bir ip, sağlam bir ip ararsın.²²⁴

Yaşadığı acıları dökecek bir yer bulamamanın sonucu olarak kendi içine akıtır, akıttıkça dünyası daha da küçülür ve kendini biraz daha yalnızlığın içinde bulur. Öykünün sonunda kız giderken falcının onun arkasından çektiği kartta kızın bir ip olup kendi boynuna dolandığını görür. İnsan bazen en büyük kötülüğü kendine yapar. Kendi sonunu bizatihi kendisi hazırlayabilir. Bahsedilen kahramanın da bir ip olup kendini dolması bunun bir örneğidir. Fakat bu ip onu boğacak mı boğmayacak mı yazar bize bunu söylemeden öyküyü sonlandırır.

Ayrıca öyküde çok sayıda “ay” kelimesi tekrarlanmaktadır. Tarot falında ayın anlamına baktığımızda ay, özlemlere, rüyalara, karanlığın ve gecenin gizemli diyarlarına yönelen bir simgedir ve bu kart daha çok kişinin ruhundaki uçurumlarını ve karanlık yönlerini göstermeye meyilli olmasının dışında görülmeyen, kavranamayan şeylerle yüzleşmenin korkusunu göstermektedir.²²⁵ Öykü kişinin de ay kartına ne kadar yakın olduğunu öyküde görebiliyoruz.

Öykülerden de görüldüğü üzere Şakar, zaman zaman zorunlu bir yalnızlığı anlatmış olsa da “seçilmiş yalnızlık olgunlaştırıcıdır, içine düşülen yalnızlık ise çürütücüdür” düşüncesiyle daha çok seçilmiş bir yalnızlığı anlatmayı tercih etmiştir. Yalnızlığı seçmiş bu karakterler daha çok kitaplarla kendilerini avutmaktadırlar. Bu durumun sonu bazen intihara kadar varmaktadır fakat mümin hassasiyetinden dolayı Şakar’ın öykülerinin sonu hiçbir zaman intiharla bitmemektedir.

2.1.4. Özlem

Özlem, “Bir kimseyi veya bir şeyi görme, kavuşma isteği, hasret, tahassür” olarak tanımlanmaktadır.²²⁶ Özlemek ise bir kalp fiili olarak insanın varoluşuna

²²⁴Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 60.

²²⁵<http://tarotfali.web.tr/tarot-karti-ay/> 10.08.2018.

²²⁶http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b75cc2e490d39.74994462 16.08.2018

dâhildir. İslam inancına göre Elest Bezminde²²⁷ Allah'ın hitabına mazhar olan insan ruhu daima o buluşmanın özlemi içindedir. Diğer taraftan Âdem (as)'ın cennetten dünyaya gönderilişi, insanoğluna bir asli yurt özlemini miras bırakmıştır. Mevlana'nın ölümden şeb-i aruz²²⁸, yani düğün gecesi olarak bahsetmesi de ruhun dünya gurbetinden asıl yurduna, yaratıcısına kavuşma özlemini ifade eder. Dünyevi olarak bakıldığında da çocukluk ve gençlik dönemleri, insan için özlemle anılan ve kimi zaman hatırasına sığınılan bir cennet yaşantısını ifade eder. Ayrıca hayat boyu hiçbir anın tekrarlanamadığı düşünüldüğünde aşk, dostluk, bağlılık vs. dâhilinde yaşanan, bizim için özel bir anlamı haiz olan bütün anlar, bir özlem kaynağı olarak hafızamıza yerleşir. Bu sebeplerle özlem; sanatın her türü için olduğu kadar edebiyat ve öykü için de vazgeçilmez bir tema olarak işlenegelmiştir.

Cemal Şakar'ın öykülerinde tema olarak özlem daha çok kişinin eski arkadaşlarına veya yaşantısına duyulan özlemden oluşur. Fakat bunun dışında bazı öykülerinde değerlerin yitirilmediği, geleneğin sürdürüldüğü dönemlerdeki huzura ait özlemler de mevcuttur.

“Ora Özlemleri” baba, anne ve oğulun özlemleri üzerine kuruludur. Baba karakteri, yaşamak istediği aşka özlem duyup sürekli gideceği anı hayal etmektedir. Düşlediği aşkın olduğu yerleri şöyle anlatır:

Sanki oralarda: yıldızlar şarkıya dönüşecek, şarkılar dillerden düşmeyecek ve ben dudaklarımla yıldızlara ulaşacağım. Her şey birden değişecek; hayat sadece güzel anlarıyla kalacak, yeni bir hayat başlayacak; sevgi dolu, umut dolu.²²⁹

Anne karakteri eşine duyduğu aşk ile saray hayatını bir kenara bırakmıştır. Fakat onun, şimdiki hayatının, geçmişteki güzel yaşantısına uzak düşmesi sebebiyle eski hayatına duyduğu özlem hep devam etmiştir:

Oralarda, günbatımlarında kırlardan dönenler, yalılarında özenle döşedikleri şark odalarında, yemek öncesi çaylarını içerler, doğu bütün gizemiyle aşklarını

²²⁷ Muammer Cengiz, Tasavvuf Tarihinde Elest Mısâkına Dair Yorumlar, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 10. Cilt, S. 50, Haziran 2017, s. 905.

²²⁸ Osman Nuri Küçük, **Mevlana'nın Tasavvufi Görüşleri**, Konya, Rumi Yayınları, s. 155.

²²⁹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 26.

yükseltir, yüceltir. Gece yarısına doğru, barok mimarinin oymaları altında, güzel bir balo ile aşklar ezgiye dönüşür.²³⁰

Annesinin ölümünün, babasının ise yeni bir aşkı bulmak umuduyla gitmesinin ardından çocuk karakterine kendisinin ve ebeveynlerinin yaşadığı özlemleri sorgulamak kalır:

yitirilen, sönen, / umutlarımızı, aşklarımızı diriltin, / hep hayalimizde büyüttüğümüz, / uğruna bir şeyler yaptığımız, / elde ettiğimizi sandığımızda bunun bir sanrı olduğunu kavradığımız, / hep içimizde kalan, / sonraları düşlerimizden de kovduğumuz, / ... / tüm bunlardan sonra, içine düştüğümüz sessizlik midir, özlem.²³¹

“Eviçi” öyküsünde kişinin, geçmişine duyduğu özlemler anlatılır. Dostlarıyla birlikteyken başlamıştır dönüşmeye, değişmeye. Onlarlayken bilmesi gerekenleri öğrenir, her öğrendiğiyle yeni biri haline gelir ve böylelikle çoğalmaya başlar. Yıllar sonra ise artık dostlarından uzakta kalmış, hayatına bir eş ve çocuk girmiştir. Bu yüzden yaşadığı değişimle evin içine hapsolmuştur. Artık sadece mektuplarla iletişime geçtiği arkadaşlarıyla yaşadıklarını unutamaz ve o günleri hasretle zihninden geçirir.

Şimdi yoksunuz, yokuz. Artık güneşle aramdaki ortaklıklar gün gün azalıyor ve o eskisi gibi doğmuyor. Onun doğuşunu izlemek beni değiştirmiyor. Galiba git gide karanlığı sevmeye başlıyorum. Sözler de yardım etmiyor bana ve ben ifade edemediklerimle, anlatamadıklarımınla ancak karanlıkta var olabiliyorum.²³²

“Artık çok uzaklardayım. ... Yalnızım... Artık birbirimizin çok uzağındayız” gibi cümleler yaşadığı hislerinin yanında çok sade, yüzeysel kalmaktadır.²³³ Bir daha o günlerin gelmeyeceğini, dostlarla yeniden bir araya gelinse de aradan geçen yılların eseri olan değişimler sebebiyle aynı şeylerin hissedilemeyeceğini bilmektedir. Bu yüzden eski hayatının tükendiği ve yeni bir hayata başladığı gerçeğini kabullenmiştir. Dostlarıyla başladığı çoğalma artık çocuğuyla devam etmelidir.

²³⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 30.

²³¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 35.

²³² Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 49.

²³³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 46, 49.

“Şâr” öyküsünde öykü kişisi, Ankara’da geçirdiği üniversite yıllarındaki dostlarıyla yaşadığı anları özlemektedir. Onun gittiği gibi diğer arkadaşları da üniversiteden sonra başka şehirlere göç etmişlerdir. Seneler sonra aradığı geçmişi yeniden yaşamak için Ankara’ya gider. Fakat dostlarının olmamasıyla o şehrin hatırasındaki değeri de kaybolur. Yaşadığı günleri hayalinde tekrar tekrar kurgular fakat imgelemindekilerle şimdiki Ankara örtüşmemektedir. Çünkü yalnızken hayal edip onu mutlu eden Ankara artık yoktur. Bunu kabullendikten sonra ilk otobüsle dostlarının olduğu İstanbul’a doğru yola çıkar. Dostluğa duyulan özlemin yanında mekânın dostluklarla anlam kazandığını, o dostlar olmadığında ise anlam kaybına uğradığını anlatan öyküde şehir anlamındaki “şâr”ın²³⁴ kullanılması bu anlamı pekiştirmektedir.

Ana tema olarak kullanılmasa da eski hayatlara duyulan özlemlerin anlatıldığı öykülerden biri de “Nostalji” öyküsüdür. Burada öykü adındaki seçime dikkat çekmek gerekmektedir. Nostalji kelimesi Yunanca nostos (eve dönüş) ve algia (ağrı, sızı, özlem)²³⁵ kelimelerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Öykü kişinin de ideolojik bir sebeple ailesini terk edip yenik bir şekilde ve hasretle eve döndüğünü anımsarsak “nostalji” sözcüğünün seçilme sebebi anlaşılır. Aynı şekilde abla karakterinin diyaloguyla değişen yaşam karşısında ailenin eskiyi özlemlerle yaşatma çabaları dile getirilir:

Çocukluğumuz köşeye sıkıştırılmış, kafes artlarına itelenmiş bir dünyada geçti. Yüreğimiz önceki çağlara aitti, hüznümüzü, sevinçlerimizi o çağlar belirliyordu.²³⁶

“Saatli Maarif Takvimi”nde de zanaatının neredeyse son temsilcilerinden biri olan saraç, geçmiş yaşantısındaki insanları ve kirli ellerle dokunulmamış o hayatı özlemektedir:

(...) Beni hayata hazırlamak için uzun sohbetlerini dükkanımda yaparlardı. Avlunun serinliği, yere dökülen dutlardan nasiplenen karıncalar dükkana üşüşürdü.

²³⁴ Ferit Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1171.

²³⁵ İrfan Kaya, “Klasik Sosyolojide Nostaljik Paradigma ve İslamcılıkta Asr-ı Saadet Özlemi”, **Cumhuriyet İlahiyat Dergisi**, 21. Cilt, S. 1, Haziran 2017, s. 90.

²³⁶ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 54.

Uzun, ezik, yanık göç hikayeleri yatsıya kadar anlatılırdı: (...) Onların yokluğu şimdi benim yalnızlığımı arttırıyor. Artık her falçeteye uzandığımda zaman elimi kanatıyordu. Hayatın o ânı da yaşandı ve gitti. Bunlar şimdi benim yüreğime hicrândır. Ama onlar olmayınca rüzgarlarını yitirmiş tomurcuklar gibiyim. Aman, dilimin yâdından düşmesinler.²³⁷

Görüldüğü üzere Şakar'ın öykülerinde ulaşılamayan hayatlara, geçmişe, dostlara ve geleneksel yaşama dair özlemler okuyucuya sunulmaktadır.

2.1.5. Dostluk

Cemal Şakar'ın hayatında dostluğun ve dostların yeri büyüktür. Bu sebeple ya dostlarını anlattığı ya da muhteva açısından dostluğu işlemese de dostlarına ithaf ettiği birçok öyküsü mevcuttur. Şakar, ithafli öykülerinin de muhakkak o kişiyle yaşadığı hususi bir ana denk geldiğini belirtir.²³⁸ Şakar için dostluğun anlamı şöyledir:

Çünkü dostluklar, insanın kendisini anlayabilmesi, macerasını anlamlandırabilmesi için bir aynadır. O aynada siz kendi suretinizi görürsünüz; uzun beraberliklerde insan öylesine bereketlenmeler yaşar ki, artık söylenenlerin size mi, dostunuza mı ait olduğunun bir önemi kalmaz. Onu dinlerken sanki içinizden bir ses size, sizi anlatıyordu. Ömrümce hep böylesi beraberliklerin peşinde oldum.²³⁹

“Ses” öyküsünde öykü kişisi, hakkında idam kararı çıkan mahpustaki dostunu son kez ziyarete gider. Dostu, ölmeden önce en son onu görmek ister. Öykü kişisi için dostu onu tamamlayan biridir ve bu istek onun gözünde paha biçilemez bir onurdur. Önce onsuz bir hayata alışmaya çalışması ve sonra da onunla yaşadığı bütün anıları birleştirmesi gerektiğinin farkındadır. Çünkü ancak bu şekilde bütünlüğe ulaşacaktır. Öykü kişisine göre dostu eğer sussaydı, bu yaşadıklarını yaşamayabilirdi fakat o “sadece yaşadıklarımla söylediklerim denk düşün istedim.”²⁴⁰ diyerek bunun

²³⁷ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 79.

²³⁸ Asım Öz, “Cemal Şakar’la Öyküleri Üzerine Söyleşi”, **Umran Dergisi**, S. 184, Aralık 2009, s. 57.

²³⁹ Asım Öz, **a.g.e.**, s. 57.

²⁴⁰ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 66.

böyle olması gerektiğini dile getirir. Böylelikle konuşma ile susma arasında oluşan farkın, kişinin hayattaki kritik tercihlerinin bir ifadesi olduğu anlaşılmaktadır.

Dostunun ölmeden önce ona bırakabileceği sadece tespihi ve abası vardır. Son kez birlikte sabah namazını kılarlar. Dost, namazı da duayı da kısa keser. Zira onun için ölüm, koşarak gidilmesi gereken bir başlangıçtır. Dostunun ölüme bakışını fark edince o da üzülmeyen hata olduğunu fark eder.

Çoğul bakış açısıyla yazılan *Pencere*'de bir dostun diğerini ziyaret etmesi konu edilir. Ev sahibi bu ziyaretin küçük çocuğu ve eşi tarafından dahi bölünmesini istemediği için onları bağ evine gönderir. Sadece dostuna hizmet edilmesi için büyük oğlunu yanında tutar. Üç yıl sonra yaşanan bu ziyarette aralarındaki bağın ne kadar güçlü olduğunu oğlu da fark etmiş ve bu bağın üçüncü bir kişiyle dahi bozulmasını istemediğini anlamıştır:

Aralarında başkasına yer açmıyorlardı zaten. Başka biri yanlarında olunca sanki aralarındaki dil bozuluyor ve her şey kırık dökükleşiyordu.

Babamdan neler götürüyordu bu adam?

Babama neler kalmıştı ondan?²⁴¹

Ev sahibi için de misafir için de aralarındaki dostluğu anlatacak kelimeler yoktur. Bu sebeple de gönüllerinden geçen onca düşünceye rağmen uygun kelimeleri bulamadıkları için susmayı tercih etmişlerdir. “Birbirlerine karşı duydukları hasreti, sevgiyi, bağlılığı hiçbir zaman sözlere dökememişlerdi.”²⁴² Aynı suskunluk “Ses” öyküsünde de görülmektedir. Her iki öyküde de karakterler, kelimelerin hissettikleri duyguları ucuzlatabileceği gerçeğini bildiklerinden susmanın en iyi seçenek olduğunu düşünürler.

Ev sahibi dostların, kitapların, yazıların olmadığı bir hayatı düşünemeyen biridir. Onlardan uzaklaştıkça içindeki boşluk duygusunun artacağını bilmektedir. Bu sebeple kasabada sıkışıp kaldığında kendisini dünyadan kopmuş hisseder. Ona sadece seyretmek, bir şeyleri muhayyilesinde kurgulamak kalır. Arkadaşının

²⁴¹ Cemal Şakar, *Pencere*, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 30, 32.

²⁴² Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 56

yolladığı fotoğraflarla kendine bir dünya oluşturan ev sahibi için dostunun gelmesi geçmişin de geri gelmesi anlamını taşımaktadır:

Sen bana çok öncelerimi; okuduklarımı, yazdıklarımı, yazamadıklarımı, dünyayı kurtarma kaygılarıyla geçen uykusuz gecelerimi getirdin. İyi ki geldin. Demek ki hiçbir şey eskimemiş; sararmış yapraklar, silik yazılar hepsi birden daha dün gibymişcesine seninle birlikte çıkıp geldiler.²⁴³

Sıra vedalaşmaya geldiğinde ise yine kelimeler yerine “anlatılamayan her şeyi anlatacak bir sarılma” ile vedalaşırlar.²⁴⁴

“Ateşböceği” öyküsü yolculuk, arayış ve dostluğun iç içe geçtiği bir öyküdür. Arayış bu kez ortak idealler uğruna yan yana gelmiş iki dostla birlikte gelişir. Üniversite yıllarında başlayan dostluk farklı şehirlerde devam eder. Dostundan aldığı “İlk kez bir ateşböceği görüyorum. Ya sen?”²⁴⁵ şeklindeki mesaj ilk başta ona bir anlam ifade etmemiştir. Çünkü “o zaman sokaklarda, taşların yüzlerce yıldır kendisine taşıdığına inandığı izlerin peşinde”²⁴⁶ değildir. Birkaç günlüğüne yapılmış ziyaretle buluşur dostlar. Ancak bu ziyaret onlar için sadece birbirlerini görmek adına yapılmış değildir:

Aslında bu birbirimize seyahatlerimiz, hep kendimize dönük... Birbirimizde kendimizi arıyoruz. Yaşadığımız yerlerden alıp getirdiklerimiz de kendimiz için.²⁴⁷

Buluştuklarında ise arkadaşı öykü kişisine eski mahalleye gitmeyi teklif eder. “Oralarda belki bir köşede, bir pencerede, bir eşikte, kırık dökük izler, sesler kalmış”²⁴⁸ olması umuduyla yitirdikleri geçmişin izini ararlar. Bir ara arkadaşının ona eski bir yaşanmışlığı anlatmak amacıyla “Sağdıç” diye seslenmesi ona geçmiş ve aralarındaki yakınlığı hatırlatmıştır. “Bu seslenişte, bu seste tutunduğu tanımsız bir şeyler vardı.”²⁴⁹ Akşam olup da kendi başına kaldığındaysa o kelimeyle sanki tekrar hayata döner ve atılan mesajı hatırlayıp anlamını kavrar.

²⁴³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 56

²⁴⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 59

²⁴⁵ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 8.

²⁴⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

²⁴⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 11.

²⁴⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 11.

²⁴⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 12.

“Koza”da yine ortak ideallerle aynı yolda yürümüş iki dostun yıllar sonra geçmişe ve kendilerine dair hesaplaşmaları anlatılır. Eskiden birbirlerine ayna olduklarını düşünen dostlar, o zamanlarda her şeyi değiştireceklerine inanmışlardır. Şimdi geriye dönüp baktıklarında bunun gerçekleşmediğini gördükleri için kendi içlerine kapanarak kozalarını oluşturmuşlardır. Yaşadıkları hayal kırıklığıyla geriye diğer öykülerde olduğu gibi susmak kalmıştır: “Susuyorlardı, çünkü suskunlukta tamamlanan şeylerin çok sağlam, çok kavi geliştiğini biliyorlardı.”²⁵⁰ İçlerinden biri artık yenilenme vaktinin geldiğini bu yüzden de “sâlim bir dünya”ya dönmek için kozaları çatlatmak gerektiğini söylese de arkadaşı onunla aynı görüşte olmaz:

Yenilenmiş biri olarak çıkiverir miyim, bilmiyorum; ama güvende, korunmuş, bir zamanların iyi, güzel nesi varsa hepsiyle birlikteyim; yaşıyorum, yaşıyordum.²⁵¹

O, bütün yapılan konuşmaların bir adım atmaktan çok birbirlerinin yaralarını kanattığını düşünür. Dostu, birbirlerine tutunmaları, bu sayede kendilerini tanıyıp dünyayı da aydınlatacaklarını düşünür. Fakat tüm bu sözler onun sadece dünyasını altüst etmekten başka bir anlam ifade etmez.

Kısa öykü olan “Denk”te dostluk; insanı ayakta tutmanın, verdiği savaşta desteği, yürüdüğü yolda dayanağı olmanın, yarım kalmışlığı tamamlamanın, yere düşse de ayağa kaldıran umudun karşılığı olarak verilmiştir.

“Karşılaşma” öyküsünde kitaplarla büyük bağı olan bir kişinin dostunu ziyaret etmesi anlatılır. Bu dost “Paylaşmayı Allah’ın emri olarak görmesi”²⁵² dolayısıyla her geldiğinde mutlaka okuduğu, deneyimlediği bir bilgiyi arkadaşıyla paylaşmaktadır. Yine bir gün cami avlusundaki arkadaşına dini şeyler satan bir dükkândan fazlasıyla ucuza aldığı hatırat kitabını hediye eder. Arkadaşı olan öykü kişisi her ne kadar önce ilgisini çekmese de kitabı açıp göz gezdirmeye başlayınca kendini okumaktan alamaz. Uzunca bir süre okuyunca bu kitabın kendisiyle dostunu anlattığını kitaptaki bir anekdottan anlar. Dostu kabul etmese de bunun tesadüf

²⁵⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 85.

²⁵¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 88.

²⁵² Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 63.

olamayacağını bilen öykü kişisi böyle bir karşılaşmayı kaldıramayıp oturdukları yerden hışımla kaçarak cami içine sığınır.

“Bir Derginin Fenomenolojisi” öyküsünde öykü kişisi olan akademisyenin, bir dergi hakkında tez hazırlama amacıyla, dergiyi çıkaran yazarlardan birisiyle yaptığı görüşme anlatılır. Çalışmanın başında akademisyen, yazar dostlarının dergiden neden ayrıldıklarına dair bilgi toplamak istese de yazar, buna dair magazinsel bilgiler vermez. Bunun yerine anılar, idealler, dostluk bağlarıyla ilgili konuşup durur:

Dünyayı değiştirebileceğimize inanıyorduk. Böyle inandığımız için yazıyorduk. Dergiyi de bunun için çıkarmıştık. Kendimiz olmak; kendi sesimizi özgür bırakmak için. Okudukça değişiyorduk; değiştikçe yazıyorduk.²⁵³

Çocukluktan başlayan hayatlarını, hayallerini dergi ve kitaplar çevresinde birleştiren bu dostlar bir süre sonra kurdukları dergiden teker teker ayrılıp gitmiştir, kalanlardan biri olan yazar da artık dünyaya, yaşanan zulümlere karşı tepkisiz kaldıklarını fark eder:

İslam coğrafyası yanıyor; mutlaka bir şeyler yapmalıyız; böyle oturmakla bir şey olmuyor, bu işler şiir yazmakla filan olmaz... Sağ olsun hak verdiler; hemen kameralar, fotoğraf makineleri bulundu, vizeler alındı, içimizden bir grup gitti.²⁵⁴

Bu amaçla, yazarın öncülüğünde bir özel sayı hazırlanmıştır fakat yazar için bu yetersizdir. Böyle düşüncelere iyice saplandıktan sonra yazdıklarının yaşanılanlardan uzak olduğunu iyice fark eder. Bunu dergideki dostlarına açıp edebiyat anlayışlarının ne kadar sorunlu olduğuna dair kendini sorgulamaya başlar ve dergideki arkadaşlarını da böylesi bir sorgulamaya dahil etmek ister. Bu öz muhasebe sonucunda dergiyi de yazmayı da bırakır. Tüm bunları öğrenen akademisyen istediğini almıştır. Ancak bunu akademik bir malzeme yapmasının duyduğu utançla tüm yazdıklarını çöpe atıp bu konuyu çalışmayı bırakır.

İnsanı tamamlayan, çoğaltan, hakikate ulaştıran dostluğun peşinde olan Şakar, öykülerinde de böyle dostlardan bahsederek insanlara bunun örneklerini sunmuştur.

²⁵³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 83.

²⁵⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 88.

2.1.6. Ölüm

Her şeyin zıddıyla kaim olduğu gibi yaşam da ölümle tamamlanır, yaşamanın anlamı ölümle değer kazanır ve ölüm insanın doğumundan itibaren kendisine doğru ilerlediği kaçınılmaz sondur. Levinas'a göre ölüm "(...) öyle bir noktadır ki zaman bütün sabrını ondan alır."²⁵⁵ Ölüm düşüncesi kişinin inancına ve bakış açısına göre değişmektedir. Bu yüzden kimine göre bir ceza, kimine göre ödül; kimine göre bir son, kimine göre de başlangıçtır.

Edebiyat, insana dair her türlü konuyu ele aldığı için insanın kesin sonu olan ölüm de tarih boyunca edebi eserlerde sıkça karşılaştığımız evrensel bir tema haline gelmiştir. Bir izlek olmanın ötesine geçmiş, İslamiyet'ten önceki Türk edebiyatında "sagu", halk edebiyatında "ağıt", divan edebiyatında ise "mersiye" olarak bilinen ölüm temalı türler oluşmuştur. Bu konu Türk edebiyatında İslamiyet'in kabulünden Tanzimat yıllarına kadar geçen yüzyıllarda dini bir bakış ve duyuşla ele alınmıştır. Klasik edebiyatımızda şiir üzerinden düşünüldüğünde Hatemi "İslam medeniyeti çerçevesinde eser veren Divan şiirinde ölüm, muhasebe düşüncesiyle ele alınmıştır. Yani şair, ölümü sorgulamaz. Ölüm hayat kadar gerçektir ve kabul edilmiştir."²⁵⁶ der. Tanzimat sonrasında ise ölüme dair farklı dünya görüşleri ve düşünüş biçimlerinin şekillendirdiği başka yaklaşımlar ortaya çıkmıştır:

"Recaizâde Mahmut Ekrem, ölümün karşısında gözü yaşlı bir babadır. Abdülhak Hamit ise ölümü kabullenemez, iç âlemine bir türlü sığdıramaz; taşkınlık halindedir. ... Necip Fazıl, edebe ulaşmak için ölümü bir kapı, bir at, bir zafer arabası olarak görür. Mehmed Âkif'in kahramanları da harika bir şekilde ölür. Âkif, ölümü estetize eder. ... Yahya Kemâl'in "Sessiz Gemi"sinde ölüm kelimesi hiç geçmez. O, ölüm için "âsûde bir bahar ülkesidir bir rinde" der. ... Cahit Sıtkı Tarancı ölüme büyük bir teessüfle yaklaşır. Psikolojik panik olarak yansıtır, kaçır, yaşama sarılır ve "her mihnet"i kabul eder. Ardında kalacak eşyanın yeni hali ıstırap verir, düşünmekten kaçmak ister. Cenaze görünce dayanamaz; ama en sonunda ölümü

²⁵⁵ Emmanuel Levinas, **Ölüm ve Zaman**, çev. Nami Başer, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 10.

²⁵⁶ Mahmut Kaplan, "Divan Şiirinde Ölüm Düşüncesi", **Köprü Dergisi**, Güz 2001, S. 76, s.100.

çaresizce kabul etmek zorunda kalır. ... Ahmet Haşim ise ölüme atılır. Yani ölüme gider, onun şiirinde yüksek bir yerden ölüme düşülür. Her şey sükût eder. Haşim ölürken dünyadaki her şeyi ardında götürür.”²⁵⁷

Türk öykücülüğü açısından incelediğimizde; hayatı yüceltmek için ölümü işleyen Halit Ziya, ölümü güzelliklerle dolu yaşamdan kopuş olarak gören Sait Faik, ölüm korkusunu öne çıkararak Adalet Ağaoğlu, varoluşçuluk fikriyle ölüme yaklaşan Demir Özlü ve Leyla Erbil, ölüme karşı umursamazlığı seçen Oğuz Atay, daha çok ölümün insan üzerindeki etkisi üzerinde duran Rasim Özdenören, ahireti ön plana çıkaracak şekilde ölüm temasını işleyen Ramazan Dikmen gibi isimleri görürüz.²⁵⁸

Cemal Şakar ise öykülerinde mümin bir bakışla ölümü kabullenen insanları anlatmasının dışında ölümün kendisinden çok, geride kalanların acısını gözler önüne sermektedir.

“Ses” adlı öyküdeki kahraman idama gitmektedir ve bu onun için telaşlanılacak, korkulacak ya da üzülmeyecek bir durum değildir. Kahraman son namazını kılarken ölümle ilgili düşüncesine dair ipuçları verilir: “Duayı çok kısa tuttu. Geç kalmak, birilerini bekletmek istemiyor gibiydi.”²⁵⁹ Kahraman ölümü bir müjde olarak görüp “Bütün ölümler bana göredir”²⁶⁰ şeklinde düşünmektedir.

“Eşik” öyküsünde dini bütün, mümin bir ninenin ölüme karşı aldığı tavır ile torunuyla arasındaki derin ilişki anlatılır. Nine Ahmediye’ler, Muhammediye’ler, cenk hikâyeleriyle torununu büyütmüş, her daim onu dualarıyla koruyup kollamış, o dualarla torununa adeta bir fanus oluşturmuştur. Nine için ölüm korkulacak bir son değildir. Aksine beklenen bir müjdedir, cennete girmek için bir eşiktir sadece. Bu, “eşik”in öykü ismi olarak seçilme sebebini de açıklamaktadır. Teslimiyet halinde olan nine, ölüme her daim kınalı olan haliyle yürümek ister. Onun ölümünün ardından torunu, korunduğu fanusun parçalandığını hisseder. Ninesinin duyduğu bağlılıkla onun gibi yaşayıp yaşatmak ister fakat bunu kaldıracak gücü kendinde bulamaz.

²⁵⁷ Ferhat Korkmaz, “Mehmed Göneç’in Şiirlerinde Ölüm Teması”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Wolume 6, April 2013, s. 587.

²⁵⁸ <http://tosunnecep.blogcu.com/turk-oykuculugunde-olum-algisi/1829816> 17.10.2018

²⁵⁹ Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 68.

²⁶⁰ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 68.

“Kar” adlı kısa öyküde oğlunu kaybeden bir babanın ölüm karşısında çaresizce acı çekişi anlatılmaktadır. Oğlunun ölümü babanın da artık yaşayamadığı bir hayata dönmüştür:

Dağlara dönüyor; avazı çıktığıınca bağıyor: Memo! Ovalara dönüyor: Reşo!

Yüreğinde bir kor...

Bastığı yerlerde kar eriyor.²⁶¹

“Mustafaaammm” öyküsünde kömür ocaklarında çalışan Mustafa adlı kişinin ölümü ve bunun üzerine ailesinin yaşadığı acı işlenir. Ölüm haberiyle karısının haykırışı yeri, göğü, hayvanları titretir. Bu ayrılık, harfleri de birbirinden ayırır:

Önce M.

Dudağında uzayan U'nun karnı, bütün kara dumanları topluyordu.

Azrail'in S'esini bir tıslama olarak duydu.

Bir çekiç beynine vurup duruyordu, T.

Kendini A'nın askısına astı, (...)

F'akat kalbindeki acı büyüyordu. (...)

A'n büyüyordu.

M, bütün Mustafalarından ayırıyordu babasını.²⁶²

Nine daha önce kocasının göçük altında kalmasından sonra oğlunun da aynı kaderi yaşamasından korkmuş fakat buna engel olamamıştır. Ölümün kara dumanı, ninenin ellerindeki hayatı simgeleyen papatyaların kokusunu bastırır. Yaşadığı kayıpların acısının neyin kefareti olduğuna dair düşünceler içindeyken bu ölüme yüreği dayanamaz. Mustafa, göçük anında daha önce aldığı eğitimleri hatırlasa da bunları uygulayamaz, ölümün yaklaştığını anladıkça karısının feryat figan sesi gelir kulaklarına. Karısı ise eşinin ölümünün acısını ancak “Mustafaaammm”

²⁶¹ Cemal Şakar, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 85.

²⁶² Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 48.

çıgllıklarıyla atmaya çalışır. Burada öykü isminin de aynı şekilde “Mustafaaammm” olarak seçilmesi feryadın ne denli ağır olduğunun da göstergesidir. Ayrıca yazar, öyküde “Karbonmonoksit Zehirlenmesi Nasıl Olur?” adlı bir yazıyla konuya dair bilgi verir ve bunu görsellerle destekler.

“Sonsuzluk ve Bir Gün” adlı öyküde alzheimer hastası bir adamın ölümü anlatılır. Öykü kişisi olan adam, bakıcısı izindeyken kızının yazdığı talimatlarla bir günlüğüne evde yalnız kalmıştır. Kızın yazdığı notlarda “babacım” kelimesinin kalın ve altı çizili olması kızın babasına olan düşkünlüğüne bir göndermedir. Sigarasını yere düşürür ve eğilip almaya çalıştığı anda atın üzerinde bir çocuk gördüğü için almayı unuttur. Evde gördüğü her şey ona kesitler halinde geçmişteki güzel günleri hatırlatır. Böylelikle öyküde geçmiş ile şimdiki zaman art arda verilir. Öyküdeki kişi, hastalığının oluşturduğu unutkanlığa rağmen eskiyi tekrar tekrar yaşar. O esnada unuttuğı sigara tutuşup alevler çıkınca o alevlerin içinde daha önce gördüğü at üstündeki çocuğı tekrar görür. Kapıya yönelip kilitli olduğunu fark edince alevlere tekrar döndüğünde çocuğun da alevlerle üzerine geldiğini fark eder. Ellerini uzatıp onu kurtarmaya çalışırken kendini yangına teslim eder. Böylelikle tek kaldığı o bir gün sonsuzluğa bağlanır.

Theo Angelopoulos’un aynı isimli filminde öyküyle kesişen noktalar vardır. Filmde ölümcül bir hastalığa yakalanan şairin son günü anlatılır. Şairin karısı tarafından yazılan otuz yıl öncesinin anlatıldığı mektubu bulduktan sonra geçmiş ile şimdiki zaman birbirine karışır. O güzel günleri tekrar yaşamak amacıyla geçmişini bir güne sığdırmaya çalışır.

Cemal Şakar, öykülerinde Müslüman bir tavır olarak ölüme tevekkül içerisinde yaklaşan kahramanlar seçmiştir. Diğer taraftan hayatın acı yanını anlatmaktan vazgeçmeyen Şakar, ölümün geride kalanlara yaşattığı gönül yangınlarını işlemiştir.

2.1.7. İnsan-Allah İlişkisi ve Dini Yaşam

İnsan bu dünyaya mümin olarak gönderilmiş ve ondan bu dünyadan mümin olarak ayrılması istenmiştir. Evrendeki her şey birbiriyle ilişkili içindedir ve bu insan-Allah ilişkisini de içerir. Bunun başında ise ontolojik bir ilişki yani yaratan ve yaratılan ilişkisi gelmektedir. Bu sayede insan kendisini yoktan var eden Allah ile sıkı bir bağa sahiptir. İnsanlar dar zamanlardan kurtulmak, şükretmek, isteklerini dile getirmek veya yaratıcısıyla arasındaki iletişimi kuvvetlendirmek amacıyla duaya yönelirler ki bu da insan ve Allah ilişkisinin güçlü bir aracıdır. Bunlar dışında kul olmanın bilincini kavramak ve buna göre Allah'ın emir ve yasaklarına uymak, ibadet etmek ve hayatını bu şekilde idame ettirmek de Allah ile insan arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. İnanan ve iman eden insan duygularıyla, düşünceleriyle ve eylemleriyle Allah'a bağlıdır. Durum böyle olduğunda ise birey yaşamının her anını Allah'ı bilerek, hissederek yaşar ve hayatını buna göre idame ettirir.

Şakar, öykülerinde mümin insanların Yaradan algısını ve O'na karşı tutumunu sergilemektedir. “Dua” öyküsünde öykü kişisi

-Allah'ım, bunca yıldır sana kulluk etmeye çalışıyorum; gücüm yettiğince emirlerine uymaya, nehirlerinden kaçınmaya çalıştım; içimdeki sıkıntıyı gider, ... Kulluğumdan razı olduğuna dair bir işaret göster.²⁶³

şeklinde dua etmesinin ardından böylesine bir dua ettiği için mahcubiyet yaşar. Çünkü Müslüman insan, yaptığı ibadeti Allah'a hitaben bile olsa dile getirmemelidir. Aksi halde yapılanın kıymeti zedelenir. Ne yapılırsa yapılsın ne kadar şükredilirse edilsin Allah'a karşı minnetimizi ödeyemeyiz. Edilen kulluğa karşı beklenti içinde olmak da çıkar ilişkisine döner. Tüm bunları düşünerek bu duasının hem edebe aykırı olduğunu fark eder, hem de buna hakkının olmadığını anlar.

“Mevlit” öyküsünde kocası vefat eden kadının eşi için okuttuğu mevlit üzerinden geçmişten günümüze değişen dini yaşantının, din anlayışının değerlendirmesi yapılmaktadır. On bir bölümden oluşan öykünün “Toplanma” başlığında mevlitten mevlite takılan süslü, kaliteli yazmalardan, bakımlı saçlardan,

²⁶³ Cemal Şakar, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 71.

edepten dolayı diz altı eteklilerin bacak bacak üstüne atmamalarından bahsedilerek dini adetlerin içinin boşalmasına, geleneksel bir refleksten ibaret olan eylemlere ironiyle göndermede bulunulmuştur. “Ama’lar” bölümünde öykü kişinin vefat eden kocası için yaşadığı acı, mevlit merasiminde aksama olmaması için konuklara hizmet, başlama saati, oturma düzeni gibi sebeplerle bölünmektedir. “Bir Kuş Olup Kanatlanmak” bölümünde son anlarını yaşayan kocanın, eşine yük olmak istemeyip ölmenin kurtuluş olacağını düşünmesi dile getirilir. Burada kadının “Sus! Ben sensiz... Kadın başıma” diye ifade ettiği durumla da toplumsal rollere dikkat çekilir. “Duvarlar” bölümü tamamen kocaya dair ipuçlarıdır. Anlatılanlardan erkeğin zevkli, sanata düşkün, bilgili biri olduğu ortaya çıkar. Evin duvarlarında bir taraftan Van Gogh’un Buğday Tarlaları, diğer taraftan Mehmet Recai Efendi’den Celî Sülüs levhası ile karısının kanaviçeden yaptığı besmelenin olması hem geleneksel sanatların arkasındaki zihniyetin, kültür ve yaşam biçiminin ortadan kalkmasının hem de kültürel çatışmanın göstergesi olmaktadır. Beşinci bölümün başlık adı, Süleyman Çelebi’nin “Mevlid” eserinin ilk mısrası olan “Mefhar-i Mevcudat (Mevcudât) Fahr-i Alem/Muhammed Mustafarâ (Mustafâ râ) Salavat (Salevât)” dizeleridir. Bu bölümde hafız *Mevlid*’i okumaya başlar. Ancak dinleyenlerin birçoğunun bu uhrevi atmosfere giremediği, “yüzyıllar öncesinden gelen kelimeler, yüzyılların anısıyla birlikte”²⁶⁴ dinleyenlere geçmediği görülmektedir:

Herkes içine saklanmış kimi dinliyor (...); kimi dinler gibi yapıyor (...); kimi dinlemiyor (...). Hafız kendini kaptırmış, ne ortam umurunda ne de dudaklarından dökülen kelimelerin duvarlara çarpıp kendinde yankı bulması; en güzel biçimiyle okumaya çalışıyor; biliyor dualar hep yerini bulur.²⁶⁵

“Eşya” başlığında bu kavram, maddi anlamının aksine ölümden geri kalanlara ait psikolojik bir bağ olarak işleniyor. “Veladet Bahri” başlığında kıyama durulduktan sonra dini ve bireysel duyguların içi boşaltılmış, ezberlenmiş ve anlık olduğu ironiyle gösterilmektedir:

“Bağışlanmış olmayı ummanın sevinci. Buradaydılar işte. Avuçlarını açmışlardı. Rahmet. Mağfiret. Birbirlerinin sırtlarını sıvazladılar; avuçlarındaki iyi

²⁶⁴ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 35.

²⁶⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 35.

güzel şeylerle. Paylaştıkları iyi, güzel şeylerle dolu avuçlarını sonra yüzlerine sürdüler. (...) Kalpleri huzurla dolmuştu. Mahcup bir tebessüm yayıldı yüzlerine.”²⁶⁶

“Yüzleşmek” bölümünde kocası morga götürülürken son kez yüzünü görmek isteyen kadına amcaların, nikâhlarının düştüğü gerekçesiyle izin vermemeleri kadında bir şok etkisi oluşturur. Bu gerçeği kabullenmekte zorlanır. Böylece, yanlış algılanan din kurallarının dogmatik adetler halini gönderme yapılmaktadır. “Dağılma” başlığında ise mevlit artık bitmiş herkes evlerine dağılmıştır. Hafızın yaydığı tüm güzellikler o gidince yitirilmektedir. Böylece geçici olarak yaşanan dini duygular, salt seküler bir hayatın içinde kaybolup gitmektedir. Hayatın her anının bu güzelliklerle donatılabilecek olmasına rağmen günümüzde ancak böyle adetlerden ibaret kalması da başka bir eleştiriyi gerektirmektedir.

“Tekâsür” öyküsü yirmi beş yıl önce İslam ile yeni tanışan biri olarak öykü kişinin ilk Cuma namazını anlatmaktadır. Vaizin mal biriktirme ile ilgili vaazı sırasında öykü kişisi öğrenci olduğu için bu açıdan vereceği bir hesap olmadığını düşünür. Geçmişine ait verilecek hesaplar aklına gelse de o, bu anın huşu içinde geçmesi gerektiğine inandığı için günahlarını düşünmenin yeri olmadığını fark eder ve sadece Rabbin aydınlığına yönelir.

Vaiz konuşmaya devam ettikçe öykü kişisi tıpkı kendisi gibi Tekâsür Süresi ile İslam’ı seçen Esed ve eşi Elsa’yı düşünerek hayal dünyasında bir yolculuğa çıkar. Muhammed Esed ile eşi Elsa’nın Müslümanlığa geçmesinin sabahını ve sonrasını tıpkı o da oradaymış gibi yaşar ve anlatır. Yaşadığı bu hayali yolculukla kendisinde oluşan değişimi Esed ve Elsa’nın değişimi üzerinden yorumlar.

Din, hayatın her anını şekillendirdiği için herhangi bir dine geçmiş insanlar onun dünyasına hemen bürünemezler. Öykü kişinin “Allah razı olsun demeyi denedim, beceremedim; sağıl diyebildim” cümlesi ile kendisinin bu dinde, terminolojisini yadırgayacak kadar yeni olduğu bizlere gösterilmektedir. Şakar, İslam’ı seçen bir insanı anlatırken ilk cumasını kılmak için Hacı Bayram Veli gibi bir camiye değil de Zincirli Camii seçmiş olmasına dair bir sebep olmamasını “illâ

²⁶⁶ Cemal Şakar, a.g.e., s. 41.

geriye dönük bir neden bulmalı mıyım?” ifadesiyle aktarırken öykü kişinin yaşadığı bu deneyimi dramatize etmekten kurtarmıştır.

Kısa öykü örneklerinden olan “Nil”de ise kendini günlük hayatın koşturmacasına kaptırmış, hiçbir şeyin farkında olmayan insanların olduğu bir ortamda öykü kişinin tüm bunlara sırt çevirmesiyle yaşadığı metafizik bir tecrübe anlatılmaktadır:

Tahta sandık karaya oturmuştu: gökten bir iple oraya bırakıvermiş gibi

Herkes sokaklardaydı, meydanlarda bir kalabalık, bir kalabalık...

Kalabalıklara sırt dönmüştü; omzunda oltası.

Misinası, sanki gökten sarkıtılmış ipe dolandı.

Sandığa baktı: Allah’ı gördü.²⁶⁷

Şakar, duaları, nefsin karşısında mümin insanların tavırlarını, Müslümanca bir hayatın kısa kesitlerini vererek insanın Allah’la olan ilişkisine dair örnekler sunar.

2.2. TOPLUM VE SORUNLARI

2.2.1. Toplumsal Adaletsizlikler ve Trajik Durumlar

Edebiyat sadece hayatın güzelliklerini anlatan bir sanat dalı olmadığı için sömürü, fakirlik, sosyal hayattaki çarpıklıklar gibi gerçekleri de gözler önüne serer. Çünkü insanı temel alan edebiyatın, insanın toplumsal tarafına sırt dönmesi mümkün değildir. Cemal Şakar da yüzünü bu yöne çevirmiş ve hayatın zorlu, sarsıcı taraflarını ele almış yazarlardandır.

Trajik durumların anlatıldığı öykülerden biri olan “Modern Hayatın Hikayecisi” öyküsü tek bir acı tabloyu anlatmakla kalmaz. Farklı hayatların farklı sorunlarına dair parça parça görüntüler sunarak ânın da ânını verir. Yazar; intihara yaklaşmış insanı, kuytu bir mahalleye o mahalleden olmayan markalı, ipek eşarplı,

²⁶⁷ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 27.

güneş gözlüklü bir kadının arabasıyla ziyaretini, bekâr odasında “özlemlerin, hasretlerin, öfkelerin, kinlerin, intikamların içinde”²⁶⁸ kalmış insanı, hayat kadınlığı yapmak zorunda kalan bir kadının duvardaki lekelerden kendine bir dünya kurmasını ve o dünyaya kirlerin girmediğini, bu zamana kadar inandığı her şeyin ve hatta dünyanın bir oyundan ibaret olduğunu gören insanı, ideolojisini savunmak amacıyla katıldığı mitingde ölümleri hatırlatan avuçları, ayyaşları, tinercileri saniyelerle anlatmayı tercih eder. Bu öyküde her düzlemi bir fotoğraf karesi olarak düşünürsek büyük fotoğrafa baktığımızda modern zamandaki hayatın özetini görmekteyiz. Böylece öykü adının sebebi de ortaya çıkmaktadır.

“Sokaktan Aşağıya”da yılbaşı gecesi para kazanmak için kutu toplayan bir sokak çocuğu anlatılır. İnsanlar o gece sadece içip dans ederek eğlenirken çocuğun sokakta yaşam mücadelesi içinde olması sosyal hayattaki zıtlıklara örnektir. Yılbaşı, diğer insanlar için eğlenmek anlamına gelirken çeşit çeşit kutulara bütün umutlarını bağlamış bir çocuk için, eğlenen insanların attıkları kutularla kazanacağı para anlamına gelmektedir. Yerlerdeki kutuların bolluğunu gördükçe sevinci artarken tek derdi çöp arabasından önce onları almaktır:

(...) atılan, atıldıkça çoğalan bira kutuları, enerji içeceği kutuları, kola kutuları, alüminyumdan yapılmış, iyi para eden cinsten kutular; kutular ne çoktu, çocuğun gözleri büyüdü, yüzü ışıdı, bi dünya kutu, on dakkada araba dolardı valla, eze eze toplayacaktı, güzel bir geceydi, (...) ²⁶⁹

Tabi bunu yaparken sokağın tenhalaşmasını beklemek zorundadır. Aksi halde arabasını birine çarpıp laf, küfür ve dayak yeme ihtimali vardır. Bu bekleyiş anında kendini gazeteci olarak tanıtan, yılbaşına dair bir hikâye arayan yazarın verdiği on lira ile yüzündeki korku, endişe, dalgınlık yerini sevince bırakmıştır. Fakat yazarın istediği mutluluk değil tam tersidir. Bu yüzden de çocuğun ilk halini fotoğraflamak ister. Tüm bunlardan sonra çocuk, vakit geçip de kutuları toplamaya başlayınca kazanacağı parayı düşünüp sevinçle sokaktan aşağıya doğru arabasını sürer. Mutluluğunu arttırmak için arabasına ayaklarını dayayıp yokuş aşağı sürer. Yazar,

²⁶⁸ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 74.

²⁶⁹ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 84.

yaklaşan muhtemel faciayı fark ettiği için arkasından dur diye bağırsa da o ses, şehrin sesiyle karışır. Çocuk bunu duymadan dünyanın ne kadar güzel olduğunu düşünerek aşağı doğru sürüklenmeye devam eder.

“Adı Leyla Olsun” öyküsünde hayat kadınlığı yapan Leyla isimli karaktere ışık tutulur. Öykü düzeni sondan ilk ana doğru yapılmıştır. Güzeller güzeli Leyla, ailesindeki sıkıntılar yüzünden evinden kaçtığı gece şehrin güzelliğine aldanır. Lise hayatında herkes peşindeyken ötesinin de böyle olacağını düşünür. Ancak şehir ona sadece kötülükle karşılık verir.

Hayat kadınlığı yapmaya başlamasıyla bütün güzelliği solar. Hayat onu Leyla’lıktan koparıp Arzu Ateş yapar. Her gece bir otelde, sabah bir başına uyanır. Bu yalnızlık her doğan güneşle tazelenmeye, dirilmeye, tutunmaya dair umutları beraberinde getirirse de hepsi boşa çıkar. Bir gece eski bir arabadan iki kişi inerek Leyla’yı arabaya koyarlar. Leyla bahanelerle kabul etmeyince adamlar onu arabadan atarlar. Tüm umutlarını yitirmiş biri olarak çantasındaki bıçakla bileklerine çizikler atıp başını kaldırıma vurur. Etrafındaki arkadaşları onu durdurmaya çalışsalar da o, “Bu da hayata dahil diyor. Ellemeyin, ilişmeyin leylayım diyor.”²⁷⁰ Artık kimse onu istemesin diye güzelliğinden kurtulmak ister. Böylece Leyla ancak pavyonlarda çiçek satmaya veya tuvalet temizlemeye yarar.

“Ah Kızım”da temizlikçilik yapan bir kadının zorlu hayatı anlatılır. Öykü kişinin ellerindeki yaraları temizlikçilik yaptığı evin hanımı görüp ona bir haftalık izin verir. Fakat kocasına, evinin güneşsiz ve rutubetli olmasına dayanamayıp işe geri döner. Evde görmediği şefkati hanımından görmesi de onu oraya çeker. Sırf hanımının “ah kızım” demesi bile ruhunu, gönlünü besler. Hem gördüğü bu şefkat hem de evdeki iç ferahlatıcı ortam, özellikle pencereyi silerken gördüğü bakımlı bahçe, ona iyi geldiği için bir ömür orada kalmak ister:

²⁷⁰ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 33.

Bir koku gelirdi burnuma, sanki doğup serpildiğim çayırlar, sanki cennet. (...) Mutfağa giderken, bastığım halı değil, yolluk değil, çimenmiş gibi gelirdi. Yemek kokuları, bulaşık kokuları değil, bahar kokuları dolardı içime.²⁷¹

Gençlik aklıyla herkesin yapma demesine rağmen evlendiği adamdan yıllarca şiddet görmüş olan öykü kişisi, en azından çocuklarını kurtarmak adına onları babasının evine yollar. Kendi de gitmek istese de babasının kabul etmemesi üzerine kocasının yanında hayatına devam etmek zorunda kalır. Bir kadının çaresizce acı dolu hayatını sırf çocukları için sürdürmeye çalışmasını anlatan bu öyküde kadın karakterin gerçekçi bir şekilde okuyucuya sunulması dikkati çekmektedir.

“Burası Böyledir” öyküsü işçi sorunlarına eğilir. İşçilerin hayatına dair bazı tespitlerde bulunur anlatıcı:

Buranın sakinleri, buraya karanlıkta gelir, karanlıkta giderler. Küfür ederler ama sabahın bereketine, sifhahın kazancı belirlediğine inanırlar. Bereket ve sifhah gibi kelimelerin mesleki mi, yoksa temel ihtiyaçlar kategorisine mi girdiğine bir türlü karar veremezler. Bu yüzden kafaları karışıktır. Sadece kafaları değil gönülleri de karışıktır. Karışık adamlardır vesselam! Bu yüzden bir yol bulamazlar bu dünyada. Buldukları yol da yol değildir.

Yapılan bu tespitler ışığında hem bu insanların hayatlarının değişmeyeceğine hem de bu hayatı kabullendiklerine dair gönderme, öykü adının “Burası Böyledir” olmasıyla kurulmaktadır. Türk işçi olan Memet, babasının sorumsuzluğundan dolayı üniversiteye hazırlanmak yerine çalışmak zorunda kalmış bir işçidir. Babasına olan hınç, annesine duyduğu acıma ve iş yerindeki çalışma şartları onu iyiden iyiye kötü etmektedir. Bir de üzerine ustasının kayırdığı mülteci bir çalışan olan Muhammet gelince artık hepsine karşı bir şeyler planlamak ister. Önce Muhammet’i sonra da babasını öldürmek ister. Fakat öykü, mesainin bitip anlatıcının gitmesiyle belirsiz bir şekilde biter.

“Hayatın Kıyısında” ise çiftçi bir babanın dramını anlatılır. Mustafa adlı karakter gelinine, gelin verdiği kızına, evine, borçlarına yetecek parayı kazanamamaktadır. Fakat hepsinden öte kabzımalardan aldığı borcun eksik kalması

²⁷¹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 7-8.

onu iyice boğmaktadır. Ona derdini açtığına ise Mustafa'ya yeni bir traktör satın elini rahatlatmayı teklif eder. Karşılığında elindeki tarlayı ipotek isteyince Mustafa ne yapacağını bilemez. Bunu duyan kızı ile damadı altınlarını satın babalarına verirler. Aradan dört gün geçtiği için kabızmal dört günlük zararını ister. Mustafa, kabul etmeyip jandarmaya şikâyet edeceğini söyleyince onu köy dönüşü adamlarına dövdürtüp cebinden dört günlük zararına karşılık parasını aldırır. Böylece Mustafa hem ödenmemiş senetlerle baş başa kalır hem de kızına borçlanmış olur. Çiftçinin yaşadığı bu zorluklar karakterini de etkilemiştir. Karısına, kalbinin sertliğinden dolayı açılmaz ama onun üzülmesine de engel olmaz. Başındaki bu dertler onu böylece hayatın kıyısında yaşamaya mecbur bırakmıştır.

“Aykız” öyküsünde yetim kalmış bir kızın yaşadıkları anlatılır. Bir plazada çalışan annesi evi terk edince babası da çıkıp gitmiş. Bu yüzden dedesi ile ninesinin evinde yaşamaya başlayan kız için ev, yaşlı ninesinin ve dedesinin yorgunluğunu, ağırlığını taşımaktadır:

Tül perdeyi aralar, pencereden bakardım. Dışarı aydınlıktı. İçerisi loş. Dışarıda bir hareket, bir gençlik, bir coşku. İçeride bir loşluk, bir ihtiyarlık, bir hüzn.²⁷²

Böyle anlarında ninesi onu sarar sarmalar, masallar anlatır. Yine bir gün böyleyken ninesinden Aykız masalını anlatmasını ister. Masalda ay, yere inip kızı eş olarak yanına götürür ve ay her dolunay olduğunda Aykız da görünürmüş. Bu masal üzerine ayın hilal halindeyken bulutlardan Aykız görünmediğinde öykü kişisi kendini yapayalnız hissetmektedir. Ninesi ise bu zamanlarda onunla daha çok ilgilenir. Bir gün dedesi vefat edince nineyi huzurevine, kızı da yurda götürürler. Burada azarlamalar, dayaklarla büyür. Yurttan ayrıldığına ise evinin yakınlarındaki pastanenin ızgaralarına yatar, masallara dalar. En sonunda bundan şikâyetçi olan pastane sahibi birçok defa olduğu gibi onu yine karakola götürür. Hücreye atılan kızı görevli, “ceza vermek” amacıyla kullanırken kız yine masallara sığınarak bu ağır durumdan sıyrılmaya çalışır. Yine bir yetimin anlatıldığı “Şahmeran”da babasının şehit olmasıyla maddi durumlardan dolayı yetimhaneye verilen Cemsab, ailesini

²⁷² Cemal Şakar, a.g.e., s. 83.

unutamamaktadır. Sık sık arkadaşlarıyla yurttan kaçan bu kız geceleri de rüyasında sürekli babasının ölüm anı ve sonrasına dair rüyalar görür. Öyküde kızın yurda götürüleceği an Şahmeran Efsanesi ile harmanlanarak anlatılmıştır. Annesinden zorla koparılan Cemsab görevliyi şöyle anlatır:

Tanıdım bu görevli eli. Uzandı ve ben diye Şahmeran'ı sıktı, boğdu. Bağırdım bırak, diye. Bırakmadı. Beklemediği bir anda uzandım ve soktum eli. Danalar gibi böğürdü, burada, gelin, esrarkeş piç kurusu, yılan gibi çöreklenmiş köşeye.²⁷³

Cemsab, efsaneye göre Şahmeran'ı gören ilk insandır. Öykü kişisine de bu sebeple Cemsab adı verilmiştir.

Şakar, öykülerinde hayatın kara yönlerine dair okuyucuda iz bırakacak kadar çıplak bir gerçeklikle öykülerini oluştururken bizlere yaşamın toz pembeliğinin bir hayalden ibaret olduğunu hissettirir.

2.2.2. Küresel Fenomenler

2.2.2.1. Modernleşme

Köklerini 15.yy.'da Rönesans'tan alan modernleşme özellikle 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da gelişen; kiliseye ve Hıristiyanlığa muhalefet, pozitivizm ve rasyonalizm temelinde ilerleyen; kentleşme, sanayileşme ve kapitalistleşme gibi olgulara yol açan bir sürecin adıdır. Bu süreç ile beraber Batı, bilimsel ve teknolojik ilerlemesi, askerî üstünlüğü ve zenginliğinin yansırı sağlam ve işlek yönetim yapısıyla dünyanın geri kalanı tarafından örnek alınmaya başlamıştır. Fakat özellikle Doğu toplumları söz konusu olduğunda bu örneklik giderek yaşam tarzını, giyim kuşamı, sosyal hayatı da kapsar hale gelmiştir.

Türkiye'nin Osmanlı'dan bu yana süren üç asırlık modernleşme serüveni edebiyatımızda da yansımaları bulmuştur. Pek çok öykü ve romanda modernleşmenin yol açtığı sosyal ve kültürel dönüşümün yansırı bireyin öz bilinci

²⁷³ Cemal Şakar, a.g.e., s. 92.

ve toplumla ilişkisinde yarattığı kırılmalar çeşitli açılardan ele alınmıştır. Rezaizade Mahmut Ekrem'den, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Alev Alatlı, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Ramazan Dikmen, Fatma Barbarosoğlu'na kadar birçok sanatçı modernizmi farklı cepheleriyle incelemişlerdir.

Cemal Şakar da öykülerinde gerek göndermeler yoluyla gerekse izlek olarak modernleşmeye yer vermiştir. “Gidenler Gidenler” öyküsünde de modernizm sonrası halkın geçirdiği o evrim anlatılmaktadır. Önce biçimsel yani kılık kıyafet düzeyinde yaşanan değişim daha sonra ahlaki değer yargılarının değişmesiyle sonuçlanmıştır. Anlatıcı bu değişimi ise ironiyle ifade etmeyi seçmektedir:

“İşte, ilk kez bir mankene şeffaf çorap giydirilmişti. Genç kızlar pazen eteğin altına bu çorapların gidip gitmeyeceğini düşünmeye başlamışlardı. Çorapları görünmüyordu. Onlar görünmedikçe etek boyları kıaldı; etek boyları kıaldıkça, kızların yüzleri kızardı. Sonra alıştılar. Artık kapı önlerine de oturmuyorlardı. Yüzleri kızarmayı unuttukça, onlar da allık kullanmaya başladılar.”²⁷⁴

“Fısıltı”da öykü kişisi acı içindedir lakin sebebi bilinmemektedir. Anlatıcı da bir sebep bulamayınca bu sefer de sebepsizce bir acı demekle yetinir. Bu esnada araya fısıltı olarak imlenen şeytan girer. Öykü kişisi olan kadın dünya güzelliklerinden o kadar uzaktır ki şeytan dahi ne fısıldayacağını bilemez. Kültürel değerlerden olan Süleymaniye Camisi'nin, Galata Kulesi'nin varlığını bile bilmez. Çünkü bunlar burjuva hayatına dâhil değildir. Şeytan gaflete düşüp de kadınla ilgilenmeyi bıraktığı anda karakter, düştüğü durumun farkına vararak üzerindeki acıyı kara büyü olarak görür. Bozmak için de masklardan, şamanlardan, büyü bozumlarından medet umar. Tam o anda fısıltı tekrar devreye girer ve kadın taktığı maskeyle yalancı bir huzura ulaşır.

Modern insanın tatminsizliği, huzursuzluğu, sebepsiz acıları bir kadın karakteri üzerinden örülür. Öyküde kafe, kahve, ton balıklı salata, marka, vitrin, alışveriş merkezi, kredi kartı gibi modernizmle hayatımıza giren anahtar kelimeler bir bir sıralanır. Ayrıca öyküde şeytan sadece bu kadına değil tüm şehre fısıldar ve bu fısıldayışla insanlar çalgınca mutluluk arayışına girerler:

²⁷⁴ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 15.

(...) kanatlarımı değdirdim ve uyandı koca şehir, kocamış İstanbul, bir dokunuşla uyandı, dalgalandı ve uyarıldı insanlar, uyarılan insanlar fırladı kendi içlerinden şehrin içlerine, (...) yırtılan gökten yağacaktı sınırsız haz, sınırsız lezzet, sınırsız iştah, tattıkça doyamayacak, doyamadıkça yiyecek, yedikçe tüketecek, tükettikçe kusacak, kustukça tüketecek, tükettikçe haz alacak, haz aldıkça lezzetler, lezzetler, lezzetler, lezzetler, çatlayacak kendilerini kusacaklar caddelere, mağazalara, barlara, gece kulüplerine, tatillere.²⁷⁵

Bu arayışta ezilmeler, çiğnenmeler problem değildir. İnsanlar, sonu gelmeyen hazlarla kendilerini tüketmek pahasına tükettikçe tüketir.

“The Mahrem Palace”, zengin, muhafazakâr bir ailenin yine muhafazakâr bir otelde tatil yapmasını konu edinmektedir. Öyküde Müslüman insanların konfor bağımlılığına büyük bir eleştiri vardır. Müslüman coğrafyasında yaşanan acılara rağmen müslümanın derdiyle dertlenmek, acıları dindirmeye yönelik bir hayat sürmek yerine müslüman insanların keyiflerine göre şaşalı bir yaşamı seçmeleri sorununa değinilmektedir. Bu kişilerin lüks bir yaşam sürmeleri ultraviyole güneş gözlükleri, akıllı telefonlar, pahalı oteller, kaliteli mayolar, sosyal medya bağımlılığı gibi unsurlar üzerinden eleştirilir.

Mahrem, gelenek; palace, modern dünyaya aittir. Modern dünyada artık mahrem diye bir kavramın karşılığı kalmamıştır. Öykü kişisi sahilin fotoğrafını çeker ve bütün sosyal medya hesaplarında bunu paylaşarak hayatının lüks yönünü ifşa eder. Modernizmle mahrem kavramı değişmiştir. Modern Müslümanın mahremini paylaşmama gibi bir durum artık ortadan kalkmıştır, sosyal medya ile bu da tıpkı öykünün kendisi gibi bir zıtlık oluşturarak ironide bulunmaktadır. İkinci ezanının kısık sesle verilmesi, ezanı okuyan Türk hafız ve mevlithan Kani Karaca'nın bu Müslüman aile tarafından bilinmemesine, açık büfede yemeklerin artanının odaya taşınarak ailenin açgözlülüğüne dair de göndermeler bulunmaktadır.

Modernizmin oluşturduğu insan tipine dair yazılmış olan “Mutfakta Bir Öykü”sünde plaza insanı olan Necla, modern kent hayatına birebir adapte olmuş bir kadındır. Stüdyo dairede yaşar, ilişkilerini sanal bir şekilde yürütür, yaşadığı

²⁷⁵ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 90.

psikolojik sorunlarını antidepresanlarla halletmeye çalışır. Modern insanlar kaybettiği değerleri, yaşadıkları krizi sanallık, ilaçlar, vb. şeylerle doldurmaya uğraşır. Necla karakteri de bu insanlardan sadece birisidir:

Necla Hanımın nerelerde ne aradığını, neden ~~kendisi gibi~~ kariyer sahibi biriyle evlenip mutlu mesut yaşamadığını... Tanışalım-buluşalım sitelerinde kimlerle tanıştığını, kimlerle buluştuğunu hayal etmeye çalışıyor bu yüksek kattan karşı pencerele bakarken... Hayal dahi edemiyor... Sonra aklına Necla Hanımın tenindeki izler geliyor, ürperiyor korkuyor ~~erkeklerden~~...²⁷⁶

Öykülerde görüldüğü üzere Şakar, modernleşmeyle birlikte oluşan değerler yitimini, bireyin düştüğü boşluğu, tatminsizliği, huzursuzluğu, anlam krizini, dindar insanların yaşadığı yozlaşmayı, ikilemleri, tereddütleri dile getirmektedir.

2.2.2.2. Kapitalizm

Kapitalizm genel hatlarıyla; büyük oranda kâr elde etmek amacıyla üretime, metanın ve hizmetlerin değişimine endeksli, özel mülkiyete ve sermayenin serbest dolaşımına dayanan ekonomik sistem olarak tanımlanabilir. Ancak bu sistem çok daha karmaşık ve çok boyutlu biçimde toplumsal hayatın her alanına nüfuz eden ve çağdaş insan yaşamını karakterize eden bir sistemdir. Marx, Weber, Wallerstein, Polanyi gibi pek çok düşünür kapitalizmi açıklarken sürekli bir büyüme ve kâr arttırımı zorunluluğu, yeni pazar arayışı, kaygan ekonomik zemin gibi unsurlara dikkat çekmişler. Kapitalizm, kâr odaklı bir anlayışın hayatının geneline yayılması, insan ilişkilerini etkilemesi ve sınırsız bir tüketimi teşvik etmesiyle giderek bir yaşam tarzı ve kültürü halini almıştır.

Edebiyatımızda, özellikle yetmişlerden sonra sosyal adaletsizlik, gelir uçurumu, tüketim çılgınlığı ve toplumsal duyarsızlaşma bağlamında ele alınan kapitalizm, değişen yüzlerinin ekonomik ve sosyo-psikolojik sonuçlarıyla günümüz roman ve öykülerinde de kendine yer bulmaktadır.

²⁷⁶ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 123.

Açlıktan dolayı yaşam mücadelesi çeken bir bebeği, reklam filmi olarak kullanan mama markasının reklam çekimine odaklanılan “Mama” öyküsü kapitalizm temine örnek teşkil etmektedir. Batı ülkeleri tarafından sömürgeleştirilmiş Afrika’da açlık, savaş, hayat şartlarının yetersizliği insanları ölüme terk etmiştir. Buna sebep olan kapitalist ülkeler kendilerini kurtarıcı olarak görmekten de geri durmazlar. Onlar hem yıkan hem kurtaran taraftır. Medya eliyle de sadece iyi taraflarını gösterirler. Emperyalizmin insanı önce muhtaç hale getirip sonra da bu ihtiyaçlarını pazarlayarak kendilerine bağımlı hale getirmeleri bu öyküde dile getirilmektedir. Annelerin besin yetersizliğinden bebeklerini emzirememelerine çözüm olarak satılan mamaları da en iyi satacak yer, en muhtaç halde olan Afrika’dan başka bir yer olamaz. Öyküde asıl reklam oyuncusunun beyaz tenli, sarı saçlı bir kadın olup Batı ırkına ait özellikler taşıması elbette ki bir tesadüf değildir. Kullanılan bebeğin kaburgalarının görünecek kadar sağlıklı olması, reklam sloganlarının “anne sütüne en yakın olanlarından” olması Batının bir umut kaynağı olarak gösterilme çabalarına göndermelerdir:

Ellerinin beyazlığı, çocuğun teninde bir çiçek gibi açıyor. Hafif öne doğru kaykılmış çocuğun kaburgaları kırıldı kırılacak. Yüzünde sinekler uçuşmuyor. Gözünde çapak yok. Uzak, derin bakıyor objektife doğru. Sanki bir umut; kaçınıcı pozda yakalandığı belli olmuyor.

(...) Mama, kaşıқта tüm doyuruculuğu, besleyiciliğiyle duruyor; şimdi, hemen yenir yenmez iyileştirici, diriltici gücü kana karışacak gibi.²⁷⁷

“Bir Tip” öyküsünde bir plaza kadını üzerinden bu tarz bir hayata sahip olanların özeti verilmiştir. Öykü kişisi prenses olarak büyütülen çocuğunu bakıcıya emanet edip şirkete gider. Asansörde yarım ağızla edilen günaydınlarla kimse kimsenin yüzüne bakmaz. Aldığı kiloları gizlemek için korseden vazgeçmeyen öykü kişisi, kahvaltısını internetten özel diyetlerle yapar, erken gittiği için çalışan arkadaşları gelmeden makyajını yapıp insanlara görünmek istediği hale bürünür. Babetle işe gelir ancak bu ayakkabılar şirkete uygun değildir. bu sebeple marka topuklu ayakkabılarını giymeyi ihmal etmez. Online alışveriş sitelerindeki reklamlara göz atmakla başlar işe. O sıra aklına bakıcının geciken maaşı gelir ve yüzü asılır.

²⁷⁷ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 25.

Fakat hemen ifadesini toparlar çünkü bu ifadenin kendisini beş yaş daha yaşlı gösterdiğini bilir. Kırk yaşına yaklaştığını hatırlayınca çözüm olarak tıp ve kozmetiği hatırlaması onu rahatlatır. Öğle yemeğinde hızla kalori hesabı yaparak yemeğini seçer. Ardından tempolu yürüyüşüyle arayı kapatır. Makyajını tekrar tazeleyip farklı bir marka topukluyla işe devam eder. Marka parfüm siparişi geldiği için aşağı indiğinde diğer kadınlar arasında kendisinininkinden daha büyük bir pakete sahip arkadaşının kargosuna gözü takılır. Geri kalan zamanda da mesai bitimini, akşam izleyeceği dizileri, diyet yemeğini metabolizmayı hızlandırın diye alacağı soğuk duşu planlayarak geçirir.

Şirket yaşamı, camlar ardına bırakılmış yalancı esintilere sahip, çalışanların motivasyonunu yükseltmek için konulan çiçeklerle bezeli her türlü lükse sahip bir hapisanedir. Burada çalışan insanlar ise, güzellikle donatılmış maskelere sahip, çevreye karşı en mükemmel olmaya çalışan, bu amaçla da birbirleriyle yarışan insanlardır. Böylesi bir profile sahip olan binlerce insanı karşılamak adına da öykü isminin belgisiz sıfat kullanılarak “Bir Tip” konması genellemeyi netleştirmektedir. Bunlardan biri olan öykü kişinin bir günlük yaşantısı ise kapitalist sistemin bir tarafını oluşturan insanoğlunun ‘ölene dek tüketmek’ için çalışmak anlayışıyla tekrarladığı bir ömürdür. Ve bu ömrün tek sloganı da; “düşünme yap”²⁷⁸’tır. Öykü kişisi üzerinden örnek gösterilen bu hayata dair eleştiri yapılmamıştır çünkü bu hayatın olumsuzluğu o kadar açıktır ki buna dair eleştirel göndermeler yapmak yerine olanı vermeyi tercih etmiştir yazar.

“Kader Ânı” da bir önceki öykü gibi yine bir plaza insanının bir gününü ele almaktadır. Öykü kişisi olan iş adamı her sabah alarmın kanırtıcı sesiyle uyanır ve işe gider. Kahvaltısını el ucuyla yapıp işe öylesine yoğunlaşmıştır ki pazartesi sendromunu bile yaşamaz. Hızlıca maillerine, ekonomi haberlerine, alım satım işlerine göz atıp nefes almadan öğleden sonraki toplantıları planlar. Öğle yemeği dahi vakit kaybı olduğundan sandviçle geçiştirip toplantıya geçer. Bir ara göl, yeşillik, bisiklet gibi karısı ve çocuklarıyla zevk alacağı eylemler aklına gelse de buna vaktinin olmayacağını hatırlayıp zamanını alım satımla geçirmesi gerektiğini

²⁷⁸ “Just do it”. Daha fazla bilgi için bk. <https://etilen.net/tag/kapitalizm/> 05.11.2018

düşünür. Mesai bitimine kadar bu koşturmaca devam ederken çocukluğu, köyü, babası gelir. O yerler küçük, herkesin her yere ulaşabileceği yerlerdir şeklinde düşünse de şimdiyle kıyaslayınca dünyanın her yerine ulaşabilme imkânının olduğuna ve bunun çok daha cazip geldiğine karar verir. Mesai bitiminde aceleyle eve gider. Biraz dinlenip yine alarmın kanırtıcı sesiyle uyanmak üzere uykuya dalar.

Burada önceki öyküden farklı olarak iş hayatının insanı nasıl köleleştirdiğine dikkat çekilmektedir. Çalışan insanın robotlaşması, bir çarkın dişlisi haline gelerek nesneleşmesi söz konusudur. Zamanın karşılığı sadece üretmek ve tüketmekten ibarettir. Bu çağdaki insanın da bu hayat tarzına uyma, bundan geri kalmama zorunluluğu vardır. Öyküde ironiyle, zamanın yok olması için zaman kavramı yüceltilir. İnsan, zamanın ruhuna uyarken zamandan kopar ve sadece eylemlerden, hazlardan, “şimdilerden” ibaret olur:

Haydi durmak yok, herkes ekran başına, zaman durmuyor, zaman koşuyor, haydi, yeniden başlamak diye bir şey yok, zaman bir çemberdir, kopmadan çıkmadan, haydi, burada zaman hep şimdidir, hep aydınlıktır cam binalar, hep zinde, durmak yok, sadece bir virgül, zamanı giyinmeliyiz, (...)²⁷⁹

Öykünün “Kader Ânı” olarak seçilmesi bu kadar önemli olan zamanın kısa anlarla insanın kaderinin değişebileceğine göndermedir. “Dem bu demdir” düşünce geleneğimizin geldiği noktayı net bir şekilde bu öyküde görebilmekteyiz. Öyküde yine iPad, sıcak deri araba koltukları, kredi kartı, zaman, almalar, satmalar, fırsatı kaçırmamalar, avrolar, dolarlar gibi anahtar kelimeler vasıtasıyla tüketime dayalı kapitalist yaşam biçimine dikkat çekilirken doğrudan bir eleştiri yerine bu yaşamın yapısı göz önüne serilmiştir.

“Kanyon’da” öyküsünde zengin bir genç kadının alışveriş merkezinde arkadaşlarıyla buluşması konu edilir. Öykü kişisi lüks bir hayat süren, sürekli yeni hazlara açık, mutluluğu tüketimde arayan, markalara düşkün, hayatı sadece eğlence olarak gören biridir. Gezmek için Kanyon adlı alışveriş merkezine girdiğinde otoparkta sokak çocuklarının arabasına yanaşması onu rahatsız eder çünkü onun dünyasında böylesi insan hayatlarına yer yoktur. Gideceği yeri sosyal medyada

²⁷⁹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 54.

paylaştığı için arkadaşları da onun yanına gelir. Bu sürede o, Twitter, Facebook gibi mecralara baksa da asıl olayı Instagram olduğundan özellikle oraya yüklediği fotoğraflara yapılan yorumlara, beğenilere dikkatle bakar. Bir süre sonra içinde anlamadığı bir huzursuzluk başlar. Her seferinde en ünlü markaların olduğu mağazaları didik didik eden öykü kişisi bu kez sadece birkaç yere girip hiç karıştırmadan alacağını alır. Ama bu da içini ferahlatmaya yetmez. Arkadaşları geldiğinde ise samimiyetsiz öpüşmeler, gülüşmeler, sohbetlerle zaman geçirirler:

Herkesin yüzüne konan gülüşlerde, o en meşhur gülümse emojisini gördü. Buranın insanlara doğal bir mutluluk verdiğini düşündü.

(...)

Ayağa kalkıldı. Birbirlerini aylardır görmüyormuşçasına mutlu mutlu öpüldü. Emojiler emojilere değdi.

Tarzların aynı olmasının ötesinde markaların dahi aynı olmasının aralarında sürtüşmeye yol açtığı bir ortamda birbirlerine en iyi yüzlerini gösterirler fakat öykü kişisinin içindeki huzursuzluk geçmek bilmez. Bu yüzden ortamdan ayrılır. Otoparka gittiğinde o çocukları tekrar görüp bu kez rahatsızlık hissetmez onları gördüğü için her birine ellışer lira dağıtır. Yoluna devam ettiğinde ise yüreğinin hafiflediğini hissederek aklına Angelina Jolie gelir. Onun yaptığı gibi muhtaç ülkelere gidip yardım etmeyi düşünür. Ve kendisini dikiz aynasında bir Angelina Jolie olarak görür.

Sebebini bilemediği bir huzursuzluk, bunalma, anlamsızlık hissi yaşayan öykü kişisi yoksul muhtaç çocukları görünce içinde insani duygular kıpırdanır. Her ne kadar iyilik yapma fikrine kapılsa da kendi dünyasının alışkanlıklarına çıkamadığı için kendini ancak Jolie ile bağdaştırır. Model olarak onu görür, parlak bir imaja sahip yardımsever bir kişi olduğu için onunla bağ kurar. Kendisini bu şekilde, benzeri bir öz imaj yaratarak tatmin eder. Sonuç olarak da çocuklara dönük eylemi; merhamet, yardımseverlik gibi insani duyguların değil yapay bir imajın oynadığı rolün eseri hâline gelir.

Şakar, sonuç olarak bu öykülerle tüketime bağımlılığı, duyarsızlaşma, metalaştırma gibi olgular üzerinden kapitalizm eleştirisi yapmaktadır.

2.2.2.3. Medya

Günümüz dünyasında kitlelerin algısını, dünya görüşünü ve hatta davranış tarzını belirleyen en temel aktör olan medya, özellikle televizyonun ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasından itibaren insan hayatını daha yoğun ve derinlemesine etkilemeye başlamıştır. Fransız düşünür Baudrillard'ın simülasyon kuramına göre, medyanın hâkim olduğu günümüz dünyasında artık sembollerle göstergelerin gerçek olan şeylerle hiçbir ilişkisinin kalmadığı, insan ilişkilerini bile sanallaştıran bir simülakrum ya da taklitler bütünü'nün toplum hayatına egemendir.²⁸⁰ Böylesi bir toplumda hakikat veya gerçeklikten bahsetmek artık imkânsızdır. Elde edilebilecek tek gerçeklik türü olan hiper-gerçeklik ya da simülasyon evreninde bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun yeni bir gerçek, modeller aracılığı ile üretilir. Bu toplumun, imgelerden oluşan bir dünyanın içerisine hapsedilen modern insanı, gerçekliğe ait her şeyi artık imgeler üzerinden algılamaktadır. Bu simülasyon aleminde orijinal ile kopya, gerçek ile model arasında hiçbir fark kalmamıştır.

Bu medyatik dünya, kendine mahsus zihniyeti ve yöntemleriyle insanların gerçek olayları idrak tarzını değiştirmekte, dünyada olup bitenlere dair doğru, yerinde akli ve ahlaki anlamlar oluşturma, tepkiler verme imkânını ortadan kaldırmaktadır.

Şakar, medyanın oluşturduğu bu algıya dair ironilerle yüklü iki öykü kaleme almıştır. Bunlardan bir tanesi olan “Ana Haber Bülteni” öyküsünde Irak'taki canlı bomba, türban meselesi, iki ünlünün tartışması, Gazze'de sınır problemi ve ünlü mankenin tahliyesi haberleri art arda verilmiştir. Irak ve Gazze'de yaşanan insanlık dramı, başörtüsü özgürlüğünün bir kesim tarafından hala kabullenilememesi gibi durumlarla ünlülerin hayatlarının aynı düzlemde verildiği; medyanın, toplum mühendisliği çerçevesinde insanların algısıyla oynadığı görülmektedir. Sadece medyanın verdiği kadarını, verdiği şekilde bilen halkın, yönlendirildiği açıktır. Halk açısından bakıldığında ise cinayet ile magazin iç içe gösterilmesi insanların artık her türlü vahşeti kanıksamasına, böylece duyarsızlaşmasına sebep olmuştur.

²⁸⁰ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 6 Baskı, 2011, s. 33-34.

Öykünün sonu reklam sebebiyle “Aman ha bir yerlere ayrılmayın” şeklinde biter. Çünkü medyanın insanlar üzerinde daha çok işi vardır.

Bir diğeri ise kısa öykü olan “Televizyon”dur. İnsanlar dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan katliam ve zulümlerden televizyon sayesinde ‘haberdar’ olmaktan memnundur. İlgili haberleri izlerken mazlumlar için üzülür ve gözyaşı dökerler:

Üzgün, alabildiğine ağlamaklı bir ses tonuyla: İzliyor musun, her gün onlarca masum insan öldürülüyor. Zalimler! Hele çocuk ölümlerini izlemeye yüreğim hiç dayanmıyor.

Evet, dedi, üzgün, alabildiğine ağlamaklı bir ses tonuyla. İçim kan ağlıyor. Televizyonda soykırım görüntülerini izleyince, içim kan ağlıyor.

İyi ki şu televizyon var.

Eve, yoksa nasıl izleyecektik bunları.²⁸¹

Ancak kilitlendikleri ekranın, her şeyi olduğu gibi acıları, zulümleri de bir seyir nesnesi haline getirdiğini ve onları gerçek bir duyarlılıktan uzaklaştırarak bir tatmin duygusuyla aldattığını fark etmezler.

Şakar’ın kaleme aldığı bu öyküler, yukarıda işaret ettiğimiz medya rejiminin dünyada olup biten her şeyi tek bir düzlemde ve tek bir tarzda aynileştirerek bize sunduğunu göz önüne sermektedir.

2.2.2.4. Kentleşme

Kentleşme, sanayi devrimiyle birlikte başlayan modern döneme ait olgulardan biridir. Türkiye’de modern şehirleşmenin 1950’lerden itibaren başladığı görülmektedir. Artan bu eğilim ister istemez kültür değişimine de yol açmıştır. Bu konuda Necip Fazıl Kurt, “Türkiye, taşrası neredeyse tamamen şehirleşmiş, şehirleri

²⁸¹ Cemal Şakar, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 83.

melez kültürlerin yatağı bir ülkeye dönüşmüştür.” şeklinde bir tespitte bulunur.²⁸² Başlığımızı şehir değil de kent olarak seçmemizde, “şehrin “medîne”, kentin ise “metropol” ile olan bağıını düşünerek kentleşmenin kültürel yozlaşmaya yol açtığı sonucuna ulaşmak adına bilinçli bir kasıt bulunmaktadır.²⁸³

Bu bağlamda “modern kent” olgusu, “geleneksel şehir” kavramı ve varlığı ile karşıtlık ve yıkıcılık ilişkisi içinde, geleneksel şehirlerin ruhunu ve bu ruhu teşkil eden inanç ve yaşama biçimlerini zedeleye zedeleye, kazıya kazıya varlığını ikame etmiştir.²⁸⁴

Sosyal, siyasal ve ekonomik yapı edebiyatımızı da şekillendiren olgulardır. Bu noktada kentleşmenin doğurduğu sonuçlar edebiyatımıza yansımış ve böylelikle Türk edebiyatında kentleşmenin ortaya çıkardığı toplumsal sorunları ele alan birçok eser ortaya çıkmıştır. Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Alev Alatlı, Adalet Ağaoğlu, Selim İleri, Tarık Dursun, Muzaffer İzgü, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu, Hüseyin Su, Cihan Aktaş, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu gibi sanatçılar öykü ve romanlarıyla bu temayı kullanmışlardır.

“Saat Henüz Üç” öyküsü zaman idrakine odaklı bir öykü olup değişen insanı ve şehri ele almaktadır. Esnaf olan öykü kişisi geceden başlayıp gündüz saat üçe kadar hem kendindeki hem de kentindeki değişimleri düşünür. Önceleri hayatta bir yeri olduğunu bilip hissederken artık yalancı ışıklarla örülü şehrin izin verdiği kadar bunu yaşayabilmektedir. Bu sebeple artık “Her yeni gün kendimi onarabileceğim bir fırsat değil, dayanaklarımı elimden alan bir karanlığa dönüşüyordum”²⁸⁵ diye düşünür. Çiçeklerin kokusu, kuşların ötüşmeleri insana yaşam sevinci bahşederken şehrin gürültüsü, telaşı bunları gizlemektedir. Dükkânında asılı olan “Errızkualallah” levhası bir zamanlar ona huzurlu bir hayatı hatırlatırken giderek bu anlamını kaybetmiştir.

²⁸² Necip Fazıl Kurt, “1950-1980 Arasında Şehirleşme ve Türk Edebiyatına Yansıması: Genel Bir Bakış”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S.39, 2010, s. 112.

²⁸³ Fatih Andı, ““Beton Duvarlar Arasında Açan Çiçek”: Modern Kente ve Kentleşmeye Karşı Erdem Bayazıt’ın Şiiri”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 1, Bahar 2013, s. 80.

²⁸⁴ Fatih Andı, *a.g.e.*, s. 81.

²⁸⁵ Cemal Şakar, *Esenlik Zamanları*, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 56.

Öykü kişisi zamanın sürekli kendisinden bir şeyler götürdüğünü düşünmekte ve bu yüzden de zamanı durdurmak istemektedir. O kendine, ayı değil yıldızları yakın bulur. Çünkü ay günlerin geçişini; yıldızlarsa sabitliği, kalıcılığı ifade eder. Karakter hareketi, dönüşümü sevmez; korkar bunlardan. Tek bir anda kalmak, tek bir ana tutunmak ister. Derdi, o an içinde adeta sonsuzluğa ulaşmak, hayatı kavramak, zamanın kısıcılığından kurtulmaktır. Sürekli “vakit hayli ilerlemiş olmalı” diye düşündüğü için zaman ile başı derttedir. Bu sebeple çareyi saatin pilini çıkarmakta bulur. Çıkardığında ise geçmişte yaşadığı huzurun geri geldiğini, içinin ferahladığı hisseder.

“Saatli Maârif Takvimi” öyküsünde öykü kişisi, bozulmayan anlara dair fotoğraflar çekmek için saraçlık zanaatının son taşıyıcılarından olan bir adamla görüşür. Öykü kişisi, zamanın her şeyi çürütüp yok ettiğine inandığı için en azından bu günlerin de yaşandığını gelecek nesiller bilsin diye bu anları fotoğraflarla belgelemek ister. Onun derdi, özlemle anılan o eski hayatı tek bir kareyle göstermek adına yüzlerce kare çekmektir. Öykü kişisi, saracın geçmiş yaşantısından bugüne olan yolculuğunu dinledikçe gerçekleşen bu değişim gözünde daha da somutlaşmaktadır.

Cemaatin selamlaşmalarının, çınar, çitlembik, akasya ağaçlarının, sarmaşık, hanımellerinin, ahşap dükkânların, efsunlu hikâyelerin olduğu bir hayat; sığ, betonlaşmış, ağaçsız ve selamsız bir hayat olmuştur. Yüreği geniş, yolu dar yaşamlardan yüreği dar, yolu geniş yaşamlara geçmek saraç için kabul edilecek bir şey değildir:

Bu canavarlar benim hızımı kesiyor. Karşıdan karşıya geçerken bir türlü geliş hızlarımı kestiremiyorum. Bazen dakikalarca beklediğim oluyor, daracık kaldırımlarda. Esnaf da sanki müşterinin gözüne sokarcasına malını yığmıyor mu kaldırıma... Eskiden evlerin, dükkanların içi harimdi. Dükkanlara baktığınızda içerisini göremezdiniz. Dip tarafta gözleri loşluğa alışmış ustalar, ellerinin aydınlığında görürlerdi işlerini.²⁸⁶

²⁸⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 81.

Kent artık hayata hizmet etmemekte aksine insanlar kente hizmet eder hale gelmiştir. Geride kalan günleri kendi içlerinde yaşatmaya çalışanlar ise hem bu dünyanın yabancıları hem de diğer insanlar için yabancı olmuşlardır.

Geleneksel değerlerin yitirildiği şehirlerde hala bu değerleri yitirmemiş insanlar artık bu şehirlerde yaşamak istemezler. “İhtilaç” öyküsünde de bu amaçla kaçan öykü kişisi anlamını, maneviyatını kaybetmemiş yerleri şöyle betimlemekte ve burada yaşamak istemektedir:

Küçük bir meydan;
meydanın etrafına sıralanmış dükkanlar;
meydanın bir yanını çevreleyen cami;
caminin avlusunda türbe;
türbeyi çevreleyen hazire;
camiyi ve meydanı aydınlatan sarı lambalar;
sarı lambalar ve hafif sisin kattığı esrar;
ancak böyle bir yerde yaşayabilirim, diye düşündüm otobüsten inerken.²⁸⁷

Fakat modern kentin tadını almış insanlar her ne kadar geçmişi özlese de artık kente bağımlıdır. Çünkü önce kent değişir, ardından insanı değiştirir:

Şehir varlığını ve kimliğini, kendisini inşa eden insanların kimliği ve iradesi ile kazanır, ama döner bu kimlik ve iradeyi bir noktadan sonra kendisi de yapmaya başlar. Bu açıdan şehir-insan ilişkisi iki taraflı bir ilişkidir.²⁸⁸

Bu tespitin doğruluğu öykünün sonunda öykü kişinin ilk başta yaşamak istediği yerde yaşayamayacağını fark edip kente dönmeye karar vermesiyle kanıtlanır. Kentin tasviri ise şöyledir:

Hemen bir dolmuşa atlayıp terminale gitmeliydim.

Otobüs;

²⁸⁷ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 43.

²⁸⁸ Fatih Andı, **a.g.e.**, s. 80.

büyük bir şehrin birçok meydanı;

meydanları çevreleyen ne bir cami;

ne bir türbe;

ne bir hazine;

neonların aydınlığı;

odam;

masamdaki her şey;

ben ancak böyle bir yerde yaşayabilirim dedim kendi kendime.²⁸⁹

“Cesetler Hemen Her Yerde” öyküsü bir adamın işten atıldığı gün üzerinden bir şehrin kirini anlatmaktadır. Öykü kişisi, Üsküdar vapurundan indiğinde bir dilencinin mukavvaya yazdığı “açım” kelimesiyle düşüncelere dalar. Bir taraftan merhametiyle cüzdanındaki kendisine dahi yetemeyecek parayı vermek isterken bir taraftan gerçekte bu kişinin ihtiyaç sahibi olmadığına dair düşünceler içinde kalır. Şehrin burjuvaları görmezken o görür her yerde cesetler olduğunu:

Ceset yaşanmış uzun bir hayattan daha fazladır. Cesettir kalbine gelir saplanır. Kalbine bütün İstanbul saplanır, inlersin; (...) Bir bıçak olsa dersin, şöyle koca bir bıçak, saplasam kasıklarına İstanbul’un, aksa cerahat midir, irin midir, o pis, yapışkan sıvı, (...)²⁹⁰

Böylece kent üzerinden insanlığın yoksulluğu, açlıkları, acıları, kirliliği, muhacirliği anlatılır. Bütün bunlar cesetler metaforu olarak verilmiştir. Şehrin zenginleri ise bu cesetleri ya görmez ya da görünce korkarlar, tiksiniyorlar:

Bilmez birtakım tintini hanımlar, canti beyler kentin böyle olduğunu, bütün pisi, kiri, pası, nemi, yosunu meydana çıkarıverdiğini; bulvarlarda bütün aşkların; avm’lerde bütün nefslerin.²⁹¹

²⁸⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 49.

²⁹⁰ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 14.

²⁹¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 15.

Bu insanlara artık “kirli sakallı abiler, şallı şallı ablalar” yani dindar kesim de katılmıştır. Zengin müslüman kesim de artık gözünü kapattığı bu acı gerçeğe sadece vicdanını rahatlatmak adına kırkta bir verdikleri zekâtın yeteceğini düşünür. Anlatıcı bu ahvali ise “Karınlarına ateş doldururlar” diyerek Bakara Suresinden cevap verir.²⁹²

M. Fatih Andı’ya göre şairlerin kente karşı üç farklı bakış açısı mevcuttur:

Şair kente bağlı, hatta bağımlıdır. Kentin dışında bir hayat düşünmemektedir yahut kentten nefret etmekte, kendisini tabiatın kucağına atmak istemektedir. Bir üçüncü şair tipi ise, geleneksel toplumun daha insanî gelen değerlerinden, yüzyılların oluşturduğu medeniyet birikiminden uzaklaştırıcı bir olgu olarak modern kentleşme olgusunu karşısına almakta ve ona tepkiler ve eleştiriler oluşturmaktadır.²⁹³

Şairlerle ilgili yapılan bu tespiti ödünç alırsak, Şakar’ın kente bakışında daha çok üçüncü tutumun ağır bastığını öykülerinde görmekteyiz.

2.2.3. Yakın Türkiye Tarihi ve Aktüel Olaylar

Topluma etki etmiş olayların eserlerde yer bulunması sebebiyle birçok edebi eser bir şekilde yazıldığı dönemin şahitliğini yapmaktadır. Ülkemizde yaşanagelen olayları eserlerinde işleyen yazarlardan biri Cemal Şakar’dır. O, “Sanat/edebiyat yaşanan şokların açtığı yarayı sırtlanmak zorundadır.”²⁹⁴ diyerek terörü, yangınları, faili meçhul ölümleri, darbeleri bireyler üzerinden anlatmaktadır.

Bunlardan biri olan “Güneşe Yürümek” adlı öyküde 12 Eylül Darbesi ve sonrasına dair tükenilenler bir aile üzerinden anlatılır. Öyküde karısı, esnaf arkadaşı, kızı, cezaevi arkadaşı, oğlu ve cemaatten biri ile yapılan röportaj çekimlerinden olay

²⁹² Bakara Suresi, 174. Ayet: Allah’ın indirdiği vahiyden bazı kısımları gizleyenler ve bunu az bir kazanç karşılığı değiştirenlere gelince: onlar karınlarını ateşle doldurur. Ve Kıyamet Günü Allah onlarla ne konuşacak, ne de (günahlarından) onları arındıracaktır; şiddetli azap onları beklemektedir. http://www.kuranmeali.org/2/bakara_suresi/174.ayet/kurani_kerim_mealleri.aspx 21.10.18

²⁹³ Fatih Andı, **a.g.e.**, s. 79.

²⁹⁴ Temmuz Dergisi, “Siyasi Tarihimizde Böyle Bir Direniş Yok”, **Temmuz Dergisi**, S. 1, Ağustos 2016, s. 74.

aktarılır. Devrimci bir ruhla hayatlarını sürdüren çift darbe sabahı içeri alınır ve iki çocuğu da dedelerinin yanında büyümek zorunda kalırlar. Anne on iki, baba on sekiz yıl yemişlerdir. Bu süreçte hem dede ve nine hem de çocuklar büyük acılar yaşar. Anne, baba hükümet değişimiyle hapisten salındığı zaman kızları liseden terk bir şekilde evlenmiş, oğulları da bazen dedesinin bazen ablasının bazen de ailesinin evinde yaşamıştır. Çocukların ikisi de özellikle babalarına çok kırgın ve uzak büyüdükleri için çoğu zaman sırf anneleri için onları görmeye gider. Çift hapishanede kalanlara yardım amaçlı el işi işportacılığına başlarlar. Çiftin yaptıkları işportacılık ilk zamanlar kendi devrimci arkadaşlarıyla yoğun ilgi görse de zamanla hem dışarıdakiler hem de daha sonra salınanlar bu işten gittikçe uzaklaşırlar. İnanırları dava arkadaşlarının onları terk etmesini özellikle anne karakter kaldıramaz. Bunca zorluğa tek gözyaşı dökmeyen kadın, işlerin kötüleşmesiyle el işi satamaz duruma gelip fikrî olarak karşı durdukları askeri malzemeler satmak zorunda kalmalarından dolayı gözyaşlarına boğulur.

Öyküdeki anne ve babanın dahil olduğu bu devrimci nesil, yeni nesil tarafından anlaşılmadığı ve dışlandığı için büyük bir yabancılaşma ve acemilik yaşamıştır. Hiç hapse girmeyenler ideolojilerini kaybetmiş, devam eden arkadaşlarını ise hem yüzüstü bırakmış hem de bu davayı hala sürdürdükleri için onları suçlayacak duruma gelmişlerdir. İçeriden yeni çıkanlar ise hayata tutunamamıştır. Babaya göre bu dava “güneşe doğru bir yolculuktan (...) güneşi içmeye doğru.” Kendilerinin yeni kuşakla ve özellikle çocuklarıyla “Güneşi İçenlerin Türküsü’ne” uymamasını, aynı yolu tutturamamalarını anlamlandıramaz ve bunun acısını da diğer acılarına eklemler. Öyküde tekrarlanan Nazım Hikmet Ran’a ait bu şiirin, aynı zamanda öykünün ismine de ilham olduğu görülmektedir.

“Çemberler” öyküsünde de 12 Eylül Darbesi’nde cezaevine girip salınan bir adamın hikâyesi konu edilir. İdeolojilerinde İslam’ı merkeze alan bir gruba dâhil olan öykü kişisi, hapishaneden çıktığında diğer yol arkadaşlarının bu ülküyü terk ederek hayatlarına devam etmelerini kaldıramaz. Bu kadar çabuk unutilan bu yolculuğun aslında hiç başlamadığını, büyük bir aldanişın içinde olduğunu fark eder:

Duymuştum, her şeyi kitabı kapatır gibi kapatıvermişsiniz; ne kadar da kolaydı kitabı kapatıvermek. Yerin ve göğün arasında olanları, kitabın kapakları arasına hapsedip her şeye sırt dönüvermişsiniz; ben neyim ki? (...)

Ben neydim ki; bana gelirken siz utanç içindeydiniz.²⁹⁵

Dostlarıyla yollarının ayrılması, dünyanın böylesine değişmesi onu büyük bir yalnızlığa iter. Bu gerçekle yüzleşmeye çalışırken kendisini hapishanede hissetmediği bir mahpuslukla içinde hissederken bir ipin üzerinde olduğunu bilir.

“Bıçak” öyküsünde Roboski Katliamı üstü kapalı bir şekilde anlatılırken “Güneş” adlı öykünün epigrafında tarih belirtildiğinden bir canlı bomba eyleminin açıkça anlatıldığı görülmektedir. 31 Ekim 2010 yılında TAK örgütü tarafından gerçekleştirilen bu terör olayında, Taksim Meydanı’ndaki polis noktasına düzenlenen bir canlı bomba eylemi sonucunda on beş polis memuru, on yedi sivil vatandaş yaralanmıştır. Olayın gerçekleştiği günün PKK’nın daha önce açıkladığı “eylemsizlik” kararının son gününe denk gelmesi ise tesadüf değildir.²⁹⁶

Öyküde tezgâhtar olarak çalışan bir kadın vitrin düzenlemesi için Taksim’deki iş yerine gider. Mesai sonrası hesabı zorla ödeyebileceği bir kafeye gitmek gibi bir planı vardır. Yol boyunca vitrinlere bakarken makyajının yerinde olduğunu, sahte de olsa bu semte yaraşır giyinme çabasına ulaştığını görmesi onu oldukça tatmin eder. İşyerine varmadan sigara içerek yoluna devam ederken aniden bir patlama sesiyle kendini kaybeder. Gözlerini açtığı anda ise ambulansları, koşuşan polisleri ve vatandaşları görüp neler olduğunu anlamlandırmaya çalışır, alnında kanlı bir et parçasının olduğunu fark edince büyük bir dehşet yüreğini kaplar ve başkalarının kanının alnından aktığını hissetmesiyle öykü sonlanır.

“Bir Öykü Tahlili” öyküsünde 1989 yılındaki kayıp cesetlere yönelik yapılan kazılardan biri anlatılmaktadır. Öyküde bu tarih ve yer başlıklarla verilmektedir. “Önce Vatan”da da Türkiye’de yaşanan bir olaydan yola çıkılarak öykü oluşturulmuştur. Yazma sürecini dâhil ettiği öyküde Şakar, gerçekleşen olaya dair sadece bir haber başlığı vermekle yetinir:

²⁹⁵ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 53.

²⁹⁶ <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/taksimde-canli-bomba-saldirisi-16178946> 07.10.2018

İnegöl ilçesinde 3 kişinin bir kahvehanede 5 kişiyi bıçakla yaralamasının ardından çıkan olaylarda, polis ve vatandaşlar arasında yaralananlar olduğu öğrenildi. Öfkeli kalabalığın dağıldığı ve olayların yatıştığı bildirildi. Çıkan olaylarda emniyet ve zabıta ekiplerine ait en az 7 araç ateşe verildi.²⁹⁷

Bu haberde geçen polislerden biri olan öykü kişisi için her şeyden önemli olan vatan ve bayraktır ki bu, öykü boyunca tekrarlanmaktadır.

“Koku”, 16 Eylül 2011 tarihinde Van’dan İstanbul’a nakledilen beş mahkûmun yanarak hayatlarını kaybetmesini konu edinir. Olayın yakıt sisteminden çıktığı ve mahkûmlar için acil çıkışların olmaması, kilitli kapıların da açılmaması sebebiyle beş mahkûm vefat ederken on asker de yaralanmıştır.²⁹⁸ Öykü, mahkûmlardan birinin çocuğunun yaptığı resimlerle sürerken diğer taraftan yolculuk öncesi ve anına dair kısa konuşmalarla kurulur. Öyküde mahkûmların isimleri gerçek hayattakilerle aynıdır. Küçük çocuk duyduğu özlemle babasını yolda, kendisini ve annesini de onu beklerken resmeder. Olayın haberi gelmeden, anne karakterin burnuna ağır, acı bir koku gelir ve yüreğinin parçalandığını hisseder. Çocuk annesinin yüzünde bunu görünce çizdiği o güzel resmi değiştirir:

Siyah yolların kenarına, siyaha bulanmış bir araba: belirsiz; seyir halinde değil; küle dönmüş gibi; yolun kenarında; siyahlar içinde. Hemen aracın yanına siyahla bir çöp adam; yerde; sere serpe.²⁹⁹

Mahkûmların ailelerine kavuşma hayallerinden geriye sadece “mazot, boya ve plastikte birlikte yanan insan etinin ağır kokusu”,³⁰⁰ ailelerin ellerindeyse sadece küller kalır.

“Babamın Kokusu”, 12 Haziran 2012 tarihinde Şanlıurfa E Tipi Kapalı Cezaevinde³⁰¹ çıkan yangın sonucu on üç mahkûmun vefat etmesini konu edinir. Bu mahkûmlardan birinin beşinci sınıfa giden oğlu üzerinden anlatılan öyküde olayın bir

²⁹⁷ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 48.

²⁹⁸ <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/cezaevi-aracinda-yanigin-5-mahkum-oldu-18746323>

07.10.2018

²⁹⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 58.

³⁰⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 58.

³⁰¹ <http://www.diken.com.tr/anayasa-mahkemesi-sanliurfa-cezaevi-yanigini-icin-ihmal-var-dedi-400-kisilik-cezaevinde-1050-kisi-kaliyordu/> 09.10.2018

hafta öncesinde öğretmeni öğrencilerinden günlük yazmalarını ister. Çocuk günlüğüne teşekkür aldığını fakat arkadaşları gibi heyecanla eve koşmadığını çünkü aklının babasında olduğunu yazar. İki gün sonra açık görüşte karnesini babasına gösterir. Babasının bu sıcak cezaevindeki ter kokusu onun için rahatsız edici bir koku değildir. Aksine o, bundan huzur duyar çünkü ona mutluluk veren, kendini güvende hissettiren babasının kokusudur. Annesi, babasının kirli çamaşırlarını yıkarken suda oluşan kahverengilikte de yine babasının kokusunu görmektedir. Bir hafta sonra o malum olayın yaşandığı gün çocuk gökyüzüne babasının gözleriyle bakmayı denese de beceremez. Öykü kişisi aradan geçen otuz küsur seneden sonra günlüğüne yazdığı son satırları hiç unutmaz çünkü o satırlar onun hayatının özetidir: “O gece aya doğru nazlı nazlı uzayan dumanlar.”³⁰²

18 Eylül 2012’de Elazığ’dan Van ve Muş’a gitmek için yola çıkılan sivil ve silahsız iki yüz askere Bingöl’de PKK teröristleri tarafından ateş açılmasıyla on asker şehit olmuştur.³⁰³ Bu olayı anlatan “Otuz Saniye” öyküsünde, yaşanan bu an saniyelere bölünerek otuz saniye şeklinde aktarılır. Daha birkaç gün önce eşi ve çocuklarıyla görüşen asker terhisine doksan bir gün kaldığını hatırladıkça ailesine kavuşacak olmanın mutluluğunu yaşarken bir yandan da vatanını, milletini, şehitliği düşündükçe göğsü kabarıyor. Her şey bu otuz saniyede gerçekleşir. Gurur ve mutluluğu yaşadığı anda bir ses bütün güzellikleri yıkmıştır. Yaşanan olay sonrasında muhtar şehit olanların listesinde kendi mahallesinden birinin de olduğunu görünce kaç bayrak kaldığını düşünerek çekmecedden bir tanesini alıp gazeteye sarar.

“Avm” adlı öykü de yine aktüel bir olay içermektedir. 12 Mart 2012’de Esenyurt’ta AVM inşaatındaki işçilerin çadırlarının yanması sonucu on bir işçi vefat etmiştir.³⁰⁴ Yazar, olayı anlatmak yerine o tarihe ait bir takvim yaprağını önlü arkalı kullanmıştır. Takvimin ön yüzünde günün sözü “İşçinin ücretini alın teri kurumadan önce ödeyiniz” ve “Suda boğulan, yangında ölen, garip, kimsesiz olarak ölen kimse şehittir” hadisleri verilirken arka yüzünde kıyamet alameti olarak “Binaların yükselmesi” ve Allah’ın kıyamet günü üç kişinin karşısında olacağını bildiren hadis

³⁰² Cemal Şakar, a.g.e., s. 65.

³⁰³ <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bingolde-askeri-konvoyu-saldiri-21495682> 09.10.2018

³⁰⁴ <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/136861-11-isci-santiyede-yanarak-oldu> 09.10.2018

(“1. Benim adımlı vererek anlaşan sonra da anlaşmaya uymayan kişi, 2. Hür birini köle olarak satıp parasını yiyen kişi ve 3. İşçi tutup içini gördüren ve ücretini vermeyen kişi”) verilmiştir.³⁰⁵ Gerçekleşen olayda da işverenlerin büyük ihmalinin olduğu bilinirken, işçilerin bir kısmının Van’daki depremde kurtulan kimseler olması ,ayrı bir acı durumu gösterir.³⁰⁶

“Kendisi Bir Upuzun” öyküsünde ismi belirtilmeden Salih Mirzabeyoğlu merkeze alınarak o dönemde hapishanede yapılan işkencelere odaklanılmıştır. 28 şubat döneminde somut bir delil olmaksızın çocuğunu okuldan almaya giderken içeri alınan Mirzabeyoğlu öyküde şöyle anlatılmıştır:

Okul çıkışı çocuğunu hep burada beklerdi. Çocuklar, şen kakhahalar, sonra nasılsa, aniden, acı fren sesleri, gözleri bağlanmadan önce son gördüğu, karşı kaldırımda kalakalmış çocuğuydu. şimdi uzak, uzak, gram, gram...³⁰⁷

Mirzabeyoğlu on yedi sene hapis yatmış ve orada türlü işkencelere maruz kalmıştır. Bu olanları medyanın alay edercesine verişi öyküde şu şekilde aktarılmıştır:

Gazete kupürlerinde yüzünü gördü: Tıraş olurken kestiği yüzünü: 1. Jandarma koğuşa dalınca uyanıp alnını ranzaya çarptı. 2- Sendeleyerek kalktı, ayağı kayınca burun üstü düştü. 3. Kalkayım dedi, uyku sersemiydi. Dipçiğe gözünü vurdu. 4. Kendini topladı. Kapıdaki askılığı görmedi, kulağını taktı. 5. Jandarmaya sıkı sıkı sarılınca boynuna kan toplandı. 6. Koğuştan çıkıyordu, kapıyı açık zannetti...³⁰⁸

Tüm bu işkencelere ve haksız yere yaşadığı acılara rağmen öykü, kahramanın hamdetmesiyle sonlanır.

“Patlayan İki Tüfek” 12 Eylül döneminin köy hayatında nasıl bir etki oluşturduğunu anlatır. Jandarmaların köy kahvesine doğru geldiklerini görünce kahvedeki köylüler korkuyla kaçak tütünlerini saklayıp yerli sigaralarını masaya

³⁰⁵ Cemal şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 70-71.

³⁰⁶ <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bingolde-askeri-konvoy-saldiri-21495682> 09.10.2018

³⁰⁷ Cemal şakar, **a.g.e.**, s. 74.

³⁰⁸ Cemal şakar, **a.g.e.**, s. 75.

koyarak hazır ol duruşunda beklerler. Onlara göre jandarma devlet, jandarmanın emri ise devletin emridir. Başçavuş kahvedeki herkesin aklından ne geçtiğini bilmektedir. Bu ise devletin ne kadar güçlü ve dikta olduğunun göstergesidir. Başçavuş, gelen emri muhtara verdikten sonra gidince muhtar haricinde herkeste bir rahatlama olur. Gelen emir açıklanınca rahatlık kısa sürer. Canı sıkılan muhtar televizyonun cızırtısından rahatsız olup kapattırmak istediğinde aklına gelen şeyler, insanların ne denli korku içinde olduğunu gösterir: “Bu devirde televizyonu, radyoyu kapatmak olacak iş miydi? Emirlere kulağını tıkamak gibi bir şeydi.”³⁰⁹ Köyde kırk tüfek ve yirmi tabanca tespit edilmiştir. Bunların eksiksiz teslim edilmesi gerektiğine dair kararı duyanlar her ne kadar canlarını, mallarını korumak için vermek istemeseler de devlete karşı çıkılamayacağı için kabullenirler. Fakat iki tüfek eksiktir. Tamamlamak için muhtar bir tabancayı satıp iki tüfek almak için yola çıkar. Aradan üç gün geçse de muhtar geri dönmez. Köylüler her yeri aradıkları halde onu bulamazlar. O gece jandarma köye baskın yapıp iki tüfek eksik diye köyün tüm erkeklerini saatlerce döver. Bu olay üzerine insanların nelerini kaybettikleri, onlar için özel olan şeyler üzerinden anlatılmaktadır: “Bir daha ne Kel Ali ateş cinini; ne Alyanak Osman boynundaki muskayı; Ne Sarı Selim çatısındaki baykuşu; ne Yancı Hamit peri kızını görebildi.”³¹⁰ On beş gün sonra muhtar geldiğinde ise onun tüfekleri aldıktan sonra geri dönüş yolunda jandarmaya yakalanıp günlerce hapisanede işkence gördüğü ortaya çıkar. Görülen işkenceler de o günlere dair şahitlik yapmaktadır:

Sırayla falakaya yatırıp tabanları patlayıncaya kadar dövüyorlarmış. Sonra tabanları kapansın diye tuzların üzerinde yürütüyorlarmış. Sonra tabanları iyice kapanana kadar kum torbalarıyla dövüyorlarmış. Vücudunda iz bırakmıyorlar ama içlerini patlatıyormuş.³¹¹

Jandarmanın tekrar gelmesi için dört günleri kalan köylülerden biri kıyıda köşede bulundurduğu iki altın bileziği satıp iki tüfek alma teklifinde bulunur. Böylece bir süreliğine de olsa huzur bulurlar. İki tüfeğin neye mal olduğunu anlatan

³⁰⁹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 29.

³¹⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 36.

³¹¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 37.

öykü, “Göz kırptığım Marquez değil; ezilen tüm halklardır.” epigrafi ile başlar.³¹² Ezilmiş halk tabirinin solun tekeline ait olmadığını göstermek için sol eğilimli bir yazar olan Marquez’in anılması da ayrı bir göndermedir.

“Utanç” öyküsünde ise 2015 yılında İŞİD saldırılarından kurtulmak için Avrupa’ya kaçmaya çalışan mültecilerin bulunduğu teknenin batması sonucu Aylan Kurdi adlı bebeğin cesedinin Bodrum sahiline vurması olayı anlatılmıştır. Öyküde olaya girilmeden sadece Şakar’ın dostlarının okudukları bu öyküye dair eleştirileri verilmiştir.

On bir öyküde on bir güncel olaya yer veren Şakar’ın, terörü, darbeleri, yanan işçileri işlerken daha çok birey, aile üzerindeki yıkıcı etkisine odaklanarak kaleme aldığı görülmektedir.

2.2.4. İslam Coğrafyası

2.2.4.1. Savaş

Edebiyat, hayatın karanlık tarafından soyutlanamadığı gibi aksine bu yönünü faş eden bir araçtır. Bu konuda Murat Belge, savaşa karşı bilincin değişmesinde edebiyatın büyük bir katkısı olduğunu düşünür.³¹³ Son asırda İslam’ın hüküm sürdüğü topraklarda yaşanan savaş olaylarının arttığını biliyoruz. İslam coğrafyasındaki kısımların edebiyata yeterince yansıtılmadığını düşünen Şakar, bu konuda elini taşın altına koyan yazarlardandır. Hatta zalimliğe karşı susanlara da tepkisini göstermekten çekinmez:

Hani sanatçı çağının tanığı olacaktı! Hani Müslümanlar bir beden gibiydi, birinin yaşadığı en ufak acıyı bütün beden hissedecekti! Hani komşumuz açken, tok yatmayacaktık!³¹⁴

³¹² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 25

³¹³ Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 440.

³¹⁴ Ali Görkem Userin, **a.g.e.**, s. 53.

Öykücülükte çağın tanığı olma ilkesinden vazgeçmeyerek anlattığı öykülerden biri olan “Bir Savaştan Slaytlar” öyküsü, savaş ve yaşamak kavramları, öykünün adında da geçtiği gibi slayt geçişleri gibi anlatılarak başlar. Savaş yüzünden hayatlarını kuytu köşelerde, deliklerde, kazdıkları hendeklerde devam ettirmeye çalışan insanlar vardır. Topraklarını işgal eden askerlere karşı halkın genel tavrı ve düşüncesi bir kişi üzerinden aktarılmıştır:

Biz savaşmamız gerektiğine inandık. Kâr, zarar bizi ilgilendirmiyor. Size, değil o istediğiniz kentleri vermek, bir tek çakıl taşı dahi vermeyiz. Bu toprakları, var oldu olalı biz işledik. Biz işleyeceğiz. Siz askerlerinizi uçaklarımıza doldurup geldiğiniz o denizaşırı ülkenize döneceksiniz.³¹⁵

Öykünün devamında ise ailesini kaybetmiş iki kardeşten abi karakteri askerin eline düşmüştür. Küçük kız ise annesinin ölmeden önceki tembihine uyarak samanlığa saklanmıştır. Merakla bekleyen askerin önünde abi karakteri elinde horoz şekeri ile samanlıktan çıkarmak için kardeşini savaşın bittiğine ikna eder. Kız abisine inanıp çıktığında ise iki kardeş de kurşunlanarak öldürülür.

Öyküde bu savaşın hangi ülkede yaşandığına dair bilgi vermez. İpucu olarak askerlerin “denizaşırı ülke”den geldiklerinin belirtilmesi ve öykünün

Sevinçle,

Kahraman olmak umuduyla,

ülkesinin yüz akı olmak için,

silahını doğrultuyor, mekanizmayla oynuyor.

Tetiğe basıyor.

(...)

-THE END-³¹⁶

denilerek bitmesi Amerika’yı ve Amerikan filmlerini hatırlatmaktadır. Bunun dışında bir iz olmadığı için öyküde genel olarak başka bir ülkeden gelen işgalcilerin

³¹⁵ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 22.

³¹⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 25.

yaşamadıkları, sahip olmadıkları topraklara sahip olma çabalarının anlatıldığını söyleyebiliriz. Osman Bayraktar “Cemal Şakar Öyküsünün İzlekleri” yazısında bu öykünün Bosna savaşını anlattığını söyler.³¹⁷ Fakat öykünün Bosna savaşının başladığı 1992’den önce yazıldığını düşünürsek Bayraktar’ın bu tespitinin hatalı olduğunu belirtmemiz gerekir.

“Kavuşma” adlı kısa öyküde savaş sonrası yaşanan dram anlatılır. Esir kampında yıllarca işkenceye maruz kalmış kadınların köylerine askeri bir kamyonla geri dönülmesinin ardından hamile bırakılmış bir kadının kocası onu öyle görünce eşini beklemeden evine gider. Kadın da ardından eve girdiğinde iki kurşunla birbirlerine kavuşurlar. Osman Bayraktar bu öykünün de Bosna hakkında olduğunu dile getirir fakat Bosna savaşına dair herhangi bir ipucu olmadığı için biz öyküyü bu genel başlık altında vermeyi uygun gördük.

“Hançer” savaşın ortasında kala kalmış anne ve çocuğun ölüme yakınlığını anlatır. Annesi bir umut ile yavrusunu küçücük bir kovuğa saklar ve ne olursa olsun buradan çıkmamasını tembihler. Anne yavrusuna baka baka geriye dönerken birkaç adım sonra öldürülür. Çocuğun duyduğu son ses annesinin çığlığı olunca taş kesilir ve kovuktan ölüme yürüdüğünü bilerek çıkar:

Çırılçıplak çıktım taşlarına arasından; buz gibiyim; bir hançer olup kendime saplandım. Her şeyimi öldürmüşlerdi, çırılçıplaktım.³¹⁸

Yürürken gördüğü sadece yangın yeridir. Her şeyini kaybettiği halde evinden başka gidecek yer bulamaz fakat daha evine ulaşmadan o da kurşunlarla yaşamını yitirir.

“Küçük Şeyler Düeti” öyküsünde yaşanan zulümler karşısında bireyin tepkisi gözler önüne serilir. Öyküde dünya, ölümlerden, yıkımlardan, mazlumlardan, acılardan ibaretken bunlara gözlerini kapatan insanlara sitemler doludur. Küçük şeyler düeti adı verilen bu öyküde biri karanlığı diğeri aydınlığı temsil etmektedir. Karanlığı temsil eden diğere gerçekleşen ölümleri, yok olan hayatları, dökülen

³¹⁷ Osman Bayraktar, Cemal Şakar Öyküsünün İzlekleri, *Yedi İklim Dergisi*, S. 251, Şubat 2011, s. 54.

³¹⁸ Cemal Şakar, *Mürekkep*, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 55.

kanları göremeyeceğini dile getirir, durum böyleyken bu karanlığı görüp taraf olunması gerektiğini ve baharın bile bu karanlığı aydınlatamayacağını düşünür. İnsanlar doyumsuz bir şekilde zevk ve sefayı kovalarken dünyanın gerçeklerine susmalarında geçersiz bahaneleri vardır. Öyküde bu durum şöyle tasvir edilir: “İnsanların iştahla açılmış gözleri, görülmesi gereken hiçbir şeyi kaçırmama telaşında tüm İstanbul’u yutuyorken, üzerinde dalgalanan gölgeyi yağmur bulutlarından bildiler.”³¹⁹ İnsanlar ancak hazlara dair her şeyi unutup gerçeğe odaklandıklarında bu acıları görebilir. Ancak çağın istediği bu değil, aksine hızla tüketilen zevklere odaklanmaktır. Karanlığın temsilcisi olan öykü kişisi en sonunda diğerine bu gerçekleri öğrettiğinde ise

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.³²⁰

diyerek, ancak birlik olunursa sahte aydınlıkların ortadan kalkacağını dile getirir.

“Cennet Kokusu”nda acılar, kayıplar ve en önemlisi korkunç felaketler içinde bulunan teselliler anlatılır. Savaşın kırıp döktüğü bir köyde insanlar artık her türlü acıya alışmış ve kaybetmenin sonunun olmadığını yaşamışlardır. Bir gün köyün güneyinden gelen bir grup genç meydana bir çuval getirirler. Açtıklarında ise kanlar içinde parçalanmış bir beden vardır. Bütün köylüler görüp kimin evladı diye sevinçle toplanırlar. Babalar tanıyamazken anneler ‘cennet kokusundan’ tanıyacaklardır. Önce küçük çocuğu olmayanlar sonra da kokudan tanımayanlar geriye çekilir. Kalan ise o cennet kokusundan evladını tanır. Parçalanmış cesedin neresinden sarılacağını bilemez haldeyken kokuyu içine çekebildiği kadar çeker. Babası ise bunu ‘muştı’ olarak görüp evladına sarılır. Çukurlarla dolu yoldan harabe içindeki okuluna

³¹⁹ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 83.

³²⁰ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 89.

gönderdiği evladıdır. Burası, evladını kaybetmenin acısını çoktan aşmış insanlar için onun cesedini bulmanın mucize olarak görüldüğü, mutlulukla karşılandığı bir dünyadır.

“Maide” de yine İslam coğrafyasından bir savaş sahnesine tanıklık ederiz. Buradaki sivil halkı öldüren istilacılar, siviller için sıkılan her mermiye acırlarken insanları öldürmekten zevk alabilecek kadar soğukkanlı insanlardır. İşin acı tarafı ise katiller de namaz kılan Müslümanlardır. Bu manzara DAEŞ benzeri örgütleri ve onların din anlayışını akla gelmektedir. Masum, güçsüz insanların bu kana susamışlığa karşı ölümü beklemekten başka yapabileceği pek bir şey yoktur:

Bir odaya toplanmış bir aile bazen: el ele, kucak kucağa: son kez hep birlikte hayata tutunmak için/belki/gidilecek yere hep birlikte gitmek için.³²¹

Öyküye adı verilen “Maide” sofraya anlamına gelmektedir ve aynı zamanda Kur’an-ı Kerim’deki bir surenin adıdır. Bu surenin 112. – 115. ayetlerinde Hz. İsa ve havarilerine gökten inen sofraya anlatılmaktadır.³²² Öykünün sonundaki şu cümleler de bu ayetleri hatırlatmaktadır:

Açılmış yeryüzü sofrasına baktılar.

-Aç köpekler, dedi, her santimi ekip dikmişler.

Tabancaya yeni bir şarşör taktı.

(...) Ondört mermiyle öndört başağı vurdu.³²³

Burada çarpık, sapkın bir din anlayışı vurgulanmıştır. Adeta masum insanların bedeninden oluşan bir sofraya oturacak kadar vahşileşen insanlar, dinin özünden koparılıp yanlış yorumlanmasının ne gibi feci sonuçlara yol açabileceğinin örneğini oluşturmaktadır.

Şakar, Müslüman’ın Müslümanı öldürmesine yönelik düşüncelerini açıkladığı bir röportaj ile bu öykünün de yazılma gerekçesini bizlere gösterir:

³²¹ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 50.

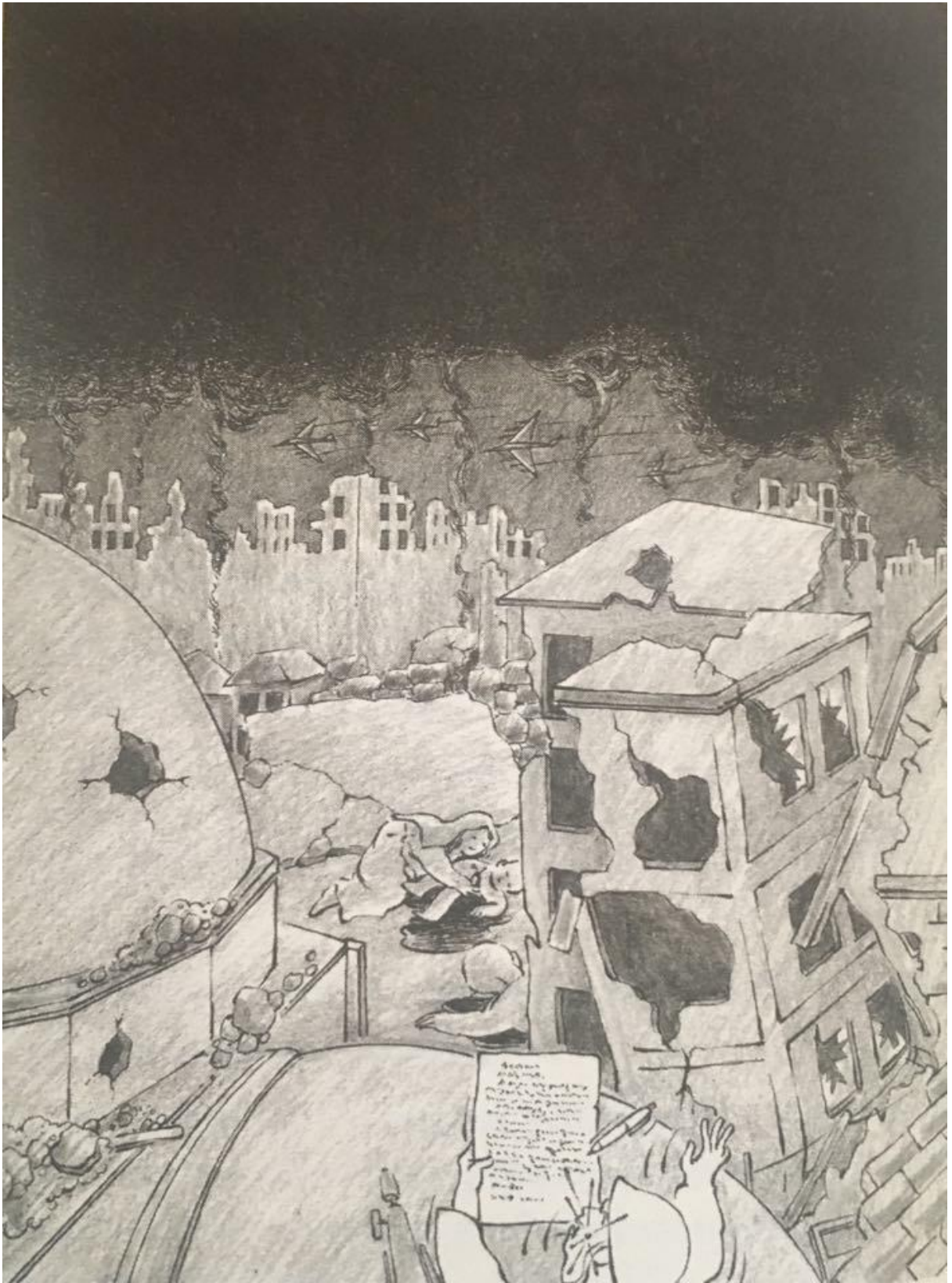
³²² <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/M%C3%A2ide-suresi/781/112-115-ayet-tefsiri> 12.10.2018

³²³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 51

Sadece Müslüman öldüren ve adı İslami olan örgütler var bu coğrafyada, bunu izah etmek zor. Her şeyi Batının manipülasyonu, onun şeytaniliğiyle açıklamak topu taca atmak gibi geliyor bana. Bütün örgütler, fetvalarla iş görüyorlar, hepsi gelenekten kendisine referans bulabiliyor. Bu nedenle bunca yıldır ürettiğimiz Müslüman kültürüyle yüzleşmek elzemdir. (...) Nasıl kanlarını birbirlerine helal görüyorlar? Hani masum bir insanı öldüren bütün bir insanlığı öldürmüş gibi olacaktı!³²⁴

“Yarım”, bu zamana kadar bir ideal uğruna savaşıyor ve bunun için birçok kişiyi öldüren bir askerin aslında böyle olmaması gerektiğini anlatır. Öyküde öykü kişisi, hiçbir ölümün dünyayı güzelleştiremediğini aksine düşünceleri, duyguları, insanları, şehirleri paramparça ettiğini görür. İdeal değil zehir yaydıklarını fark eder. Bundan sonra hayatta kalmanın tek bir amaç haline geldiğini anlayıp bu duygularını babasına bir mektupta yazarken asıl meselesinin bu olmadığını ondan bir şey istediğini yazacakken bir kurşunla mektup yarım kalır. Yarım kalan sadece mektup değil; aynı zamanda mutlu olma ihtimali, umut, hayat, insanlıktır. Hasan Aycın ile birlikte yazılan ve Aycın’ın karikatürünü çizdiği bu öyküde karikatür şöyledir:

³²⁴ Haksöz Dergisi, “Özgürlük Despotizme Başkaldırmaktır”, **Haksöz Dergisi**, S. 298, Ocak 2015, s. 69.



Babaçınır;
Öyle değil mi.

Şimdi, gece yarısı, ağız tesbütahlerinin cıvıltısı altında, paramparça olmuş hayatların, paramparça ettiğimiz hayatların yarattığı paramparça bir çihil ile yazmaya çalışıyorum.

Bunca ölümlerden, öldürmelerden sonra, sessiz, kepi, dinlendirici bir gecenin içinde, başımı kaldırıp ayaklara bakınca; bakınca çok uzaktalara. sanki seni göreceğim gibi olsam da; öyle değil olmuyor işte; bakıyorum ve karanlık uyanıyor, derinleşiyor ve ben bir karanlığa kapılıp belki de şöyle oluyorum...

Hangi çatlağın sızdığı gibi değil mi, hangi meyvenin tohumundan patladığını bilmediğim bir zehir; her yana saktığımız; her yana saçılmış ve hiçi zehirleyen.

Katırsanız, daha çoktan, sorar dururdum biz leğenli miyiz, Fransız mıyız diye?

Susarsanız. Susmana bir anlam veremiyordum.

San susacakça, sorularım bir karanlığı büğütürdü. Büğütürdüm.

Boğulurdum süğünme olgusu cami avlularında, kitiç bahçelerde...

Haraden uçaklar, yerden bomba yüklü araçlar ve sonra hiç tanımadığımız, bir süni big; hep big boze kers; tek, bir amacımız var, tek bir hayatta kalabilmek.

Her susunca herşey daha güzel mi olacaktı? İnsanlar daha mutlu, memur?

Can ver miş su kadar insan, şimdi bitkiler, ağaçlar, dağlar, taşlar daha mı verimli; daha mı bir güzel?

Biliyorum, sen de biliyorsun, bir daha dönmem.

Öldürdükçe ölüyoruz; bunu bildim.

Ağar ağar öliyorum.

Bir tetiklik için kaldı.

Nerden ne zaman geleceğini kestiremediğim, ama her an, her yer hissettiğim bir tetiklik...

Psst söylemek istediğim bunlar değildi.

Baba!

Benim için bir şey yapmanı...

26.9.2013

Helan

Kısa öykü örneği olan “Arzın Titrediği An”, savaşın sadece ölümden ibaret olmadığını ve hatta ölümden beter sonuçlara yol açtığına kanıttır. Kadınların dışında çocuklara da göz diken insanların kol gezdiği bir savaşta, bu insanlar günahsız çocukların dahi kendilerini kirli hissetmesine sebep olurlar:

-Çok kirlendim.

-Öyle deme! Bütün çocuklar temizdir.

-Savaş işte! Savaşta...

-Sus! Öyle deme!

-Ama çok kirlendim.³²⁵

“Küf” adlı öyküde savaş sonrası bir kadının hayatı anlatılır. Öykü kişisine dair şöyle bir izlenim vardır: “Hayat bütün pırıltılarını yitiriyor, sararmış dişlerinden, yüzüne gözüne yapışan saçlarından nefret ediyor.”³²⁶ Birçok istilacı tarafından yediği ölümüne dayaklar, işkenceler, sövmeler arasında çocuğunun varlığı onu hayatta tutmaktadır. Fakat acı tarafı öykü kişisi bu çocuğun hangi kötülükten olduğunu bilmemektedir. Öyküde, yaşatılan acılar, yıkımlar kısacası tüm kötülükler ejderha imgesiyle anlatılmaktadır:

Cadde boyu evler bir var, bir yok. / Var olan da yok gibi; bir köşesine, bir balkonuna, bir çatısına ejderhanın yıkıcı, yakıcı soluğu değmiş.

(...)

İçinde yangınlar; gece çöküyor, yangınları büyüten, her şeyi yakan, yıkan, yutan ejderha hayata inat sokaklara çıkınca, çocuğu korkacak³²⁷

“Göl”, kirli bir dünyada hayatın anlamını arayan birine kapı açar. Güç, inanç, para için birbirleriyle savaşan insanlar, en masum insanların yani çocukların hayatlarının sonlanmasına sebep verir. Çocuk cesetlerinin olduğu bilgisayar ekranına bakarken meleklerin kana boyandığı bir dünyada hayatın anlamını, değerini sorgulayan öykü kişisi bir kalemle kolunu kanatır ve bir damla kan ile hayat arasında

³²⁵ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 75.

³²⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 94.

³²⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 93-94.

bir bağ kurmaya çalışır. Fakat onun gördüğü şey “Hayat bir göl, kan gölü... kanın bile çürüdüğü bir göl, bir irin...”den ibarettir.³²⁸

“Kendime Giden Bir Yol” öyküsünde yaşadığı yeri ezbere bilen yaşlı, âmâ bir adamın üzerinden savaşın acı yanı anlatılır. Onun için hayat torunları, evi, birkaç bildiği sokak ve her zaman gittiği Ulu Cami’den ibarettir. O, günlerce uçan jetleri, çürümüş et kokularını, korkuları, çılgınlıkları parmaklarında saklayan biridir. Her gün gittiği Ulu Cami yolunun üzerinde dostlarının evine dokunarak gider. Öyküde dostlarının adının Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali; torunlarının isminin ise Hasan ve Hüseyin olması Asr-ı Saadet döneminden beri İslam coğrafyasının savaştan kurtulamamasına göndermedir. Öykü kişisi geçmişten bugüne yaşananları sürekli düşünüp, sorgular:

Neden, diye soruyorum, kahvede hep yanımda olan Hasan ve Hüseyin’e, okuldan beri hep yanımdalar. Susuyorlar. Onlar da anlamıyorlar olanları, kime ne yaptığımızı ve bunun neyin bedeli olduğunu.³²⁹

Gece boyu açılan ateşler, bombalanan yerler, çocukların çılgınlıklarını duydukça kendini tutmaya, kendine tutunmaya çalışan öykü kişisi bir gün sonra ne olursa olsun namaz için Ulu Cami’ye gitmekten vazgeçmez. Sokaklar kıyamet halindeyken o, parmaklarıyla duvarlara dokunarak gitmeye çalışır fakat ezbere bildiği duvarlar yoktur. Bu kez sadece baston yardımıyla yoluna devam edip caminin olduğu yere ulaştığında ise onun dahi yıkıldığını fark edince ağlamaya başlar. Her ne kadar kendini telkin etmeye çalışsa da işe yaramaz. Ne olursa olsun kendine tutunmayı başaran öykü kişisi bu kez kendine giden bir yol bulamaz.³³⁰ Çünkü yıkılan sadece duvarlar değil aynı zamanda kahramanın kendisidir.

³²⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 133.

³²⁹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 96.

³³⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

2.2.4.2. Filistin

Temeli Birinci Dünya Savaşı'na dayanan İsrail-Filistin sorununda 1900'lü yılların başında İngiliz Hükümeti desteğiyle Musevilerin Filistin topraklarına yerleştirilmesi ile İsrail-Filistin sorunu başlamıştır. 14 Mayıs 1948 tarihinde İsrail bağımsızlığını ilan ederek devlet kurma hayalini gerçekleştirmiş,³³¹ Filistinliler ise bu güne felaket anlamında olan “Nakba Günü” demişlerdir.³³² İlk zamanlar Arap devletleri her ne kadar İsrail ile savaşsalar da tümü İsrail lehine sonuçlanmıştır. Daha sonraki yıllarda Filistinli halk birçok kez intifadaya kalkışmış fakat başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 1964'te kurulan Filistin Kurtuluş Örgütü, 1988'de Yaser Arafat önderliğinde Bağımsız Filistin Devleti ilan edilmiştir.³³³ Yahudilerin bu bölgeye yerleşmesinden günümüze kadar İsraililer, birçok kez Filistinlilere karşı soykırım uygulamaya devam etmiştir.

Filistin sorunu Türkiye'de sürekli gündemde olan ve sıkı takip edilen bir konudur. Filistin'in bağımsızlık mücadelesi ülkemizde hem aydınlar hem de halk tarafından güçlü bir destek görmektedir. Edebiyatımız açısından ise Falih Rıfki Atay'ın *Zeytin Dağı* eserinin dışında özellikle şiir türü olarak Kudüs merkezli olmak üzere Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil başta olmak üzere Akif İnan, Cahit Zarifoğlu, Arif Ay gibi şairlerimiz Filistin'e dair duyarlılıklarını şiirleriyle ifade etmişlerdir.

Filistinlilerin topraklarını savunması sadece yetişkinlere değil çocuklara da düşen bir görev haline gelmiştir. Yaser Arafat'ın “çocuk generaller” olarak gördüğü Filistinli çocuklar ellerindeki taşlarla, sapanlarla büyük bir cesaretle İsrail askerlerine karşı savaşmışlardır. “Gül” adlı kısa öyküde de bu “çocuk generaller”den biri öykünün kahramanıdır. Öykü kişisi ilk kez attığı taşla büyüdüğünü hissetmiştir. Çocuk kahraman bu taşların cennetten geldiğini düşünecek kadar güçlü bir inanca

³³¹ Gudrun Kramer, **Filistin Tarihi – Osmanlı Fethinden İsrail Devleti'nin Kuruluşuna**, çev. Suphi Nejat Ağırnaslı, İstanbul, Verita Yayınları, 2017, s. 355.

³³² Gudrun Kramer, **a.g.e.**, s. 362.

³³³ Mustafa Torlak, **Siyonizmin Penceresinden Arap – İsrail Çatışmalarının Orta Doğuda'ki Güç Dengesine Yansımaları**, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler ve Küreselleşme Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, s. 51.

sahiptir.³³⁴ Fakat ne yazık ki karşısındaki cipten gelen bir kurşun ile küçük çocuğun büyük savaşı sona ermiştir.

“Sesler” öyküsünde yetim Zeynep’in acısı anlatılır. Anne babasını savaşta kaybetmiş olan Zeynep halası ve eniştesiyle yaşar. Bir bombardımanda yaralanan Zeynep yıkık dökük hastanelerden birine götürülür. Burada ne zeytin ne portakal kokusunu içine çekebilir, tek duyumsadığı ilaç kokusudur. Öyküde sıkça tekrarlanan portakal ve zeytin ağaçlarını coğrafi göndermeler olarak görüp bu yüzden öykünün Filistin savaşını anlattığını düşünmekteyiz. Küçük yaşında gördüğü yıkımlar, ölümler onun yüreğinde kor oluşturmuştur. Biriken ateşlerden dolayı yemek için dahi ağzını açmaz. Bir an anne babasının konuşmaları, korkuları, öfkeleri gelir aklına: “Çocuklar dedi babam, çocuklarım, sizde artakalanlardan yeni bir şehir doğacak.”³³⁵

Portakal Bahçeleri kitabının aynı isimli öyküsünde Filistin dramı Halil adlı öykü kişisi üzerinden aktarılır. Öyküde duvarların, portakal, zeytin ve limon ağaçlarının sık sık anılması yaşananların Filistin’de gerçekleştiğine dair ipuçlarıdır. Daha önce babasını, kardeşini ve daha birçok yakını kaybeden Halil, her Cuma yapılan protesto yürüyüşlerinde “en sevgili” diye nitelendirilen şehit insanları gördükçe memleketinin geçmiş güzel günlerini hatırlar. Halil, topraklarına özgürlüğünü tekrar kazandırma düşüncesiyle duvarların ötesine her baktığında annesi bu bakışları korkuyla karşılar. Halil ise

Korkma anne: Seni korkutanlar korksun. Korkma: Yüreklere bir korku olarak; kapkara bir bulut; sarıp sarmalayacağım onları. Korkma: Yıldırım olacağım. Korkma: Tek tek hepsinin gözlerinde, gözbebeklerinde büyüyeceğim; ışığımın kör olacaklar. Korkma: Bir ışık olacağım ben anne.³³⁶

diyerek onu teselli eder. Onun için özgürlüğe ulaşmanın tek yolu ışık olmaktan geçer. Yaşadıklarını yaşatmak için, vatani için, portakal bahçelerini geri kazanmak için intihar eylemcisi olmayı seçer:

³³⁴ Cemal Şakar, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 70.

³³⁵ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 23.

³³⁶ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 36.

İncecik bir ipti bulduğu. Şimdi dünya bu incecik ipe bağlıydı. Dünya incecik bir ipe bağlıydı.

Çekiverdi.³³⁷

“Cennet Güzeli” öyküsünde Amerikalı aktivist Rachel Corrie’nin şehit edilmesi konu edilir. Corrie, 16 Mart 2013 tarihinde Gazze’de Filistinlilere ait barınakların yıkılmasını buldozerin önünde durarak engellemeye çalışırken İsraili buldozer sürücüsü tarafından ezilerek öldürölür.³³⁸

Öyküde Filistinliler, yaşadıkları zulümlere rağmen hayatlarına devam eden bir halk olarak anlatılır. Çocuklar okula giderken iki oğlunu ve torununu kaybetmiş, geliniyle yaşayan yaşlı bir Gazzeli kadın, evinin önünde yemek için hazırlık yapmaktadır. Hayatı bölen sesler ortaya çıktığında ise herkes ellerindeki işleri bırakıp ciplerin, buldozerlerin olduğu yere koşarlar. Evlerini yıkmak için gelen araçlara taşlarla karşılık verseler de bir yerden sonra geri çekilmek zorunda kalırlar. Çekilenlerden geriye elinde megafon, boynunda poşusu olan sarı saçlı kadın kalır çünkü onun içinde askerlerin insanlığına dair hala umut vardır.³³⁹ Fakat umudu çeliklerle yok olur:

Önce askerler çekilir: Geriye kirletilmiş toprak kalır.

Sonra buldozer çekilir: Geriye Sarı Saçlarla temizlenmiş toprak kalır.³⁴⁰

17.07.2014 tarihinde İsrail ordusu sahilde oynayan çocukları bombalamış ve olayda aynı aileden dört küçük çocuk can vermiştir.³⁴¹ “Kumsalda Denizden” gerçekleşen bu olay üzerine yazılmış bir öyküdür ve öyküde baba karakteri üzerinden yaşanan acılar iç konuşmalarla dile getirilmiştir. “Selahaddin’in İzzettin’e bıraktığı düşmesin diye yere, ellerim yaralar içinde.”³⁴² denilerek Gazze’de insanların inançları uğruna bu vahşete maruz kalmaları gösterilmiştir. Öyküde acının derinliğini

³³⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 41.

³³⁸ <https://www.timeturk.com/tr/2013/03/16/rachel-corrie-nin-olum-yil-donumu.html> 16.11.2018

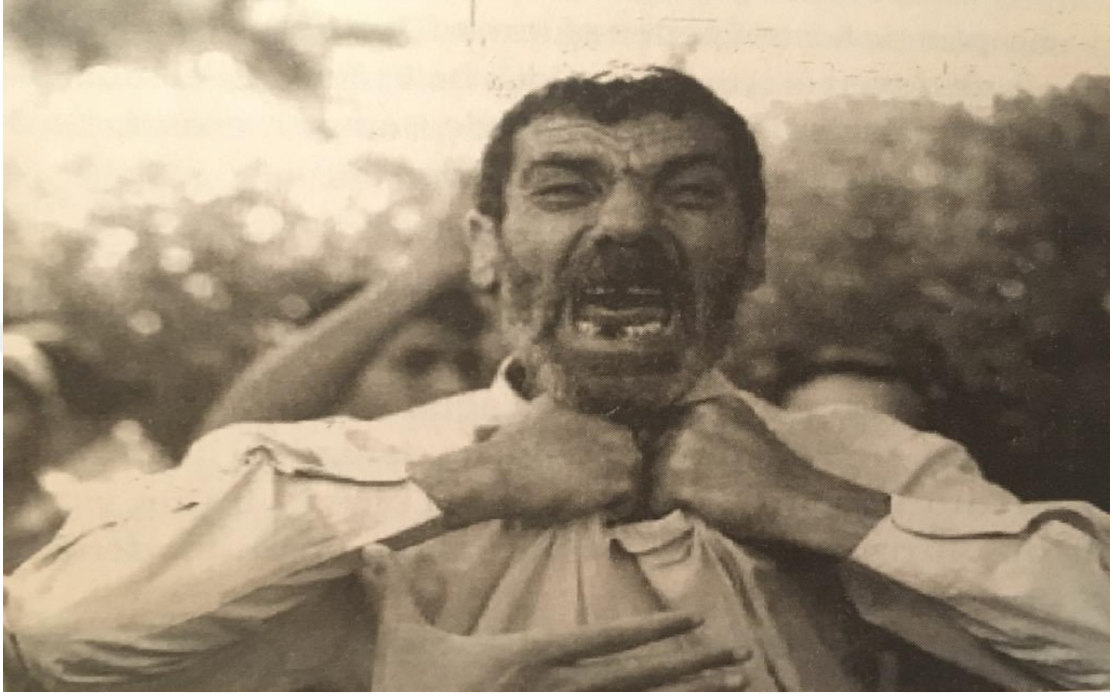
³³⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 48.

³⁴⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 48.

³⁴¹ <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/israil-gazgede-sahilde-oynayan-filistinli-cocuklari-vurdu-26823917> 14.11.2018

³⁴² Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 91.

göstermek ve olayın gerçekliğini hatırlatmak için ölen çocukların babasının fotoğrafı kullanılmıştır.



Öyküde bu acıdan sonra baba karakteri için artık yaşamak sadece bir utanç kaynağıdır.³⁴³ Bir tarafta yaşanan acı olay diğer tarafta bu katliam dünyanın gözü önünde yapılırken kimsenin buna engel olmaması, daha da kötüsü dünyanın bu katliama kör olmasına “yangın-kül ve buz” kelimeleri tekrarlanarak tüm bunlara göndermede bulunulmuştur. Kumsal ve deniz insanlara sadece hoş şeyleri hatırlatırken öyküye “Kumsalda Denizden” ismi verilmesi insanlığın duyarsızlığına işaretler.

“Bakış” adlı öykü yedi düzlemde oluşmaktadır. Yedi ayrı insan ve yedi ayrı durum, karakterlerin ağzından anlatılmaktadır. Yani “Bakış” öyküsünde yaşananlara yedi bakış görmekteyiz. Birinci düzlemde bir savaş meydanı tasvir edilip oradan koşarak kaçmaya, kurtulmaya ve hayata tutunmaya çalışan bir kişinin zihnindekiler “bilinç akışı” ile verilmektedir:

Ardımda toz, toprak, duman. Yutarcasına peşimde. Nefesim tükense de koşuyorum. Sırtımda, parçalanmış çeliğin, yıkılmış duvarların, insan seslerinin yükü.

³⁴³ Cemal Şakar, a.g.e., s. 91.

Dizlerim dayanmıyor. Yutulmamak için koşuyorum. Ardım kıyamet. Önüm belirsizlik. Nefes nefese. Terli. Dizlerim. Bir şey düşünemiyorum. Koşuyorum. Ardımda kalanlar. Kalanlar neler? Düşeyaza koşuyorum. ... Boğuluyorum. Boğulmalar içinde koşuyorum.³⁴⁴

İkinci düzlemde öfke, nefret, utanç ve acizlik yaşayan bir bireyin umutsuzca her şeyin anlamını yitirdiğine dair düşüncelerle boğuşması anlatılmaktadır:

Neyin anlamı kalmıştı.

Bilemedim.

Bilemeyişlerim de eklendi gırtlığımda birikenlere.³⁴⁵

Üçüncü düzlemde Fransa'nın bir meydanında Filistin için düzenlenen protestodaki bir Fransız'ı görmekteyiz. Bu bölüm, birden farklı ırka, dile, hayata sahip insanların polis barikatına, adaletsizliğe ve en önemlisi ölüme karşı tek yürek, tek kimlik oluşunu anlatıyor.

Arapların, Mağriplilerin, Zencilerin bilemediğim dillerinin arasındaydım.

Öfkenin, nefretin, utancın, aczin dili birmiş.

(...)

Cop, gaz... Fransızlığım eridi öfkenin içinde.

Yeni bir kimlik kazandım.³⁴⁶

Dördüncü düzlemde İsrail – Filistin arasında yaşananlar bizlere bu kez İsraili bir ailenin gözünden yansıtılmıştır. İsrail'in Filistinlileri bastırması, ailedeki kadının gözünde barışın bir gereği, İsrail tarafının kazanması bir mutluluk sebebi, yani olması gereken şey iken kocası duruma böyle bakmamaktadır. Ona göre bu kazanmaların bir sonu yoktur. Her iki tarafta ortak olan tek şey ise çocukların korkmasıdır. Beşinci düzlemde küçük bir çocuğun birinci bölümdeki savaş alanında başından yaralanması sonucu son nefesini vermesi iç monolog olarak aktarılır. Altıncı bölümde bir çift arasında yaşanan kısa bir diyalog vardır. Hayata farklı

³⁴⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 95.

³⁴⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 97.

³⁴⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 98.

açılardan yaklaşan bu iki insandan biri, dünyayı da etrafında olup bitenleri de boş vermişlikle seyrederken diğeri bu gördükleri karşısında kendini büyük bir boşlukta hissetmektedir. Sevgilisinin bu vurdumduymazlığı ise onu daha büyük bir boşluğa sürüklemektedir. Son bölümde de ilk bölümdeki savaş alanının kısa bir kesitini görmekteyiz. Kaçmaya çalışan adamın yanından küçük yaralı çocuk geçer. Çocuğun ölmesi burada güneş metaforuyla anlatılır. Adam güneşi kucaklayarak şehit olur. Burada güneş ve çocuk acıların taşıyıcısı olmuş durumdadır. Öykü Naci el-Ali'nin

“Hanzala 10 yaşında doğdu ve hep on yaşında kalacak.

Ben o yaşta anayurdumu terk ettim.

Hanzala yurduna döndüğü zaman yaşı büyümeye başlayacak.”³⁴⁷

sözü ile başlar. Hanzala, Filistin mücadelesinin sembolüdür. Naci el-Ali birçok karikatüründe Hanzala'yı hep sırtı dönük ve elleri bağlı olarak verir. Çünkü dünyanın Gazze'ye sırt çevirmesine karşı Hanzala da dünyaya sırt çevirerek tepkisini gösterir. Öyküde, ölen çocuk ile Hanzala' ya işaret edildiğini düşünebiliriz. Çünkü Naci el-Ali, ülkesine dönmeden suikast sonucu öldürülmüştür. Yani Naci el-Ali'nin şehadetiyle ne Hanzala ne de öyküdeki çocuk maalesef ki büyüyemeyecek ve Filistin hep yetim kalacaktır. Filistin gerçeğine gözlerini kapatanların çoğunlukta olduğunu düşünürsek insanların meseleye hangi açıdan baktıklarını gösteren bu öykünün “Bakış” olarak isimlendirilmesinin bir ironi taşıdığını söyleyebiliriz.

2.2.4.3. Bosna

1990'lı yılların başlarında Yugoslavya'nın dağılmasıyla o topraklarda etnik sorunlara yol açan büyük bir gerilim başlamıştır. 1992'de Bosna Hersek bağımsızlığını ilan etmiş fakat Bosnalı Sırp'lar bu bağımsızlığa her daim karşı çıkmıştır. Sırbistan başkanı Miloseviç'in de desteğini alarak Bosnalı Sırp'lar, Bosna topraklarının %70'ini işgal etmeye başlamışlardır.³⁴⁸ Aynı yıl BM giren Bosna'ya

³⁴⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 95.

³⁴⁸ Mustafa Türkeş, Şadan İnan Rüma, Sait Akşit, **Kriz Sarmalında Bosna-Hersek: Devlet Krizi**, Boğaziçi Üniversitesi-TÜSİAD Dış Politika Forumu Araştırma Raporu, DPF 2012-RR 02, s. 8.

BM'in desteği yok denecek kadar az olmuştur. Sırpların hedefi “Büyük Sırbistan” hayallerini gerçekleştirmektir.³⁴⁹ Yaşanan işgallerin bir diğer sebebi ise 1389 yılındaki Kosova Savaşı'nın intikamını alma amacıdır.³⁵⁰ Bu ideallerle binlerce Boşnak katledilirken BM tarafından silah ambargosu gibi tedbirler alınmışsa da bu kararlar da Sırbistan lehine olmuştur. Foça, Srebrenica, Vişegrad, Vlasenica gibi bölgelerde büyük bir soykırım yaşanırken kadınlara karşı toplu tecavüzler hat safhada olmuştur. Bunca yaşanan katliamlara, işkencelere karşı BM'in ise yaptığı göstermelik yardımların ötesine gitmemiş ve adeta yapılanlara sessiz kalınmıştır. Avrupa tarihinin kara lekelerinden olan bu savaş, 4 Aralık 1995 yılında Paris'te imzalanan Dayton Antlaşması ile savaş sona ermiştir.³⁵¹

Bosna Savaşı, dünya tarihi ve edebiyatına yansırken Türk edebiyatında da işlenmiş temalardandır. Emine Seçeroviç Kaşlı'nın *Kurşunların da Rengi Var Ülkü*, Berkant Karakaya'nın *Ağlayan Bosna*, Ayşe Kulin'in *Sevdalinka*, Faik Baysal'ın *Drina'da Son Gün*, Sinan Akyüz'ün *İncir Kuşları*, Ali Koçak'ın *Karda Kalan İz*, Uluırmak'ın *Zlata'nın Öyküsü* gibi eserler bu temaya örnek teşkil eder.

Cemal Şakar'ın da kimi öykülerinde Bosna savaşının birey üzerinde yol açtığı tahribata değindiğini görmekteyiz. Bunlardan biri olan “Müjde”, Bosna'da gerçekleşen toplu mezarlara dair kısa bir öyküdür. Öykü, yirmi yıla yakın bir zamandan sonra ailelerin yalnızca kemiklerine ulaşmalarının onlara kavuşmuşçasına bir müjdeymiş gibi görmelerini anlatmaktadır.

“Hadi” isimsiz bir şahıs üzerinden Bosna Savaşı'nı ve insanlığı konu edinir. Öykü, öykü kişinin bu hikâyeyi son kez anlatıp sonra da çıkıp gideceğini söylemesiyle başlayıp monolog şeklinde devam etmektedir. Önce her şey güzel giderken çan seslerinin susmamasıyla akan kan da başlamıştır. Öykü kişisi ilk başta savaşmak istemez, kabullenemez böyle bir savaşın olacağını:

³⁴⁹ Aliya İzzetbegoviç, **Tarihe Tanıklığım**, çev. Alev Erkilet, vd., İstanbul, Klasik Yayınları, 2003, s. 144.

³⁵⁰ Ahmet Maranki, **Balkan Mezalimi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 1993, s. 26.

³⁵¹ Mustafa Türkeş, Şadan İnan Rüma, Sait Akşit, **a.g.e.**, s. 8.

Zaten, dedim bugün yarın gelir uçaklar, inanmamış gibi dedim, yapmayın, dedim. Dedim ki burası Filistin değil, Irak değil, Afganistan değil, Afrika değil. (...) medeniyetin ortasında derin bir suskunluk büyüdü DURDU.³⁵²

Fakat annesini, babasını, eşini ve çocuklarını kaybedince dağlara çıkıp savaşmak zorunda kalmıştır. Dünyanın bu katliama göz yummasını, hiç kimsenin engel olmamasını aklı almaz. Bütün öykü boyunca seslendiği toprağına “bir sen biliyorsun” diyerek tüm sorgulamalarını, acılarını, öfkesini, umudunu ve umutsuzluğunu dile getirir. Öyküde Bosna Savaşı ile özdeşleşen Aliya İzzetbegoviç’e ait söz, öykü kişisini de sarsıp güçlendirir:

Şimdi, dağlarda güçleniyorduk; Kral gibi; hepimizde bir BİLGELİK:

-Başınızı öne eğmeyin, biz çocuklara, kadınlara, yaşlılara dokunmadık, derdi.³⁵³

Fakat her ne kadar birlik olup savaşılrsa da köyler, kasabalar adeta mezarlıklara dönmüştür. Buna şahit olan öykü kişisi ise öyküden kaçıp gitmek ister, giderken de her şeyi uğruna savaştığı toprağına da “Hadi” diyerek çağrıda bulunur.

2.2.4.4. Irak

2003 yılında ABD, Saddam’ın kitle imha silahlarının bulunduğunu bahane ederek Irak’ı işgale başlamıştır.³⁵⁴ Sekiz yıl süren bu savaşta bir milyona yakın insan hayatını kaybederken ABD askerlerinin yaptığı toplu tecavüzler ve türlü işkenceler tüm dünya basınında yer etmiştir. Tüm aramalara rağmen iddia edilen kitle imha silahları ise bulunamamıştır. Özgürlük adı altında yapılan işgalin en büyük sebebinin petrol olması ise bilinen bir gerçektir. Bush döneminde başlayan savaş Barack

³⁵² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 34.

³⁵³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 36.

³⁵⁴ Ümmügülüm Boz, **Amerikan Müdahaleciliği ve Irak: İşgal ve Çekilme**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2015, s. 5.

Obama döneminin 2011 yılında sona ererken mezhep çatışmaları da birçok insanın hayatını karartmıştır.³⁵⁵

Irak savaşında açılan yaraları kaleme alan Şakar'ın "Muntazar" öyküsünde, öykü kişisi olan Muntazar'ın bir gazeteci olarak halkı ve toprakları için ne yapabileceğine odaklanılmıştır. Çalıştığı bürodan içinde oluşan bir sıkıntı sebebiyle yürüyüşe çıkmaya karar verir. Sekretere buna dair not bırakması kısa zaman sonra onu rahatsız eder. Topraklarını işgal eden Batılılar ile bu yönünün bile ortak olmasına tahammül edemez. Yürüdükçe sokakların ölüm çığlıkları içinde olması onu evine sığınmaya iter. Çünkü artık gidilecek tek güvenli yer yoktur. Her an ölümle burun buruna hayatların olduğu, kendi vatanında muhacirliği yaşadığını iliklerine kadar hissedince eski yaşamını hatırlar. Aile, sıcak ekmek, bayramlar, güvenli avuçlar yerini barut kokusuna bırakmıştır. Aynı gün işgalcilerin başkanı Irak'a basın toplantısı için gelmiştir ve Muntazar da oraya gazeteci olarak kabul edilmiştir. Toplantının yapılacağı yere giderken "beklenen"³⁵⁶ anlamına gelen ismini, ülkesi için ne yapması gerektiğini, halkı umutlandıracak bir şey bulmak için düşünür: "Bana yüklenen; benden beklenen her ne varsa şimdiye taşımalıyım; zamanın içine."³⁵⁷ Çünkü yapamazsa neler olacağını da bilir:

Olmazsa, yapamazsam; ne dedemin ektiği tohumlar, ne babamın güvenli elleriyle büyüttüğü umut ne de gençliğimin ertelenen hayalleri.. hepsi sönüp gidecekti. Her şey unutulacaktı. Bağdat bile.³⁵⁸

Salona gidip konuşma başladığında başkanın "Bu benim Irak halkına veda öpücüğüm."³⁵⁹ demesiyle Muntazar büyük bir sarsıntı yaşar. Planladığı konuşmalar ve soruların az kalacağını bilir. Hayatı boyunca taşıyacağı kara leke olacak bir şey düşünürken son saniyede "Şehitler, yetimler adına bir veda öpücüğü"³⁶⁰ çığlığıyla ayakkabısını fırlatır.

³⁵⁵ Ümmügülsüm Boz, **a.g.e.**, s. 57-58.

³⁵⁶ Ferit Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 816.

³⁵⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 16.

³⁵⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 17.

³⁵⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 17.

³⁶⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 18.

14 Aralık 2008 yılında ABD Başkanı Bush'un dönemin Irak Başbakanı Nuri El Maliki ile yaptığı basın toplantısında gazeteci Muntazar El-Zeydi, Bush'a "Bunlar sana Irak halkından, dul ve yetimlerden elveda öpücüğü köpek" diyerek ayakkabılarını fırlatmıştır. Ayakkabılarını isabet ettirememiş olsa da yıllarca bu durum konuşulmuştur. Bu olaydan sonra El-Zeydi, Irak polislerince üç ay işkenceye maruz kalmış, ardından serbest bırakılmıştır. Öyküde de Muntazar El Zeydi'nin ismi değiştirilmeden kullanılması, adaletli bir düzen için beklenen Mehdi'yi akla getirmektedir. Öyküde soyadına dair de "Köle Zeyd; İmam Zeyd; ey dedem!" denildiği için, ilk Müslüman köle Zeyd Bin Hârise anılarak Irak haklıının da kölelikten özgürlüğe adım atmasına dair umutlar barındırır. Ayrıca öyküde Muntazar'ın, Saddam heykelini "ayakkabılarıyla, terlikleriyle pataklayanlar"ı düşünerek ayakkabısını fırlattığının belirtilmesi bir sonraki öykü olan "Fragmanlar"a da bir gönderme oluşturur. Son olarak Şakar, bir röportajında Munzatar El Zeydi'yi "benim için çağın Firavunun yüzüne tükürebilmiş, onu aşağılayabilmiş biri" sözleriyle anlatır.³⁶¹

Irak savaşının iç yüzüne dair bir öykü olan "Fragmanlar", yedi ayrı düzlemde oluşmaktadır. Birincisinde direnişe katılma kararı alan Iraklı bir genç, ikincisinde Saddam Heykeli'nin yıkılma anı, üçüncüsünde Irak işgalinden sonraki yas günlerinden birinde yaşananlara isyan eden işkenceye maruz kalmış biri, dördüncüsünde askerlerin mecliste eğlence düzenlemesi, beşincisinde yaşlı bir Iraklının evinde korku içinde yaşadığı pişmanlık, altıncısında iki nişancı askerin sokakta iddialaşarak sivilleri öldürmesi, yedincisinde ise otelde yabancı bir gazete muhabiri anlatılır.

Saddam Heykelinin yıkılış anında kimi insanlar heykele darbeler vurduğunda özgürlüklerini geri aldıklarını düşünerek sevinçle buna katılmışlarken çok az kişi bundan müteessir olmaktadır. İnsanlar geçmişte yaşadıklarının acısını, gelecekte daha büyük zulümler yaşayacaklarını bilmeden, heykele vurarak çıkarmaya çalışmışlardır. Heykel uzun çabalarla yıkılmaya çalışılırken bir asker kendi bayrağını heykelin yüzüne kapatır. Bu bayrak Amerikan bayrağıdır ve onların getirdiği

³⁶¹ Asım Öz, "Cemal Şakar'la Öykü Üzerine Söyleşi", **Hece Dergisi**, S. 170, Şubat 2011, s. 100.

“özgürlüğü”n dalgalanmasıdır. Heykelin yıkılmasının zor olduğunun uzun bir şekilde anlatılması Irak’ın durumuna göndermedir. Heykelin parçalanmasıyla özgürlüklerini eline aldıklarını düşünen halk, bu zamana kadar yaşamadıkları acılara, işkencelere, ölümlere işgal devletleri tarafından maruz kalmıştır. Bu noktada şunu belirtmemiz gerekir ki öyküde her ne kadar ülke isimleri geçmese de yaşanan olaylar bilindiğinden bu işgal, İngiltere ve daha çok Amerika’nın yaptığı işgaldir. Binlerce insanın ölümünün ardından ilan edilen bir yas gününde işgalciler tarafından işkenceye uğrayan bir Iraklının Hz. Hüseyin’in kabrine sarılıp feryat etmesi, Kerbela’dan bugüne topraklarına, insanlarına sahip çıkamamalarının ağıtı, yardım çağrısıdır:

İmam Hüseyin!!! Senin yokluğundan dudaklarım şerha şerha... Senin yokluğunda hayat bizim için sadece bir yük.

İmdat! Ey Mehdi-i Muntazar!

Seni yine koruyamadık İmam!!! Seni yine öldürdüler.³⁶²

İşgalcilerin ülkeyi ele geçirmelerinin “zaferi” için yapılan eğlencede iki yerli kadının dans etmeleri Irak halkını daha da düşürmeleri için yapılan bir eğlenceden ibarettir. Alkışlarla karşıladıkları askerler Irak halkının celladı olduğunda ise yaşlı adamın onları niçin böyle karşıladıklarına dair kendince vicdan muhasebesidir:

Bir gün, güneydeki liman şehrinde bir umut belirdi; kısa bir zaman sonra şehrimize kadar geldiler ve biz sokaklara koştuk; kendimizi ilk kez hür hissetmiştik; onlardan aldığımız güçle cesaretlendik ve ayağımızdaki, boynumuzdaki zincirleri çıkarıp o zalimin boynuna geçirdik. Biz yoksul insanlarız, başka ne yapabilirdik ki!³⁶³

Askerlerin gözünde Iraklılar birer canlı değillerdir. Onlar için insanlar sadece askerleri eğlendiren oyun karakterlerdir. Bombalamaların durulduğu bir vakitte insanların yiyecek içecek bulma umuduyla sokağa dökülmeleri ile iki keskin nişancı askerin oyunu başlamıştır. Birbirlerine hedefleri göstererek kaç kurşunla bir insanı yere indireceklerine dair iddialaşmak onlara zevk vermektedir. Öykünün son

³⁶² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 24.

³⁶³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 26.

bölümünde daha önce belirttiğimiz gibi yabancı bir savaş muhabirine odaklanılır. Burada gördüklerinden sonra muhabirin bu topraklarla arasında bir bağ olmuş ve o, buradan gitmek istememiştir. Sırf bu yüzden çalıştığı gazeteye sürekli fotoğraflar göndermektedir. Yine bir akşam kaldığı otelden gazeteye göndermek için fotoğrafları hard diske aktarır. İşlem bitene kadar cama dayanıp dışarıyı izler. Hepsini yollaması mümkün olmadığı için yedi fotoğraf seçer. Bu yedi fotoğraftan altısı öykünün ilk altı bölümünde olanların fotoğraflarıyken yedincisi ise onun cama yaslandığı fotoğraftır. Bu fotoğraf ile muhabirin de öyküyü oluşturan fotoğraflardan bir tanesi olduğu açığa çıkar. Öykü, bu seçili yedi fotoğrafın fragman şeklinde art arda verilmesinden oluşmuştur.

“Geçişler” öyküsünde İtalyan bir muhabirin ve Müslüman bir Türk’ün izlenimleri üzerinden Irak Savaşı anlatılır. Öykü üç düzlem üzerinden, öykünün adı olarak kullanılan geçişler yapılarak anlatılır. Kandil gecesini huzurlu ve mutmain bir şekilde camide geçiren öykü kişisi eve gelip televizyonu açınca yaşadığı hal darmadağın olur. Burada İtalyan gazeteciden devam edilir. Öyküdeki İtalyan muhabir daha önce bahsettiğimiz “Fragmanlar” öyküsündeki muhabirdir. Ve burada da bu topraklarla arasındaki açıklayamadığı bağ devam etmektedir. Öyle ki nişanlısı ve öteki huzurlu, güzel yaşamı İtalya’da beklerken muhabir oraya dönmek istemez. Top, tank sesleriyle uyanan gazeteci kameramanla olayın yaşandığı mahalleye gider. Mahallede yatılı okulda kalan küçük bir kız çocuğu çöp bidonunun arkasına sığınmıştır. Anlatıcı asıl büyük acıyı yaşayan bu kızın acısının anlatılamayacağını söyleyerek bu sahneyi geçer. Muhabir ve kameraman olay yerine geldiğinde ise muhabir gördükleri karşısında yıkılır ve görüntüden çıkarken tüm bu yaşananlara, ‘mesleğine, iktidarlara, zalimlere, silahlara’ küfreder. O esnada kameraman mesleki alışkanlık ile olay anını profesyonel bir şekilde kayda alır. Görüntüye korkudan çöp bidonuna sinmiş kız çocuğu da girer. Kız, kalabalığın içinde öğretmenini görüp koşar ve öğretmeni onu tanıdık bir kucağa emanet eder. Öykü Türk izleyicinin televizyonda bu haberi izlemesiyle devam eder.

Öyküde savunmasız canların darmadağın olması, ölmesi, şehirlerin, yaşamların kararması anlatılırken buna sebep olan failer yani Batı açıkça

suçlanmaktadır. Dünya böylesine kirlenirken hala nasıl dönebildiğini küçük yaştaki kız bile “Şaşırıldı, göğün nasıl hâlâ havada asılı kalabildiğine”³⁶⁴ ifadesinde görüldüğü gibi hayretle karşılamaktadır. Öykünün “Keşke bu son olsaydı ey sevgili okur!”³⁶⁵ şeklinde bitmesiyle akan kanın durmayacağı anlatılırken, öykünün genelinde özellikle Müslümanların duyarsızlıkları sorgulanmaktadır.

2.2.4.5. Suriye

Beşşar Esed yönetimindeki Suriye’de Arap Baharı’nın etkisiyle başlayan halk ayaklanması sonucu 2011 yılında iç savaş başlamıştır. Bu iç savaşın önemli bir sebebi mezhep farklılığıdır. Sünniler ve Şiiler arasındaki gerginlik ve çatışma iç savaşın büyümesinde etkili olmuştur. Bu iç savaşta Esed’e bağlı rejim kuvvetlerinin dışında ÖSO, PYD, DAEŞ gibi örgütler de bulunmaktadır.³⁶⁶ Savaş sadece Suriye içinde kalmamış bir süre sonra İran, Irak, Lübnan, Rusya, ABD, Suudi Arabistan, Katar, Ürdün ve Türkiye gibi ülkeler de savaşa dâhil olmuşlardır.³⁶⁷ İçinde bulunduğumuz 2018 senesinde hala devam etmekte olan bu savaşta yarım milyona yakın insan vefat ederken milyonlarcası ülkemiz başta olmak üzere birçok ülkeye göç etmişlerdir.

Şakar, Suriye’de yaşanan bu savaşa dair birkaç öykü yayımlamıştır. Bunlardan biri “Battaniye” adlı kısa öyküdür. Öykü, savaş mağduru bir çocuğun rüyası üzerinden oluşturulmaktadır. Rüyasında Kaysun Dağı’nın tepesinde Mikail ile konuşan çocuk, vatanının neden yangın yerine dönmesinin sorusu cevapsız kalınca “Keşke onlarca, binlerce kanatlarım olsa; bir şimşek gibi çaksam şehrin üzerine; gök yıldızları tutsa, yer karanlığı yutsa” der.³⁶⁸ Annesinin battaniyeyi üstüne örtmesiyle uyanan çocuk “Mikail’in kanatları battaniyenin altında kalıyor”³⁶⁹ diyerek örtmesini

³⁶⁴ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 18.

³⁶⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 19.

³⁶⁶ Oğuzhan Akyener, “Suriye İç Savaşı: Enerji, Güvenlik ve Siyaset Boyutlarıyla”, Ankara, **Türkiye Enerji Vakfı**, Nisan 2018, s. 44.

³⁶⁷ Çağatay Özdemir, “Suriye’de İç Savaşın Nedenleri: Otokratik Yöntem mi, Bölgesel ve Küresel Güçler mi?”, **Bilgi Dergisi**, S. 33, 2016 Kış, s. 93.

³⁶⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 20.

³⁶⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 20.

istememez. Çünkü çocuk, savaşın oluşturduğu tüm kötülüklerden Mikail'in kanatlarıyla korunmayı istemiştir. Böylece çocukların savaşlarda korunmasına sembolik bir anlatımla değinilmiştir.

“Unutuş” öyküsü, işgalci askerler tarafında abluka altına alınan kasabalarını kurtarmak için bir araya gelen gençlerin yaşadıklarını anlatır. Daha sonra sağ kurtulanlardan biri olan öykü kişisi yaşadıklarını, öykü adının tersine asla unutamaz. Öyküde karakterin geçmişe dair ilk toplanma anları ve yakalandıkları an karışık bir şekilde verilir. Yaşadıkları toprakları muhalif ve sonradan gelen yabancı askerlerden korumak amacıyla toplanan bu grubun başı ana karakterin dışında Ali, Ömer ve Osman isimli arkadaşlarıdır. İşgalciler gece jetlerle bombardıman yapıp gündüz çekildikleri için bu grup da gece dağlarda saklanıp gündüz kasabalarını korumak için dağılarak tetikte beklerler. Bu sıralarda sonradan gelen askerler önceleri sadece karşı grubu öldürürken sonraları iş keyfi öldürmeye, tecavüze, işkence etmeye dönmüştür. Bir süre sonra kim olduğu bilinmeyen istihbaratçı kişiler yüzünden saklandıkları bir dağda yakalanıp kelepçelerle kamyonu bindirilirler. Geçirdikleri zorlu yolculuktan sonra birçoğu öldürülür. Geriye dönenlerden biri olan öykü kişisi ise yaşadığı topraklar için savaştığı yerlere geri döndüğünde harabelerden, küle dönmüş yerlerden başka bir şeyle karşılaşamaz. Ailesi göç etmiş, kimsesi kalmamıştır. Bir dönem yaşadıklarının hesabını ödeceğini düşünen öykü kişisi gördükleriyle artık ne için savaştığını anlayamayıp tüm umutlarını yitirir ve kendi dahi bu topraklarda kalamaz. Birçok yere gidip kök salmayı düşünse de geçmişi buna izin vermez.

Öykünün yazılış tarihini göz önünde bulundurarak Suriye’de gerçekleşen savaşın anlatıldığını düşünebiliriz. Ayrıca halkın sadece bir kesiminin direnişte olması, öykü kişinin “Dünyanın bütün ordularına karşı ne yapabilirdik?”³⁷⁰ sözü, aynı ırktan olmayan askerlerin ortaya çıkması gibi durumlar da bu fikrimizi güçlendirmektedir.

Sonuç olarak Şakar’ın, bu öykülerde yaşam ve ölümü, özgürlükleri için canlarını bile feda eden insanları, savaş sonrası insanların umutsuzca hayatta kalma çabalarını, tecavüzlere ve bu yüzden hamile kalan kadınları, aydınlık bir hayatın

³⁷⁰ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 108.

umudunu, umutsuzluğunu, her şeyini kaybetmiş insanların cesetlere sevinecek hallere gelmelerini, Müslümanın Müslüman kanı dökmelerini, insanın toprağıyla arasındaki koparılmaz bağı, masallarla çevrili bir dünyayı hak eden çocukların kanlarla yıkanan bir dünyayı yaşamaları konu edindiğini görmekteyiz.

2.2.4.6. Mültecilik

Savaşın açtığı bir diğer yara olan mültecilik, son yüzyılda artan savaşlarla birlikte dünyanın önemli bir sorunu haline gelmiştir. 21. yüzyılın ünlü düşünür ve sosyologlarından Zygmunt Bauman, göçmenlik sorununa karşı küresel dünya açısından farklı ve oldukça önemli bir tespitte bulunmuştur:

Göçmenler şu açıdan biriciktir: mevcut, hazır ve çantada keklik gibi görünen bir gruptur. Belirli şeylere uygun hale gelebilmek için son derece kullanışlıdır. Yaratılmış bir topluluktur. (...) Göçmenler, günümüz politikalarını yürütmek için mutlak bir ihtiyaçtır. Bir yerlerdeki gizli küresel sermayeyle, küresel ticaretle, küresel terörle, vs. mücadelede bir avantaj sağlarlar. Zira somut elle tutulur komşularımızdır bu insanlar. İkinci olarak, herhangi bir ülkeye sağlayabilecekleri bir diğer avantaj da şudur ki; küresel sermaye, küresel ticaret, küresel terör, küresel bilgi akışı vs. aksine göçmenler hakkında bir şeyler yapılabilir. Göçmenler hakkında bir şeyler yapmaya kabildir. Ve bu son derece caziptir. (...) Son olarak belirli bir amaç için mükemmel bir şekilde icat edilmiş olan göçmenlere ilişkin üçüncü unsurda hükümetlerin insanın belirsizliğine yönelik bir şey yapma gücünü görünür kılmalarıdır.³⁷¹

Cemal Şakar öykülerinde özellikle Ortadoğu olmak üzere İslam coğrafyasında savaşlar ve işgaller sonucu yaşanan göçleri ve bunların acı sonuçlarını bütün yönleriyle ele almıştır.

“Uzak” adlı öyküde yurtlarından sürülen bir aile üzerinden mülteciliğin zorluğu anlatılmaktadır. İşgalciler, köydeki yetmiş iki erkeği cami önünde kurşuna dizdikten sonra geri kalanları da zorlu sürgüne mecbur etmişlerdir. Daha doğmamış

³⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5yA6HLL6du4&feature=youtu.be> 01.12.2018

çocuklarıyla yeni evli çift de bu sürgüne maruz kalanlardandır. Genç kadın gitmeden önce yurtlarına dair her anıyı hafızasında tutmak için büyük bir iştahla etrafa bakmaktan geri duramaz. Geri dönme umuduyla ilk defa gittikleri ülkede ise yabancı kaldıkları tek şey dilleri değildi. İlk kez kendilerinin kullandıkları barakalar, beton eşikler, yeni sesler, yeni yüzlerin hiçbirinde kendilerine dair hatıraların olmaması onlar için can yakıcıdır. “Çok iyi bildikleri; alışkanlıklarla hiç düşünmeden yaşayıp gittikleri bir dünya yoktu artık.”³⁷² Öykü adının “uzak” olması tüm bu bildik dünyadan irak olmaya bir göndermedir.

“Zarurat-ı Hamse”, topraklarından kaçmak zorunda olan bir topluluğun öyküsüdür. Zarurat-ı Hamse’nin anlamı “can, akıl, namus, din ve malın muhafazası”dır.³⁷³ Öyküde de insanlar bu temel haklarını korumak amacıyla yollara düşmüşlerdir. Topluluğun başındaki karakter olan Ebubekir adlı kişinin önderliğinde başlayan yolculukta birisi hamiledir. Bu zorlu yolculuğu başaramayıp doğum anında bebeği de kendisi de vefat ederler. Böyle böyle eksilerek çölde kaç zamandır yürüdüklerini bilmeden devam ederlerken aç kalmamak adına buldukları otları yerler:

(...) umutları tükeniyordu, özgürlük, izzet, haysiyet,... hepsinden vazgeçeyazdılar; yurtlarını düşündüler, sofralarını; en çok sarımsak, soğan, acur geldi akıllarına, tıka basa doymalar. Umutsuzca göğe bakıyorlardı, hadi hadi diye! Gökten bir sofraya inerse, bildircinler... İndi de. Tıka basa yediler kusuncaya kadar, zehirleninceye kadar, öleyazdılar yemekten içmekten. Bilmediler. Bilselerdi. Dinlemediler. Dinleselerdi.³⁷⁴

Öykünün burasında İsrâiloğullarının hikayesine telmih yapılmıştır. Öyküde Bakara suresinin 61. ayetine göndermede bulunularak iki farklı olay karşılaştırılmıştır. Ayette, İsrâiloğulları’nın Mısır hükümdarıyla savaşmak, özgürlüklerini almak yerine Hz. Musa’dan Allah’ın gönderdiği yiyeceklere burun kıvrıp yeni ve çeşitli yiyecekler istemeleri anlatılır.³⁷⁵ Bir tarafta ırzları, dinleri ve

³⁷² Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 68.

³⁷³ Ferhat Koca, “Fıkıh”, **DİA**, Yıl 1998, 17. Cilt, s. 514.

³⁷⁴ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 9.

³⁷⁵ <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/68/61-ayet-tefsiri> 21.11.2018

özgürlüklerinden olmamak için aç kalmaya razı olanlar bir tarafta ise köleliğe razı olurken Allah'ın gökten indirdiği sofraya doyumsuz, tatminsiz bir şekilde yaklaşanlar vardır. Öykünün devamında Ebubekir ve diğerleri bir mağaraya sığınır ve korunmak için mağaranın ağzını taşlarla örerler. Açık kalan bir deliği Ebubekir ayağıyla kapatır. Sabah uyandığında ise bir yılan tarafından topuğunun ısırıldığını fark eder. Burada Hz. Peygamber ile Hz. Ebubekir'in mağara hadisesine gönderme vardır. Ebubekir ile beraberindekilerin uyandıklarında ne kadar süre uyduklarını bilememeleri ve ne zamandan kalma olduğunu bilmedikleri akçelerin olması da Ashab-ı Kehf kıssasına bir atıftır. İlerleyen bölümlerde ise Ebubekir'in sayıklamaları sonucu bulunduğu yerin inlemelerle dolu bir ortam olduğu açığa çıkar. Öykünün sonunda, bu yolculuğun ve maceranın sadece Ebubekir'in zihninde gerçekleşmiş olduğu anlaşılır. Aslında olan şey ise üç oğlu ve karısı ile birlikte evlerinde süngülerle öldürülmüş olmalarıdır.

“Renkler” de yine mültecilik temasını işleyen bir öyküdür. Göçmenlik, kırmızı, mavi, gri, kahverengi, sarı, yeşil, siyah, beyaz, lila, buzmavisi ve alaca olmak üzere on farklı renk başlığı ile anlatılır. Kırmızı, yaşatılan zulümlerin ateş olarak sembolize edilmesiyle insanların bu geçmişten kaçmalarını; mavi, insanların özgürlüklerini kazanma umutlarını, “Allah'ın yeryüzünde yeni yollar açacağına inanmalarını”³⁷⁶; gri, mutlu bir sona dair ümitsizliği; kahverengi, insanların yaşamak amacıyla bulmak istedikleri toprağı; sarı, hayatın kaynağı olan güneşi; yeşil, insanın para karşısında değersiz bir et parçası olmasını; siyah, yaşanan zulmü, ölümü; beyaz, insanların canlarını kurtarmak için yaptıkları deniz yolculuğundaki lodoları; lila, “ölüme yaklaştıkça hayata tutunma isteğini”³⁷⁷; buzmavisi göçmen insanların kullandıkları aracın batmasıyla buz gibi bir denizde donarak ölmelerini; alaca ise yaşanan tüm bu acıların kelimelerle anlatılamayacak kadar ağır, tarifsiz acıyı sembolize eder.

Bir kız çocuğunun duasını, beklentisini iç konuşmayla aktaran “Vüsat” öyküsü de mülteciliğe dairdir. Çocuk, kaldığı mülteci kampında yeşilliklerle dolu,

³⁷⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 18.

³⁷⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 25.

bereketli, huzurlu bir yol hayal edip “OLSUN” diyerek dua ederken arkasında yoksul bir hayat ve bir sürü insanla aynı konteynırı paylaşmanın utancını yaşayan insanları, yaşama heyecanını kaybetmiş kadınları, cesede dönen ihtiyaçları, mayınları, dikenli telleri, askerleri, uçakları, makineleri görüp tüm bunlar “OLMASIN” diye duasını devam ettirir.³⁷⁸ O, hayal ettiği yolda babası, annesi ve ağabeyine kavuşmayı düşünür ve duasını

İçime bütün kamplar sığsa, bütün muhacirler, bütün hicretler;

Evimiz, köyümüz, şehrimiz, ülkemiz, bütün dünya;

Ve sonra bütün aydınlıklar...

OLMAZ MI?³⁷⁹

diyerek feryat figan ederken kamp görevlisi bunun artık mümkün olamayacağını söyleyerek babasını, annesini ve abisini kaybetmiş öksüz çocuğu bu hayallerinden, dualarından uyandırıp ninesinin yanına gitmesini salık verir.

Suriyeli mültecileri konu alan “Parataksis”, yirmi dokuz madde halinde yazılmış bir öyküdür. Bir tarafta ülkelerini savaş yüzünden terk edip başka çadırlardan oluşan bir kentte sürdürmeye çalışan insanlar diğer tarafta o kente ulaşmak için çabalayan insanlar vardır. Kasabalarını terk eden insanlar hemen tel örgünün ardında kalan kasabalarını terk edenler oradaki ezan seslerini duydukça özlemleri de acıları da artmaktadır. Çadırlara ulaşamayanlarsa tel örgüde umutla beklemektedir. Örgünün beri tarafındakiler ise gelecek olanlar arasında bir tanıdık eş, dost, akraba bulma umutlarını diri tutarlar. Gidenler arkalarında bıraktıklarını düşünürken kalanlar sağ kalacakları, kurtulacakları anları düşünürler. Gidenler hayaller kurmadan uykuya dalarken kalanlar bir gün daha ölmemelerine sevinirler. Öykü bu iki ayrı hayatları verirken diğer taraftan da Suriyelilere topraklarını açan ülke insanların iyi veya kötü yorumlarını da öyküye katar:

³⁷⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 29.

³⁷⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 30.

3. Onlar bizim kardeşlerimiz, elbette kapıları açacağız. Ama başta Birleşmiş Milletler olmak üzere, tüm dünya bu meseleyle yeteri kadar ilgilenmiyor. Bizim de bir sabrımız var.

(...)

9. Komşusu açken tok yatan bizden değildir.

(...)

23. Yüzbinden sonrası bizim kırmızı çizgimizdir.

(...)

27. Biz milletçe açken bir de bunlar çıktı yahu!³⁸⁰

Bu yorumların dışında Hz. Peygamber'in bulutlarla takip edilmesi hadisesini göçmen Suriyeli bir kız çocuğunun başından geçmişçesine anlatılırken, Hz. Musa ile halkının yaşayabilecekleri topraklara göç etmeleri hadisesine de yer verilerek geçmişten günümüze değin yaşanan muhacirliğe göndermeler yapılmıştır. Öykünün sonunda yazarın, maddeler halinde yazılan öykünün sebebinin olmadığını, sıralamayı okuyucuya bıraktığını ve her sıralamada yeni bir hikâye ortaya çıkacağını belirten bir dipnotu bulunmaktadır.³⁸¹ Biz ise öyküyü konu ayırımına göre anlatmayı uygun bulduk.

“Bahar”, işgalciler tarafından köyleri yakılıp yıkılmış, yakınları öldürülmüş, kendileri de başka yerlere iltica etmek zorunda kalmış insanların hikâyesidir. Öykü, öykü kişinin babasının öldürülmesiyle başlar. Babası askerler tarafından karlı toprağa itilip tetiği kafasına tutulduğunda kendisinin de annesinin de sessiz çığlıkları buna şahit olur. Babasıyla birlikte birçok insan öldükten sonra geri kalanlar bir cipin önünde sürgüne çıkarlar. Bu sürgün onları yalnızlaştıran, hatırasız, hafızasız bırakan bir sürgündür.³⁸² Geldikleri yere hayata dair bütün umutları yıkacak denli kötüdür:

Yıpranmış, kullanılmış noksan, eksik, artık her şeyin ardında, bir türlü giderilemeyen açlığımızla, ağır kokular, sinekler, sıcaklar, çadırlar, kartonlar,

³⁸⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 31-33.

³⁸¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 34.

³⁸² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 58.

naylonlar altında yiyor, uyuyor, uyanıyor, sonra çöpler dağ gibi yığılıyor, yiyor, uyuyor, uyanıyor, boğuluyorduk kendi içimizde.³⁸³

Yaşanılan acılar karşısında bir tek annelerin yenilme, yıkılma, kendi içlerine kapanma şansları yoktur. Çünkü ne yaşarlarsa yaşasınlar çocuklarını korumak, kollamak için dik durmak zorundadırlar. Hiç bilmedikleri sokaklarda, insanlarla, hayatlarla yaşamak zorunda kalan bu göçmenlere karşı insanlar da hoş görüyle yaklaşmazlar. Öykü kişisi bu tavra karşı kendisi “leş” olarak görür, bu onun için kendini tanımlayan bir isimdir.³⁸⁴ Leş birinin de hayatta kalmasının anlamı olmayacağını düşündüğü sırada bilincinden geçen duygulara kendini kaptırmışken yattığı kartonunun üzerinde belirsiz biri tarafından bıçaklanarak ölür.

“Kül”, Suriye savaşından kaçıp gelen genç bir kız ve amcasının İstanbul’da hayata tutunma çabasını anlatmaktadır. Yaşadıkları kasabanın yerle bir olmasından sonra geriye kalan sadece bir küldür. Toplu bir şekilde Suriye’den Türkiye sınırına varanlar kamplara sığınırken genç kız ve amcası İstanbul’a kadar gelmişlerdir. Daha önce namını duydukları bu şehri görünce duyduklarının da ötesinde bir yer olduğunu fark ederler. Öykü kişisi ateş olan yerden uzaklaştıkça özgürlüğüne kavuştuğunu hisseder fakat bu uzun sürmez, amcası her ne kadar karşı çıksa da Zeynep başka bir yola bulamayınca karınlarını doyurmaları için dilencilik yapmaya başlar. Dilenmek için öğrendiği birkaç kelime ile yetinmeyen Zeynep’in yalan söyleyerek dilenmesine daha da karşı çıksa da yeğenini ikna edemez. Ona göre “nasıl olsa herkes insani olan her şeyi unutmuştu.”³⁸⁵ Bu yüzden kendisi de ilkelerini, çizgilerini, ahlakını kısacası insanlığını bir kenara bırakmıştır. Her öğrendiği kelimeyle yeni bir mahalleye açılmıştır. Lüks mahallelerdeki insanları gördükçe artık utanır dilenmekten. Taklit ürünlerle o insanlara benzemeye çalıştıkça amcasının itirazları da artar. Bir gün hiç dönmemesine amcasının yanından ayrılır ve daha önce düzenli olarak para aldığı takım elbiseli adama güvenir. Çünkü adam ona, yarım kalan eczacılık eğitimini tamamlayacağına dair vaatler vermiştir. Fakat bu vaatler adamın metresi olmasıyla

³⁸³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 59.

³⁸⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 61.

³⁸⁵ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 80.

sonuçlanır. Zeynep tüm umutlarını yitirdiğinde ise kendini oturduğu lüks dairenin penceresinde bulur:

Biliyorum kimse duymuyor beni; biliyorum onüçüncü kattayım, önüme demir korkuluklar.. sımsıkı tutunup aşağıya doğru eğildim. Sırtımda taşıdığım boşlukla önümde uzanan boşluk arasında sendeledim. Bir denge bulabilmeliydim. Böyle duramazdım.³⁸⁶

Kölelikten kurtulmak için geldiği bu şehirde başka bir köleliğe mahkûmdur artık. Özgürlüğünü kazanmanın tek yolu ise on üçüncü kattan kendini bırakıp kanat çırpmasıdır. Bu öykü, savaşın insanlar üzerindeki etkisinin yanında bireyin zorluklar karşısında nasıl değişebileceğinin, kendinden nasıl tavizler verebileceğinin de göstergesidir.

“Bir Öyküye Girmeyen Parçalar”da adı Suriye olan küçük bir kızın annesini ve babasını kaybetmesi sonucu yabancı bir ülkede yaşaması anlatılır. Doğup büyüdüğü topraklarda annesinin, babasının, kardeşlerinin ve yaşamının izlerini hiç tanımadığı bir ülkede taşıyan Suriye, bu ülkede de yaşam savaşı vermek zorunda kalmıştır.

Öykünün girişi “Hayatının bir ânı tuhaf bir karanlık altındaydı. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın bir türlü aydınlatamıyordu.”³⁸⁷ cümlesi ile başlar. Ülkesi gibi yıkık olan Suriye, evlerine düşen bomba sebebiyle tüm ailesini kaybeder. Şans eseri kurtulan öykü kişisi, hastanede kendine gelir ve o anları hatırlayamaz. Daha sonra babasının kefenlenmiş cesedini gören kahraman diğer aile fertlerini de kaybettiğini öğrenir. Bunun üzerine tek başına hiç tanımadığı bir ülkeye göç edip orada kendi savaşını yaşayacağını bilir. Günahsız bir insan olan Suriye, bunca kiri, günahı, acıyı gördüğünde ise olanca isyanını meleklere bildirir:

Sağ omzuna döndü, yaz dedi: Babamın hayatta kalmak için savaştığını... Çocuklarına kol kanat gererken annemin.. annemin kanatları altına topladığı çocuklarıyla birlikte enkazın altından bir daha çıkarılmadığını... Bir yanlışlık

³⁸⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 85.

³⁸⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 115.

olarak hayatta kaldığımı... sürüklendiğim buralara nasıl tutunacağımı bilemediğimi yaz, dedi.

Sol omzuna döndü, yaz dedi: bütün dünyanın hep bir olduğunu... Hiç kimseyi atlama, yaz. Bize kıyameti yaşattıklarını... Cehenneme döndürdüklerini şehrimizi. Hep mi kötüler kazanır diye düşündüğümü... Bir yanlışlık olduğumu yaz, dedi.³⁸⁸

Masallarla büyüyen karakter dünyadaki acımasızlıkları, kötülükleri, ölümleri, ayrılıkları kısacası her türlü karanlığı örtmek için masallara sığınır ve ejderhalar, devler ona bu konuda yardım eder. Her küçük çocuk gibi o da kendi hayal dünyasını gerçek dünyaya yansıtır. Fakat Suriye, her çocuk kadar şanslı olmadığı için masalları gerçek dünyadan bir kaçış yolu olarak kullanır:

Gökyüzünden devler geldi. Gökyüzünden ejderhalar geldi. Devler silleleriyle dağları. Ejderhalar yalımlarıyla dağları. Dağlar atıldı. Dağlar yakıldı. Bütün eşya teslim oldu sillelere, yalımlara. Yer titredi. Gök gürledi. Bütün ışıklar söndü, bir karanlık geldi kapladı eşyayı.³⁸⁹

Anlatılanlar yüreklerin, kelimelerin kaldıramayacağı kadar ağır olduğu için kötülükler, acılar imgeler üzerinden aktarılırken bu acıların kendisi kurmaca olan bir öyküye dahi sığmadığı için öykünün ismi “Bir Öyküye Giremeyen Parçalar”dır.

Savaşın bu kez bir kadının gözünden anlatıldığı “Kanadında Bir Kuşun” öyküsü iki düzlemde oluşur. Birinci düzlem kadının bombalardan kurtulduğu zaman, ikinci düzlem ise mülteci olarak bir Batı ülkesine gittiği zamandır. Uçak saldırılarıyla önce babasını sonra çocuklarını daha sonra da kocası ve annesini kaybeden öykü kişisi bombalanan evinden sağ kurtulmuştur. Sabah olup da bombardıman kesildiği için yıkıntıların içinden çıkıp yürümeye başlar. Zaman zaman dursa da yürümeyi bırakmaz. Çünkü her şeyin bir sonu olduğu gibi kendine de uygun bir son buluncaya kadar yürümeye devam eder.³⁹⁰ Mülteci olarak yaşadığı yerde nem ve rutubetin yasak olduğu bir hastalığa sahip olduğu halde tam da böyle bir yerde

³⁸⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 124.

³⁸⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 121.

³⁹⁰ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 100.

çalışmak zorunda kalır. İlaçların da fayda etmediği boyuta ulaştığında ise patronu elinde kalmasından korkup işten çıkarır. Kadın iş yerinden ayrılıp bir duvara yaslandığında her zaman ölüm getiren gökyüzü gitmiş, tertemiz bir gökyüzü gelmiştir. O temiz gökte bütün insanlığı kanadında taşıyan bir kuş görür ve o kuşla birlikte dünyadan ayrılır.³⁹¹ Böylesi kötü bir hayatta masum, temiz insanları koruyup kollayacak ancak öykünün de adını oluşturan kuşların kanatlarıdır.

2.2.4.7. İslam Tarihi

İnanç, bir toplumun yaşantısını düzenlemesinin yanında o toplumun tarihinde de büyük rol oynar. Her sanat dalı gibi edebiyat da kendi kültürünün tarihinden beslendiği için ortaya çıkan ürünlerde bunun izlerini görmek mümkündür. Türk edebiyatının önemli bir kaynağı olan İslam tarihi, geçmişten günümüze Müslümanların ve İslam dünyasının geçirdiği değişim ve dönüşümlerin panoramasını görmemizi sağlayan önemli bir kaynaktır. Muhteva açısından gelenekten ve daha çok İslam'dan beslenen Şakar için İslam tarihi kıymetli bir unsurdur. Kimi öykülerinde İslam tarihine göndermeler yaparken kimilerinde doğrudan İslam tarihini konu alır.

İslam tarihinden bir olayı ana konu edinerek oluşturduğu öykülerden biri Harre vakasının anlatıldığı “Har” adlı öyküdür. Harre Savaşı 683 yılında Emevî birlikleri ve Medineliler arasında geçen vakadır. Hükümdarlığını kabul etmediği Yezid’ e biat etmeyen Medine halkının isyan etmesi üzerine Yezid, Medine’ye bir ordu göndermiş ve isyanı kanlı bir şekilde bastırmıştır. Ordunun komutanı olan Müslim b. Ukbe’ye “İsteklerim kabul olunmazsa üç gün boyunca şehir sizin malınızdır” emri verdiği için üç gün boyunca büyük bir katliam yapılmasının yanında rivayetlere göre binlerce kıza tecavüz edilmiştir. Bu üç günün sonunda biati zorla kabul eden Medine halkı serbest bırakılmıştır. Haberi alan Yezid ise bunu Bedir savaşının bir intikamı olarak görüp sevinmiştir.³⁹²

³⁹¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 104.

³⁹² Ayrıntılı bilgi için bakınız: Mustafa Sabri Küçükaşçı, “Harre Savaşı”, **DİA**, Yıl: 1997, 16. Cilt, s. 245-247.

Müslümanların o dönemlerde yaşadığı en büyük musibetlerden biri olan Harre savaşını konu alan “Har” öyküsünde anne ve babasını kaybetmiş genç bir kadının bu olayda yaşadıkları anlatılmaktadır. Medine halkı, Ukbe komutanlığında gelenlere karşı hendek kazsa da işe yaramaz. Askerlerin şehre girdiğini gören genç kız çareyi evine sığınmakta bulur. Fakat işgalcilerin her şeyi kendilerine helal gördükleri bir ortamda birçok kadın gibi genç kız da tecavüze maruz kalmıştır. Öyküde bir taraftan savaşın yıkıcılığından bahsedilirken diğer taraftan kadınların savaştan nasıl yara aldıkları öyküdeki kadın karakter üzerinden anlatılmaktadır. Savaşta ölümden daha ağır acılar vardır ki bunlardan biri de kadınların iffetlerinin çiğnenmesidir. Ölümü yeğlediği bu duruma maruz kalan her kadın bu izi son nefesini verene dek alnında taşıyacağına inanır. Kadının masumluğuna rağmen bu leke ile mahşerde nasıl yüzleşeceğini düşünmesi için diğer bir acı tarafını ortaya çıkarmaktadır: “Ölsem.. nasıl haşr olunacağım? Yaşasam.. bu can bana helal mi?”³⁹³ Bu durumu yaşayanlar arasında düşmanlarından olan çocukları da onlar için büyük bir çelişkidir. Tıpkı öyküdeki bu karakter gibi: “Yaşamak: alnımdaki bu ar ile; yüreğimi yakan har; ya içimdeki tohum: onu emzirecek miyim, göğsüme bastırıp ensesinden koklayabilecek miyim?”³⁹⁴ Burada genç kızın yaşadığı şeyin har yani ateş ile imgenmesi öykünün adının neden “Har” olduğunun da cevabıdır. Her annenin çocuğunu şartsız sevmesi bu kadınlar için geçerli değildir. Zira bu çocuklar yaşadıkları ağır olayın acı meyvesidir.

Peygamber’in Medine’ye girişinde ayın on dördü idi yani dolunay vardı. O geliş İslam âlemi için bir umudun kapısıydı. Karakterin içine düştüğü acı ve umutsuzluğu dile getirmek için o güne işaret edilir:

Dağlar, dört bir yana dağılmış pamuklar gibi uçuyordu; yeryüzü müthiş bir sarsıntıyla sarsılıyor ve ağırlıklarını atıyordu; gördüm; tamam dedim, artık her şey bitti; güneş bir daha doğmayacak; ay bir daha bedir haline erişmeyecek, ondördünün parlaklığı ile hurma dallarında şavkımayacaktı.³⁹⁵

³⁹³ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 9.

³⁹⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

³⁹⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 8.

Burada “bedir” ve “ayın on dördü” kelimelerinin ortak anlamı dolunay iken diğer karşılığı ise Bedir Savaşı’nın zaferi ve “ondördünün parlaklığı” Peygamberin Medine’ye geliş günüdür. İki karşılık da umut ve mutluluğa dairdir ve karakter için o günler bir daha geri gelmeyecek günlerdir.

Tüm şehrin üç gün boyunca işkence, tecavüz, kıyım yaşaması ancak Medine halkının teslim olmasıyla son bulur. Genç kız ise kaybeden namusundan sonra nasıl yaşayacağını, doğacak çocuğuna nasıl annelik edeceğini düşünür. İntiharı istese de inancından dolayı bunu yapamaz. “Yüreğimde har/ Alnımda nar/ İçimde tohum”³⁹⁶ diyerek kendisini tanımlamıştır. Son çare “Üç gündür yaşadıklarımı yazma Rabbim; beni yeniden yarattığında, bu üç günü eksilt Rabbim!”³⁹⁷ diyerek dua eder. Öykünün sonunda ise tüm bunları Taberi’nin bir elindeki notlardan okuduğunu anlarız. Taberi yaşanan bu kıyımı, Müslümanlık tarihinin kara lekesini tarihe not düşmeye eli varmaz ve okuduklarının tümünü dağıtır.

Öyküyü desteklemek amacıyla İslam tarihinden birçok önemli olaya da öyküde yer verilir. Kerbela, Hendek, Bedir, Uhud gibi savaşlar öyküde yer alır. Bunun dışında Hz. Ali, Hz. Hamza, Ubeyde, Hanzala gibi önemli sahabelerin de adı geçer. Geçmişten günümüze değişen sadece savaş isimleridir acı ise aynıdır. Bunun mesajı ise bir öyküde birçok savaştan bahsedilerek verilmektedir. Geçmişteki farklı zamanlar ile şimdiki zaman birleşerek hepsi tek bir ana dönüşüyor adeta:

“Kerbela’nın üzerinden henüz iki yıl geçmiştir”, “Hendek’te kaybettiğimiz babamız; şimdi oğullar, kocalar... Zulmün ilkesi hiç değişmiyordu; neden kızlar, kadınlar hep geride bırakılırdı! Boynumuz eğik... alnımızda bir ar... Bizimle sürececek kırılmış bir nesil...”³⁹⁸

Öykünün ilk paragrafında verilen

³⁹⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 8.

³⁹⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 11.

³⁹⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 8

Nefes nefese koşan atlarla ateş saçan kıvılcımlar çıkararak sabah vakti akına koşanlar: yükselttikleri toz bulutlarının içerisinde; körcesine bir düşmanlıkla on bin kişinin içine dalmışlardı.³⁹⁹

bölüm Adiyat suresinin 1.-5. ayetlerinde geçmektedir. Öykünün devamında ise “Nankörlük etmişler ve zulmet olup çökmüşlerdi şehrimize” denilerek bu insanların Kur’an’da geçtiği gibi nankör oldukları pekiştirilmektedir. Yaşanılanlarla “atılmış yünler gibi uçuşup dağılmıştım” diyen genç kızın sözleri Karia suresinin 5. ayetine atıftır. Kıyamete dair bir sure olan Karia Suresi’nin 5. ayeti kullanılarak yaşanan bu üç günlük seyir kıyamete benzetilmiştir.

Rivayete göre Abdullah b. Selam, Muaviye zamanında Harre mevkiinde durmuş ve şöyle demişti: “Yahudilerin değiştirilip tahrif edilmemiş kitabında bulduğuma göre, burada bir topluluk öldürülecek, bunlar kıyamet günü haşrolundukları zaman kılıçlarını boyunlarına koyacak ve Rahman’ın huzuruna gelip “Ya Rabbi Biz senin uğrunda öldürüldük!..” diyecekler.”⁴⁰⁰ Bu rivayet öyküde şu şekilde kullanmıştır: “Küçük bir cehennemde yaşıyorduk, öldürülenler izzet ve şerefle: Ellerinde kılıçlarıyla: ‘Yarabbi biz senin uğrunda öldürüldük’...”⁴⁰¹

Yine rivayete göre yaşanan üç günün sonunda Bedir ehlinde herkes öldürülmüştür. Yaşananları duyan Yezid mutlu olup Uhud Savaşı’nda zafer şiirleri okuyan Ziba’ri’nin şiirlerini okumuş, Bedir Şavaşı’nda ölen dedesi Utbe, amcası Şeybe ve dayısı Velid’in intikamının alındığını dile getirmiştir.⁴⁰² Bu, öyküde genç kızın ağzından sitem cümlesiyle geçer: “Şimdi Utbe, Şeybe, ve Velid’in günü müydü?”. Yaşanan zafer kutlamaları da öyküde yer bulur:

Saraylarda çoktan zafer şarkıları söyleniyor, kahramanlık şiirleri okunuyordu: Uhud, Ziba’ri’yle yâd ediliordu. Dedesi, amcası, dayısı artık rahat uyuyabilirdi: Bedir’e tam da karşılık olmuştu.

³⁹⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 7

⁴⁰⁰ Mehmet Bahaüddün Varol, “Harre Vakası”, **Selçuk Üniversitesi Dergisi**, Konya, Yıl: 1997, S. 7, s. 528.

⁴⁰¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 8

⁴⁰² Mehmet Bahaüddün Varol, **a.g.e.**, s. 527.

Öykünün bir bölümünde geçen Medinelileri sindirmek amacıyla münafıkların halka seslenip savaşmamaları gerektiğini dile getirmeleri Ahzab Suresi'nin 14. ayetine atıftır. Öykünün devamında da ayetin doğrudan meali verilmiştir.

Kaynaklara göre ordu komutanı olan Müslim b. Ukbe, o üç gün boyunca yaptığı katliamdan sonra "Müsrif" olarak anılmıştır.⁴⁰³ Öyküde de genç kız, Yezid'e karşı başkaldırma hareketinin başkanı olan Abdullah b. Hanzala'ya seslenerek aktarıyor: "Hanzala nerdesin? Hepimiz bir Müsrif'in elinde israf ediliyoruz."⁴⁰⁴

Rivayete göre bu kıyım esnasında kimseler camiye gidemezken Said b. el-Müseyyeb tek başına namazını kılmıştır. Müslim onu da öldürmek istemiş fakat yanındakiler onun deli olduğunu söyledikten sonra öldürmekten vazgeçmiştir.⁴⁰⁵ Bu olay da öyküde şöyle yer bulur: "Bir tek Müseyyeb Mescit'e gidebilmişti, deliliğine verilmişti de canı bağışlanmıştı."

Öyküde son olarak Tekvîr suresine de gönderme vardır. Genç kızın, artık sona yaklaştığını gördüğünde dile getirdikleri bu sureden alıntılardır: "'Güneşin dürüldüğünü, yıldızların sönüp döküldüğünü, dağların yürütüldüğünü, doğumu yakın develerin terk edildiğini, bütün yabani hayvanların birbirine sokulduğunu gördüm ve denizler tutuşturulduğu zaman', tamam dedim, artık her şey bitti; ..."⁴⁰⁶

"Kılıç"ta da insanlık tarihi boyunca yapılan zulümler tek bir metne yedirilmiştir. İmgeler üzerine kurulu olan bu öyküde incir ve zeytinlerin çürüdüğü söylenerek yaşanılanların Orta Doğu toprakları olduğuna işaret edilir. Bu topraklarda gece güvenirliliği, koruyuculuğu; gündüz ölümü, kıyamı imgelemektedir. Gece, insanları koruyup kollarken gündüz bütün kötülüğü kapsayan şeyatin şehre iner ve yeryüzünü kana boyar. İnsanlar kötülüklerden dağlara, mağaralara sığınır. Şeyatinin şerrini ezanlar dahi sindiremez. Şeyatinin nefesiyle zalimliği yayanlar bir bir ortaya çıkar:

⁴⁰³ Mustafa Sabri Küçükaşçı, **a.g.e.**, s. 246.

⁴⁰⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

⁴⁰⁵ Mehmet Bahaüddün Varol, **a.g.e.**, s. 527

⁴⁰⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 10.

Güneş bir kılıç gibi yarıyor gecenin güvenli karanlığını. Bütün örtüleri biçip atıyor. Yeryüzü sonsuzca yarıyor: Yılanlar, çıyanlar, akrepler, devler, ejderhalar, tepegözler fırlıyor sokaklara. Kaf Dağındaki Anka Kuşu doğamıyor küllerinden. Aşkar süvarisiz.⁴⁰⁷

Öyküde kılıç, önce zulmü başlatan imge olsa da öykünün sonunda bunu sonlandıran bir imge halini alacaktır. Öykü kişisi diğer insanlar gibi mağarada saklanırken bu zulmetin bitmesi için dualar ederken ölümlerin diriltildiği, körlerin gözlerinin açıldığı, cüzzamların iyileştirildiği mucizeler aklına gelip gönlü ferahlar, umudu artar. Tam bu noktada “bir ses mi duyuyordu? Kalbine konan şey neydi!” denilerek Hz. Peygamber’e işaret edilir.⁴⁰⁸ Öykü kişisi geçmiş mucizelerle umutlanırken çevresine baktığında her şeyin değiştiği ve hatta gece ile gündüzün dahi yer değiştiğini görür. Bu noktada öyküde gece ve gündüzün tam tersi vasıflarla imgenmesi öykü kişinin bu yönde düşünmesiyle pekiştirilmiştir.

Öyküde Haman adlı kişiden bahsedilir. Bir ihtimal Kur’an’a göre Haman, Firavun’un baş veziridir.⁴⁰⁹ Firavun, Haman’a kule yapmasını, bu sayede Hz. Musa’nın Tanrısını görebileceğine dair salık verir.⁴¹⁰ İsrâiloğullarına yaptığı işkencelerle bilinen Haman, öyküde şöyle yer bulur:

Haman’ın kulesini gördü; sadece köleler ve cariyeler hayattaydı, hepsi efendilerini uluyordu. Gökten düşen bir okla bütün insanlık öldürülmüştür.⁴¹¹

Öykünün bir önceki sayfasında adı geçen Haman için “Haman’ın sekizyüzyirmisekiz metre yüksekliğindeki kulesinden bir ok atılıyor göklere.” denmesi Firavun’un baş vezirine işaret olmanın yanında Dubai’de dünyanın en uzun gökdeleni olan Burj Halife’e atıf olma ihtimali de vardır. Çünkü bu gökdelenin uzunluğu da tam olarak 828 metredir. Bu takdirde zalimliğin günümüz haline de dikkat çekilmiştir.

⁴⁰⁷ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 8.

⁴⁰⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

⁴⁰⁹ Kasas 28/6, Ankebût 29/39, Gâfir 40/24-36

⁴¹⁰ Kasas 28/6

⁴¹¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

Öykünün sonuna gelindiğinde tüm bu anlatılanların asıl öykü kişisi tarafından bir kitaptan okunduğu ortaya çıkar. Okuduklarını, gönlüne de aklına da sığdıramayan öykü kişisi geçmişte “Nemrut’a, Firavun’a, Sezar’a” bozguna uğratan “Hz. Ali’yi, Sahipkiran’ı, Bin Hüseyin’i” düşünerek rahatlamaya çalışsa da günümüzde hala Somali, Kudüs, Arakan gibi yerlerde zulmün devam etmesinden dolayı bir kılıçla tüm acıları kesip yok etmek ister.⁴¹² Çünkü Müslümanlardan akan her kanın kendisini de kirlettiğini bilir. Yapamayacağını anladığında ise geçmişte bunu başarmış birisi olan Selahaddin Eyyubi’den medet umup onun adını haykırır.

“Masamda Ruhumla”, hem öykü kişisinin hem de Müslüman coğrafyasının kanayan yaralarını daha da kanatan bir öyküdür. Öykü kişisi masasında bulunanlara bakıp ruhuyla hesaplaşmaya girerek zihninde oluşmaları sayıklamalar halinde sıralar: “Bak dedim ruhuma, iyice bak masamdaki kitaplara, notlara, dergilere, iyice bak, aç gözlerini, bul şimdi kendini, kendi kendine şifa ol.”⁴¹³

Öyküde Hz. İsa’nın büyüdüğü bölge olan Celile’den Amerikan zulmünün simgesi Sam Amca’ya kadarki birçok acı olay dile getirilmiştir. Öykü kişisinin ilk olarak gördüğü şey işçi bir babanın çocuğu olmanın zorluklarıyla büyümesidir. Dedesi üzerinden Kerbela olayına değinilerek asırlar sonra dedesinin babasının da Bulgar çetelerince öldürüldüğü söylenir. Burada bahsedilen hadise “Uzak” adlı öyküdeki olaya atıftır. Dedesinin çeteler yüzünden yaşadıkları sürgün anlatılırken Hz. Musa’nın göçü, Hz. Peygamber’in hicreti, Hz. Yusuf’un kanlı gömleği, Hz. Ali’nin öldürülme hadisesi, Harre vakası anılarak telmihlerde bulunulur.

Öykü kişisinin Harre olayını görünce aklına Cemal, Sıffin savaşlarında akan kanlar gelir ve o zamanlardan beri akan kanın hiç durmadığını, Srebrenitsa’nın yaşanmasıyla, Sam Amca diye özgürlük dağıtan Amerikan’ın yaptıklarıyla görür. Bu yüzden de “(...)yarın ölünce mahpus olduğum ten, canlar ölesi değil ama olsun, yarın çocuklarımız, torunlarımız bilsin şam ile sam’i (...)” diye tarihe tanıklık etmek ister.⁴¹⁴ Ne olursa olsun ferahlık bulmak isteyen öykü kişisi dermanı Şems suresini

⁴¹² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 10.

⁴¹³ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 10.

⁴¹⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 10.

okuyarak bulma yoluna gider. Yaşayan ve yaşayacak olan her insana bunları bildirmek isterken aklına Habib-i Neccar gelir. Allah'ın elçilerini öldürmeye kalkışan kavmini Neccar yalvararak uyardığı halde kavmi söylediklerine inanmayıp onu öldürmüşlerdir.⁴¹⁵ Öykü kişisi, her ne kadar İslam medeniyetini bir aşk medeniyeti olarak görse de o zaman Neccar'a inanmayan kavmin hala yaşadığını, yaşattıklarına devam edildiğini düşünür:

(...)bu bi ışk medeniyetidir diyelim gelir, gelir ama, gelince kavimler göçü bi yangın, bi talan, ölesi tenler, can bile ölür, canlar bile öldü, ölmüş değil mi, peygamberleri taşıyan, peygamberleri öldüren kavmim dedi, keşke bunu bilseydiniz.⁴¹⁶

Burada sadece yaşatılan zulümler değil bunun dışında geleneksel iyimserlikle dolu tasavvufi bakışa da din tüccarlarına da reddiye vardır. Gerçeklikten kopuk, dünyayı olduğu gibi algılamamıza engel olan, insanı gerçek acılarla yüzleşmekten ve onlarla mücadele etmekten alıkoyan, mutlak manada aşkınlığa gömülmüş bir maneviyatçılığa, fizikten kopuk bir metafiziğe karşı çıkış vardır.

(...) insanlar sürgün edilirken topraklarından, bilinmez bir meçhule, birileri el öptürür, etek öptürür, sadra şifa sözler, sadra şifa sözlerin yazıldığı göksel kağıtlar verirler insanlara, onlarınki göksel bir yolculuktur, melekut aleminde sarfi nazar ederken dünyaya, dünyaya ay düşer, aya kan, yok, kana ay... Kim kansın kim kanasın, kim kanar, kanasın dünya, kanasın dünyaya ey göksel yolcular!⁴¹⁷

“Tohum” öyküsünde Ortadoğu topraklarındaki ezalar Hz. İsa'ya kadar geriye götürülür. Yaşlı bir adamın gözünden anlatılan bu öyküde marangozluk yapan adam köyüne baktıkça bereketli toprakların yerini küllerin aldığını görür. Bu yüzden her yanı acıyla dolu bu topraklardan gitmeye karar verir. Yola düştükçe yüreğindeki kor onu farklı bir dünyaya açar:

(...) şimdi her şeyi bir perdenin ardından görüyordu. Eşyayla arasına bir perde girdi, bir sır, eşyanın sırrını bildi, güneşin altında yapılan bütün işleri gördü, kalbinde

⁴¹⁵ <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Y%C3%A2s%C3%AEn-suresi/3718/13-32-ayet-tefsiri>

22.11.2018

⁴¹⁶ Cemal Şakar, a.g.e., s. 11.

⁴¹⁷ Cemal Şakar, a.g.e., s. 9

taşıdığı şeyi bildi, tanıdı, bir tohumdu, kendisine emanet edilmiş, bereketli ve temiz bir toprak bulmalıydı tohumu ekeceği.⁴¹⁸

Yaşlı adam yürümeye devam ettikçe şu anda bastığı yerlerde asırlar önce yaşayan Hz. İsa'yı hayal eder. Çünkü o dönemlerde de aynı kıyımın, eziyetin, çürümüşlüğü olduğunu bilir. Burada Hz. İsa'nın Filistin bölgesindeki Zeytindağı'nda verdiği vaazlar öyküde konu edinilir:⁴¹⁹

“Ey Yeruşalim! Peygamberleri öldüren, kendisine gönderilenleri taşıyan Yeruşalim! Tavuğun civcivlerini kanatları altına topladığı gibi ben de kaç kez senin çocuklarını toplamak istedim, ama siz istemediniz”⁴²⁰

Böylelikle öyküdeki yaşlı adamın yaşadığı toprağın da Filistin olduğunu anlarız. Rivayete göre Hz. İsa, bu bölgede yakalanıp çarımha gerilmek üzere götürülmüş ve bu yürüyüş Hz. İsa'nın son yürüyüşü olmuştur.⁴²¹ Öyküdeki yaşlı adam ise tüm bunları hatırladıktan sonra zalimin hiç değişmediğini, Allah uğruna öldürülen insanların hiç bitmediğini düşünür. Rabbi için ölen insanlar olmasaydı bugün hala aynı uğurda ölecek insanlar olmayabilirdi. Bunu bilen öykü kişisi ise şahadetini gelecek nesillere bir tohum olarak bırakacağını anlar.

Bildi o tohumun kendisi olduğunu, yıkılınca tapınak ortaya tertemiz bir toprak çıkmıştı, atalarının temizlediği ve kendisinden sonra gelenin işleyeceği bir toprak

(...)

Temiz tohum, temiz toprağa düşmüştü.⁴²²

Şakar için İslam tarihi günümüz insanının da yansımasını oluşturmaktadır. Onun bu öykülerinde, geçmişi vermenin; şimdiyle olan benzerliğini, farklılığını, ders alınacak noktaları ortaya çıkarma amacı taşıdığını görmekteyiz.

⁴¹⁸ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 108.

⁴¹⁹ Matta 23/37-39

⁴²⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 110.

⁴²¹ Reza Aslan, **Zelot – Nasıralı İsa'nın Hayatı ve Dönemi**, çev. Nalan Tumay, İstanbul, Okyanus Yayınevi, 2014, s.122.

⁴²² Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 110.

2.3. YAZMA EYLEMİ / ANLATMAK VE YAZMAK

Modern dönemde pek çok sanatçı yazma ve anlatma eylemini sorunsallaştırmış ve bu eylemlerin doğasına, gerçekleşme sürecine dair felsefi, psikolojik ve estetik yaklaşımlar geliştirmiştir. Önceleri felsefi metinler ile deneme, hatıra gibi türler içinde süren bu çaba giderek kurmaca metinlerin içine taşınmıştır. Sözüne ettiğimiz bu gelişme elbette ki 20. yüzyıldaki bilimsel, felsefi ve sanatsal dönüşümler temelinde değişen gerçeklik algısının bir sonucudur.

Gerçeklik algısının değişmesiyle gerçek ve kurmaca ilişkisi de değişmiştir. Artık dış dünyanın gerçekliğinin yanında kurmaca metnin yazıldığı gerçeklik düzlemi de yazıya aktarılmıştır. Böylelikle gerçek ile kurmaca arasındaki sınır gittikçe silikleşmiştir. Yazar metni nasıl kurguladığını okuyucuyla paylaşır. Bunun sonucunda “Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bu ortamda konu, metnin ‘nasıl’ kurgulandığıdır artık”.⁴²³

Üstkurmaca dediğimiz bu yöntemde, modern dönemde yazar, eserinin yazma sürecini okuyucuyla paylaşırken postmodern dönemde buna dil ve biçim oyunları da eklenmiştir. Bu dönemde yazar, kurgunun kurgusallığını anlatırken metnin gerçek olarak algılanmaması gerektiğini okura hissettirir. Özellikle 1980’den sonra Türk edebiyatında yazma edimini konu alan eserler sıkça karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*, Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Oteli*, Ferit Edgü’nün *Kimse*, Murathan Mungan’ın *Son İstanbul*, Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Murat Gülsoy’un *Bu Kitabı Çalın*, Selim İleri’nin *Yaşarken ve Ölürlen* gibi eserler bu konuda örnek teşkil etmektedir.

Cemal Şakar, yazma edimini konu alırken öykünün nasıl olması gerektiğine dair düşüncelerini dile getirir. Şakar, anlatmayı da yazmayı da bir problem olarak öykülerinde işlemiştir. Daha önce belirttiğimiz gibi bazı yazarlar gerçek ve kurmaca dünya arasındaki ilişkiyi okuyucuya sunarken yazdıklarının gerçek dışı olduğunu hatırlatır. Fakat Şakar, bu düşünceye dair farklı bir görüş belirtmektedir:

⁴²³ Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 48.

Bence yazar burada tam tersi bir şey yapmaktadır. Okur, zaten eserin kurmaca olduğunu önsel olarak biliyor. Yazar, okurun bu bilgisini de yedeğine alarak kurmacayı da eserin içine dâhil edip okurun zihinsel kalıplarını kırmayı ve esere olan inancı artırmayı deniyor. Ayrıca edebi eserler kendilerini var edebilmek için her şeyi içine alıp malzemeleştirirler. Başkaca var olabilme şansları yoktur. Bir anlamda kendi gerekçelerini, kendileri üretirler.⁴²⁴

“İzlek” öyküsünde öykünün yazılma anı konu edilirken yazılan öykü de öykü yazmayı içermektedir. Böylece iç içe geçmiş bir öykü karşımıza çıkar. Öykü kişisi için okumanın da yazmanın da anlamı derindir: “Ancak okuyarak anlayabiliyordu hayatı. Ancak yazarak kendini katabiliyordu hayata.”⁴²⁵ Aslında bu öyküde yazmaktan daha çok yazamamanın sancısı anlatılmaktadır. Öykü kişisi sadece kendisinin olduğu kelimeler aramaktadır:

Erden bir düş. Bir ilk cümle. Bana ait bir uzam. Bana ait bir nefes. Kendimi hayata katarken; ilk okuduğum kitap, dişlediğim ilk meyve, ilk kez ellediğim toprak, ilk kez yüzüme sürdüğüm su bana kendini katarken yitirdiğim ilk cümleyi bulamadıkça, tüm yazdıklarımın bir anlamı yok.⁴²⁶

Ancak bu kelimelere bir türlü ulaşamaz. Ne kadar çabalasa da kendisine gelene kadar anlamını yitirmemiş kelimeler bulamaz. Bir ara kitaplığındakiler arasında Şebüsterî’yi, Mevlana’yı ve Elmalılı’yı eline alır. Aradığını bulmak umuduyla o kitapları karıştırıp daha önce işaretlediği yerleri tekrar okumaya başlasa da sonuç değişmez. Her ne kadar kendine has bir dil istese de bir taraftan da bu isteğin onu tükettiğinin farkındadır. Bu yüzden zaman zaman tüm yazdıklarını atarak hapsoldüğü yerden kurtulmak ister: “Belki yazmayarak zamanın örttüğü perdeleri aralayabilir, şimdiye kadar yaşamadığı yeni zamanlara çıkabilirdi.”⁴²⁷ Öykü kişisi bunları yaşarken yazdığı öyküde de aynı şeyler yaşanmaktadır. En sonunda yazmaktan vazgeçen öykü kişisi kararından caymamak adına temiz bir kâğıda büyük harflerle yazmayacağını yazacakken aklına kendini inandırmak adına yine kendine has bir cümle arama fikri gelir ve bu döngü içinden çıkamayarak öykü sonlanır.

⁴²⁴ Ali Görkem Userin, “Cemal Şakar’la”, *İtibar Dergisi*, S. 16, Ocak 2013, s. 55.

⁴²⁵ Cemal Şakar, *Esenlik Zamanları*, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 42.

⁴²⁶ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 42.

⁴²⁷ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 46.

“Öykünmek”te bir akademisyenin tez çalışması için gitmesi gereken köyden önce arabasının çamura batmasıyla bulunduğu başka bir köydeki bir evde tanrı misafiri olarak kalmasının tiyatro metnine çevrilip sahnelenmesi konu edilir. Üç ayrı anlatı düzleminde anlatılanlar; öyküde köyde yaşananlar, tiyatrodaki sahnelenenler ve izleyici konumundaki akademisyendir. Öykünün başında izleyici konumundaki akademisyen sahneler ilerledikçe yaşadıklarını aklından tekrar geçirir. Köydeki ev sahibi ile ninenin doğallığını, samimiyetini sahnedeki tiyatrocularda göremeyince

‘Ev sahibini bu kadar abartılı bir şekilde bilgece oynamak da nereden çıktı.

O hayatın içinde, hayatı tüm yüküyle yaşamaya çalışan, görmüş, geçirmiş bir insan sadece. Üstelik bu oyuncu devlet sanatçısı.’ ... “Doğallığı beceremiyoruz.”⁴²⁸

diyerek, gerçek hayattaki doğallığın yakalanmamasına dair sitemde bulunur. Böylece öykü kişisi üzerinden öykü türünde gerçekliğin irdelenmesi de yapılır. Öykünün sonunda misafir yani akademisyen sahneden çıkarken seyircilere dönüp baktığında sadece karanlığı görür. İşte o zaman kurmaca bir dünyadan dışarıya baktığını fark eder. Dışarıya çıkmak istediğinde ise salon görevlisi oyunun bitmemesinden dolayı kapıyı açmaz. O anda izleyici konumundaki akademisyenle misafir yani oyuncu birleşerek gerçek ile kurmaca birbirine girer. Ayrıca öykünün adını oluşturan “taklit etme”⁴²⁹ anlamındaki öykünmekten kastın da gerçek yaşamı kurmaca yoluyla taklit etmeye işaret olduğunu görmekteyiz.

“Dilemma” kurmaca dünya ile gerçek dünyanın birbirine karıştığı bir ikilemin öyküsüdür. Postmodern öykü tarzlarından birini denemiş olan Şakar, bu öyküyü yazarken yazdığı anı da öyküye dâhil eder. Deyim yerindeyse öykünün kamera arkasını göstermekten çekinmez. Öyküsünde üç farklı düzlem karşımıza çıkmaktadır. Birincisinde yazar-anlatıcının öyküsünü yazma süreci, ikincisinde sosyalist yılları, üçüncüsünde ise İslam ile tanıştıktan sonraki yaşamı anlatılır. Bu üç ayrı bölüm üç farklı yazı tipi ile yazılmıştır. Yazar-anlatıcı öykü sürecini anlatırken burada nasıl bir öykü yazmak istediğini, kendinden hareketle mi yoksa tamamen hayal ürünü bir yazı

⁴²⁸ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 79.

⁴²⁹

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3380807aee82.95611743 08.11.2018

mı olacağına karar veremez çünkü yazar-yapıt ilişkisine dair kalıpları yıkıp yıkmamakta kararsızdır. Ayrıca ortaya çıkacak metnin okurla ortak bir dile sahip olmasını ister çünkü aksi takdirde sadece derdini dostlarına anlattığı bir mektuba dönüşeceğini düşünmektedir. Öyküyü kurarken yaşanan bu dilemma da öykünün adını oluşturmaktadır. Bu yazma sürecinde nasıl bir yol izlediğini de şöyle anlatır:

Önce imgelemimde uçşan imgeler, belirsiz nedenlerle birbirlerine tutunmaya başlar. Nereye varacağımı kestiremediğim bir yola çıkmaktadır bu. Zamanla bu yolculukta kısa cümleler, bazen de paragraflar doğar. Notlar anlamlı bir bütüne ulaşmaya başlayınca, ‘tamam’ derim ve yazı masasına otururum.

Yazdıkça, tasarlananla ortaya çıkan arasındaki farklılaşma başlar. İlk kurguladığım biçimi bir süre bırakmak istemem, tamamen çağrışımlara uymanın öyküyü dağıtacağına inanırım. Ama yazı ilerledikçe direncim kırılır. Ve onu kendi haline bırakırım. Bir süre akar. Sonra durulur.⁴³⁰

Bu düzlemde anlatıcının bizatihi varlığı görülürken diğer iki düzlemde olaylar gerçekleşir ve anlatıcı burada kenara çekilir. Asıl öyküde Ankara’da öğrenci olan bu karakterin eskiden sahip olduğu sosyalist düşüncelerinden sıyrılıp İslam’a yaklaşması ve İslam’ı öğrenmeye çalışmasıyla yaşadığı ruhsal ve fikrîsel çileler anlatılmaktadır. Burada anlatılan kişi *Yol Düşleri* kitabındaki “Eviçi” öyküsündeki öykü kişisiyle aynı şeyleri yaşamaktadır. Son olarak önce gerçek hayatında İbn Arabi’nin kitaplarını aldığını ve portatif masasına hepsini yığdığını anlatır ve bir sonraki sayfada kurmaca karakterin de aynı şeyleri yaptığını görürüz. “Kahramanım da İbn Arabi okumalı mı? Diye düşünüyorum, yazdığım öyküye döndükçe.” diyerek kurmaca dünyasını kurgularken bu planı okuyucuyla da paylaşır.⁴³¹ Bu soru da bir anlatının içinde yer aldığı için yazar bizlere kurmaca içinde kurmaca olan bir dünya sunarken kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişki iç içe geçer. Öykünün sonu ise o gencin içine girdiği yeni dünyaya daha doğrusu Allah’a teslim olmasıyla son bulur.

“İstidrad” öyküsü adeta telkinlerle örülü bir öyküdür. Bir anlatının içinde miyiz yoksa yazarın birebir yaşadığı şeyler midir bilinmez olduğundan yine kurmaca ile gerçek dünya iç içe geçmiştir bu öyküde. Eğer gerçek dünyayı anlatıyor ise

⁴³⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 104.

⁴³¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 105.

yazarın niçin yazıyorum sorusuna da cevap niteliğinde olur ki bir konuya açıklık getirme anlamında olan öykü ismini göz önüne alarak düşünürsek bu tespitimiz pekiştirmektedir:

Hayır! Mızımız cümlelerle bunları anlatmak için oturmadin yazı masasına. Yaşamı değiştireceğine, haksızlıkları ortadan kaldıracığına, zulmü durduracağına inandığın için (...) anlatmak yerine yazmayı seçmiştin.

Çünkü senin için yazmak; kurmak, kurgulamak, bir yapı ortaya koymak hatta bir dünya; küçük, sıradan, alelâde insanlara ait bir dünya kurgulamak anlamına geliyordu; ıssızlığını, başkalarının ıssızlığına katarak çoğalmaya çalışan insanların kurduğu, yaşanılabilir, sıcak bir dünya”⁴³²

Ve yine aynı ihtimalle düşünecek olursak gençlik zamanlarındaki yazarlık hali ile şimdiki zamanın yazarlık hali arasındaki değişime de yer vermektedir:

önceleri bir öyküyü bitirince coşkuyla dolardın. Okuyunca tamamlanacak, okuyucuda bütünlenecek bir öyküyü tamamlamanın hazzıyla hemen telefonlara sarılır, coşkuna katılacağına inandığın dostlarına bir müjde gibi bildirirdin kurguladığın dünyayı.

(...)

Şimdi;

ilk kez;

bir kitabı bitirmiş olmana rağmen tuhaf bir burukluk içindesin, bir kırıklık, bir kekrelik, bir bungaluk, bir ezinç, bir acı hatta.”⁴³³

Bu öykü Pencere kitabının son öyküsüdür. Yukarıda görüldüğü üzere öyküde de bunu belirtmesi ve onda oluşan duyguları vermesi Şakar’ın ilerideki diğer kitaplarında öykü tekniğinin sınırlarını ne kadar zorlayacağını gösteren işaretlerden biridir.

“Anlatabilmeliydim” öyküsünde öykü kişisi sıradan bir insanı anlatmak ister. Bunu yaparken öykünün sınırlarından haberdar olduğunu dile getirir. Bu yüzden

⁴³² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 114.

⁴³³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 114.

seçtiği kesitin o insanın ömrünün temsili olmasına ve hatta tüm insanların öyküsü olmasına dikkat eder. Fakat sorun bununla bitmez. Sıra, seçmesi gereken imge ve dile gelir. Hem yazacağı imgenin insanlar için ortak bir imge olmasına hem de kurmaya çalıştığı dilin, kahramanı tam olarak yansıtması gerektiğine dikkat etmelidir. Tüm bunları düşünürken her seferinde hayali bir kişiyi yazdıktan sonra daha sahici, daha iyi bildiği, tanıdığı birini anlatmak istediği için bu kez kendini anlatmayı seçer. Tüm bu kriterlere uymasının yanında hayatının tıpkı istediği gibi alelaide olması da bu seçiminde etkilidir. Karar verdiği gibi kendini yazmaya çalıştığında ise kurguyla gerçek hayat birbirine girer. Bu zamana kadar başkalarını yazarken hem kendinden kaçabiliyor hem de gerçek ve kurguyu ayırt edebiliyordu. Şimdi ise

Diğer insanlarla eşyayla arasındaki sınır gittikçe silikleşiyordu. Kendi içinde kayboluyordu; zamanda ve başkalarında kayboluyordu. (...)Yazmakla, başkaları üzerinden konuşmakla kendinden kaçabiliyordu: bomboş, bembeyaz kâğıdın önünde rahatlıkla varolabiliyordu; yazmanın güvenli uzamı...⁴³⁴

Fakat kendini anlatmayı seçtiğinde görüyor ki bu bir girdaptır ve böyle bir girdaba girdiğinde ise dil ile gerçeklik arasındaki mesafe büyüyen bir uçuruma dönüşmektedir. “Küp” öyküsünde yazmanın insanın sırtında taşıdığı sorumluluğa değinilmektedir. Arkadaşlarıyla olan sohbet ortamındaki diyalogları öyküsünde olduğu gibi yazdığı için bir doktor arkadaşının ağır tepkisiyle karşılaşır. Arkadaşının “Bir de Müslüman olacaksınız, yalan bir dünya kuruyorsunuz; bizim de o yalanlara kendimizi kaptırmamızı istiyorsunuz” demesiyle öykücü büyük bir sarsılma yaşar ve bu zamana kadar yazdıklarına dair bir iç muhasebe yapar. O, kendini öyküde sadece temsilen görürken öyküleriyle oluşturduğu küplerin yıkılıp altında kalmasından korkar:

Cümlelerimi bile bağlayamıyor ve üç noktanın kolaylığına sığınıyor; yüklemsiz cümlelerin açık uçluluğundan medet umuyordum. Söyleyemediklerim, söylediklerimden çıkarılsın istiyorum. Daha doğrusu beceriksizliğimi okuyucu

⁴³⁴ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 55.

örtbas etsin... (...) Belki de iyi, güzel bir yaşam her zaman yapıttan, kurgudan, kurulandan...⁴³⁵

Böylesine bir aydınlanma yaşayınca tamamen dürüst olma adına hiç doktor arkadaşının olmadığını ve böyle bir yerde dahi yaşamadığını okuyucuya itiraf eder. Çünkü artık yazdıklarından öbür dünyada da sorumlu olacağı, amel defterine bunların da gireceğini düşünür.

“Masmavi Bir Gök” öyküsünde öykü kişisi yaşadığı bir olayı bir türlü hikâyeleştiremediği için başkasından yardım almaya karar verir. Fakat anlatıcı tam olarak onun istediği gibi olamayacağını sebepleriyle dile getirir:

-Ama ben anlatıcıyım dedi, neyi ne kadar anlatabilirim ki, ben araya girdikçe hikaye senin olmaktan çıkar; benim sadece zamana, mekana, kozmolojiye, gerçekliğe ve dile dair katkılarımla olabilir; gerekirse bir kurgu içinde; bu bile onu, senin olmaktan çıkarır.⁴³⁶

Bu uyarıya rağmen öykü kişisi anlatıcının teklifini kabul eder ve yaşanılan durum olay zaman, mekan, kozmoloji, gerçeklik ve dile uygun şekilde kurgulanır. Ancak her bölümde anlatıcı ister istemez müdahale ettiği için öykü kişisi bu hikâyenin kendisine ait olmadığını görür. Böylelikle gerçek ile başkası tarafından kurgulananın asla bir olmayacağını kabul eden öykü kişisi “Ben, kendi hikayemi kendimce anlatırım: bütün masallar bizi anlatır; biz durmadan bir masalı anlatırız, diye sonlanan” diyerek, hikâyeyi kendi yazmaya karar verir.

“Şiir” adlı kısa öyküde çok sevdiği bir şiiri bitirdikten sonra kıyamete kadar insanların aklında kalmasına dair dua eden öykü kişisi son anda ismini iki punto daha büyütüp kalınlaştırır. Öyküde her sanatçının eserinin ölümsüz olmasını istemesinden çok sanatçının kendi isminin unutulmamasına dair gönderme bulunmaktadır.

“Bıçak” adlı öyküde de anlatamamamın sorunu ele alınmaktadır. Öykü kişinin yaşadığı sıkıntılar arkadaşları tarafından kitap okumaya bağlanırken asıl sorun anlatıcının anlatamama problemidir. Bu yüzden de başından geçen bazı kötü olayları dosyalayarak hikâyeleştirmesi için yazar olan Cemal Şakar’a yollar. Yazar,

⁴³⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 71.

⁴³⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 93.

bunu kaleme aldığında ise oluşan değişikliklerden rahatsız olan öykü kişisi durumdan rahatsız olup ortamı terk eder. Yazar, kurgu dünyasına girip de öykü kişinin bıçaklanmasını engellemek istese de buna engel olamaz.

“Önce Vatan” öyküsü Word üzerinden işaretlenen cümleler, kenarına alınmış notlar, farklı eklemeler, altı ya da üstü çizilmiş kelimeler veya cümleler, küçük punto ile yazılı bazı kelimelerle taslak halinde yayımlanmış bir öyküdür. Böylelikle yazar hem öykünün yazma sürecini paylaşıyor hem de okuyucunun yapılan bu değişikliklerle öyküye dâhil olmasını sağlıyor. Öyküde geçen olay internet üzerinden alıntılanan haber ile netleşir. Bu haberde geçen polislerden biri öykü kişisidir. Fakat anlatıcı bunu öyküde açıkça söylemek yerine sadece öykü kişinin polis otosunda olduğunu söylemekle yetiniyor. Öykü kişisi vatansever biridir. Öyle ki, öykünün sonunda, terhis olduktan sonra dahi bu amaçla kavgaya devam etme düşüncesi taşıdığı görülmektedir. Ancak yazarın “unutma” başlıklı maddelerinde sonradan yapılması gereken düzeltmelerin verilmesiyle öykünün aslında bitmediğini öğreniriz.

“Esfel-i Safilîn” öyküsünde yazı atölyesinden çıkan bir öykünün oluşum süreci anlatılır. “Zayıf-Sis-Bıçak-Kir-Adam-Yağmur-Kapı” kelimelerinden üç ayrı grup üç öykü oluşturacaktır. Kelimelerin kötülüğü çağrıştırmaları sebebiyle ortaya çıkan öyküler de kötülüğü anlatan öykülerdir. Aslında kötülüğü anlatmak için bu kelimeler seçilmiştir dersek daha doğru olur. Öykünün adı da buna uygun olarak seçilmiştir. Esfel-i safilîn cehennem, aşağıların en aşağısı anlamına gelmektedir.⁴³⁷ Ortaya çıkan öykülerde de dünyadaki cehennem gözler önüne serilir.

“Tabii ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu” öyküsünde lastik işiyle uğraşan bir şoförün bazı öykücülerle karşılaşması anlatılır. Öykü kişisi yemek yemek için gittiği yerde arabaları bozulan bu öykücülere yardım etmek için onları sanayiye götürüp ardından aynı mekâna geri dönmelerini kapsar. Bu süreç içerisinde öykücüler kendi ve başkalarının kitaplarından, okumaktan, yazmaktan konuşurlar. Şoför için çek, senet, vergiler, borçlarla savaşmak varken bu konular önemsizdir. Akif Hasan Kaya, İsmail Özen, Ali Işık öykünün karakterleridir. Hatta Şakar bir ara kendinden dahi bahsettirir:

⁴³⁷ Ferit Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 277.

Akif Hasan, istersen Cemal abiyi de ararız, diyor. Ali itiraz ediyor; genç gence takılalım diyor. Gelecek şimdi, meselen ne, meselen ne deyip duracak. Sanki bi kendi kuşaklarının meselesi var; biz sadece geyik yapıyoruz.⁴³⁸

Yazar, öyküdeki karakterleri gerçek hayattaki kişilerden seçip böylece kurmaca dünyaya gerçekliği katarak aradaki çizgiyi kaldırır. İsmail Özen'in *Babamın Şarkısı* kitabındaki "Özenti Değil, Yaşantımız Bu" öyküsünün adını daha önce şoförün kamyonundaki yazısında görüp de öyküsüne bu adı verdiği bahsi geçer. Böylece Şakar, "Tabii ki Özenti Değil, Elbette Yaşantımız Bu" ismini niçin seçtiğini de öyküde dile getirir.

"Burası Böyledir", işçilerin yaşadıkları sorunlara dair bir öyküdür. Burada anlatıcı bizatihi kendini ifşa ederek okuyucuya görevini anlatırken öyküdeki karakterlere de bu öyküyü anlattığını açıklar:

Hani her hikayenin bir anlatıcısı; her öykünün bir anlatıcı öznesi olur ya, o işte. Bilirsiniz, hep kulağınıza bir şey fısıldanır durur ya, ben o fısıltıyım.

Buralara gelirim. Ey anlatıcı derler, gel, çayımız yeni demlendi. Bize bizi anlat. Onların gözü kulağı ve kelimeleri olurum.⁴³⁹

Bunlarla kalmayıp öyküdeki başkaraktere öğütler vererek onların rahatlamasını da sağlar. Öykünün sonunda akşam olup mesai bitince anlatıcı gider ve öykü belirsiz bir sonla biter. Burada öykünün anlatıcının gidişiyle bitmesi anlatıcısız bir öykünün olmayacağına göndermedir.

"Mutfakta Bir Öykü" öyküsünde de yazma serüveni konu edilirken bunun yanında yazının eleştirisi de yapılmaktadır. Öyküde, öykücü ile editör arkadaşının evinin mutfağında bir plaza kadını olan Necla karakterini anlattıkları öykü ve bu öykünün oluşum anı olmak üzere iki ayrı anlatım düzlemi bulunmaktadır. Deneysel bir tarzda yazılan öyküde kurgu içinde kurgu verilmiştir. 'Atmosfere Giriş', 'Gerilim', 'Sonrası', 'Atmosfere Katkı', 'Mutfaktaki Öykü', 'Necla', 'Gerilim Sürüyor', 'Masadaki Kağıtlar', 'Atmosfere Katkı'ya Zeyl', 'Necla', 'Final Önerisi' gibi başlıklandırmalarla öykü oluşturulmuştur. 'Atmosfere Giriş' başlığında yazım

⁴³⁸ Cemal Şakar, *Adı Leyla Olsun*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 17.

⁴³⁹ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 21.

sürecindeki mekân, atmosfere katkı başlığında ise öykünün mekânı tasvir edilmiştir. ‘Gerilim’ başlığında öykücünün evindeki mutfakta öykücü ile editörün yazarken evin hanımının rahatsız olmasına; ‘Masadaki Kağıtlar’ başlığında öyküye dair eleştirilere; ‘Necla’ başlığında ise yazılan öyküye yer verilir.

Öyküde anlatıcının görevlerinden, sorunlarından bahsedilerek öykü türüne dair problemler ele alınır. Biçimin mi duygunun mu önemli olduğu tartışma konusu haline gelir. Ayrıca öykücü ile editörün gözünden yazının ne denli farklılaştığı da mevzu edilir. Sonuç olarak hem öykünün hem sürecin hem de eleştirinin iç içe olduğu bir metin karşımıza çıkar.

“Utanç” öyküsünde Şakar yazdığı bir öyküyü dostlarına yollamış ve öykünün kendisi yerine gelen yorumları öyküde yer etmiştir. Öykünün konusunu ise yapılan eleştirilerden anlamaktayız. Öykünün isminin utanç olması da dünyadaki bu kadar ağır kötülüklerin utancını insanın taşıması gerektiğinden dolayıdır. Öyküdeki Akif Hasan Kaya’nın eleştirisi de bu yöndedir: “Aylin’in küçük bedeni yeryüzünün bütün utançlarının timsaline dönüşüyordu.”⁴⁴⁰ Burada öykü yerine sadece dostlarının eleştirilerini öyküde konu etmesinin sebebi böylesine acıların kelimelere sığmayacağından ya da kelimelere döküldüğü anda okunamayacak kadar sert olmasından kaynaklandığını düşünmekteyiz. Keza Hasan Aycın’ın da uyarısı bu noktadadır:

Pornografiye varıyor sanki... Parçalanmış bedenler... Her yana saçılmış iç organlar... Kan... Offf! Sanki bütün yeryüzüne dağılmış kiri avuç avuç alıp yüzümüze atıyorsun. Seninkisi bir acıyı kanırtmak, daha da arttırmak, yetmez... daha... daha da...⁴⁴¹

Baudelaire’den sonra arşa çıkan kötülüğün estetiği burada yerini kötülüğün, acının ve savaşın pornografisine bırakmıştır. Böylelikle öykünün ne olduğu bilinmese de Ertan Örgen’in Cemal Şakar için söylediği “kara gerçekçi”⁴⁴² kavramının son noktasına ulaştığını hissederiz.

⁴⁴⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 130.

⁴⁴¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s.130.

⁴⁴² Ertan Örgen, **a.g.e.**, s. 177.

Şakar, bu öykülerinde öykünün oluşum sürecini, öyküye dair teknik sorunları ve hatta eleştirisini okuyucuya sunarken bunun yanında okuma, yazma, anlatma gibi eylemlerin derinliğine dair de duygular sunar.

2.4. KUR'AN KISSALARINDAN KÜÇÜREK ÖYKÜLERE TEMATİK BAKIŞ

Dini metinler, temel referans metinleri olarak sanatçıları biçim, içerik ve zihniyet açısından besler. Esasları, kendileri ile kurulan ilişki biçimleri ve hayatı kuşatma dereceleri farklı olsa da bu metinler doğrudan veya dolaylı olarak sanat ve edebiyat eserlerini etkilerler. Kur'an'ı Kerim, Müslümanlar için ilahi bir kelim olup Allah tarafından korunan İslam dininin temel esaslarını, kural ve yasaklarını, insan ve hayat tasavvurunu vaz' eden, esasen zaman ve mekân üstü bir kitaptır. Kur'an'ı Kerim'in pek çok süresinde karşımıza çıkan kıssalar ise anlatı sanatı açısından özel bir önem ve değere sahiptir. Müfessirler tarafından farklı yorumlara konu olan bu kıssalar kimileri tarafından tarihi gerçeklerin ifadesi kimileri tarafından ise alegorik, efsanevi ve didaktik hikâyeler olarak görülmüştür. Ancak her halükârda bu kıssalar ilahi kaynaklı birer anlatı olarak biçim, içerik ve öğreticilik yönleriyle anlatı sanatını etkileme potansiyeline sahiptir:

Kur'an'ın anlamı açısından baktığımızda ise, din dilinin metaforik ve mecazi, yani edebi olması, dilin Sonsuzu ifade etmeye çalışmasından kaynaklanır. Kutsal olanı anlatan din, bunu gerçekleştirmek için daima sanatla iç içe olmuştur. Kur'an dilinin sanatsal yapısı bunun en güzel örneğidir. Din dilinin sanatı kullanması, sadece edebî bir meydan okuma olarak değerlendirilemez. Din dilinin sanatsal yapısının gerisinde, anlatılmak istenen şeyin sadece çıkarsamacı düşünce ile ifade edilemezliğinden, dahası hiçbir zaman tam olarak anlatılamaz oluşu yatmaktadır. Metafizik alanı ifade etmede sanatın ve estetiğin yardımına ihtiyaç duyulur. Tanrı hakkında konuşmanın yolu sanattan geçer.⁴⁴³

⁴⁴³ Latif Tokat, Kutsal ve Sanat, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 16. Cilt, S. 3, 2016, s. 20.

Klasik Türk edebiyatında Kur'an kıssalarının birçok manzum ve mensur eserlerde sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Modern edebiyat dönemine baktığımızda ise şiir türünde Sezai Karakoç'un "Taha'nın Kitabı", "Hızırla Kırk Saat", "Taha Sabır Kentinde", Behçet Necatigil'in "Ayrılıklar II", "Kan", "Peygamberler", İsmet Özel'in *Bir Yusuf Masalı*, Cemal Kurnaz "Yusuf Geliyor Zindanlarda"; düz yazı türünde ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Sodom ve Gomore*, Nazım Hikmet *Yusuf ile Mefonis*, Necip Tosun *Kuyu*, Rasim Özdenören *Kuyu*, İhsan Oktay Anar *Kitab-ül Hiyel*, Nazan Bekiroğlu *Lâ: Sonsuzluk Hecesi*, *Yusuf ile Züleyha*, Nazlı Eray *Ay Işığı Sofrası*, Buket Uzuner *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları-Su* gibi eserler kıssalardan yararlanılarak oluşturulmuştur.

İslamî hassasiyete sahip olan Cemal Şakar, Kur'an ayetlerindeki kıssaları öykü formuyla oluşturduğu Hikâyât'ın "Bir" bölümünü yazmasına dair şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Şimdiye kadar Kur'an'ı elimden hiç düşürmedim. Kur'an benim için hep öncelikli oldu; neredeyse okumadığım gün yok gibidir. Türkçedeki meallerden okumadığım çok azdır, onlara olan ilgisizliğim de daha çok ya Türkçelerine ya da çevirilerine karşı bende oluşan olumsuz kanaatlerdir. Belli başlı tefsirler de bu okuma sürecinde hep başvuru kaynaklarım arasında yer aldı. Her yeni okuyuşta bazı ayetlerin bana kendilerini açtığını gördüm; daha önce fark etmediğim, düşünmediğim bir anlamla karşılaştım. Bu karşılaşmalar tahmin edersiniz ki coşkulu anlardır. Yaşadığım coşkular, uyanışlar uçmasın, kaybolmasın diye mushafların kenarlarına notlar almaya başladım. Sonraları kenar boşluklar yetmeyince doğrudan bilgisayara yazmaya başladım. Sanırım iki-üç yıl böyle geçti; bir gün, ben neler not etmişim diye dönüp baktığımda, aslında notların hep küçük tahkiyelerle kurgulanmış olduğunu gördüm. Doğrusunu isterseniz ilk anda paniğe kapıldım, ben ne yapıyorum diye. Çünkü söz konusu tahkiyeler ya bir-iki ayetten ya da bir kıssadan hareketle kurgulanmıştı. Bu da benim için ciddi bir sorumluluk doğuruyordu; kavramları bağlamından koparmak, içlerini boşaltmak gibi. Ama Kur'an okudukça kendimi de not almaktan alıkoyamıyordum. İşte Hikâyât'ın 'Bir' adlı bölümündeki öyküler böyle doğdu. Yoksa peşinen, bilinçli olarak yapılmış bir tercih söz konusu değildi.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ <http://cemalsakar.blogspot.com.tr/2010/11/soylesi.html>, 29.07.2018

2.4.1. Gaflet ve İnkâr

Şakar, bu bölümde, insanoğlunun hatalarının hala süregeldiğini, kötülüğün devam ettiğini peygamberler döneminden örneklerle açıklamaktadır. “İp” adlı öyküde Hz. Muhammed’e inananlardan bazıları sokaklarda tebliğ yaparken şehrin önde gelenlerinden biri küfürlerle o kişileri susturmaya çalışıp da beceremeyince bağırarak cüretkâr bir şekilde Allah’a karşı “Madem öyle gökten taş yağdır başıma. Ya da daha da can yakıcı bir azap” der. Bu cümle Enfal suresinin 32. ayetinde geçmektedir. Elmalılı Hamdi Yazır, bu cümleyi Mekke müşriklerinin akıl hocalarından olan Nadr b. Haris’in söylediğini belirtirken⁴⁴⁵ Muhammed Esed, Kur’an’ın birden fazla yerinde geçen bu cümleyi ilk söyleyenin Buharî’yi kaynak göstererek Ebu Cehil olduğunu belirtir.⁴⁴⁶ Öyküde o kişiden a “Cehalet onun ellerinde güvendeydi.” şeklinde bahsedilmesiyle Ebu Cehil’in anlatıldığı ortaya çıkmaktadır.⁴⁴⁷ Tebbet suresinin 5. ayetinde Ebu Leheb için “Boynunda da hurma lifinden bir ip olacak” şeklinde bir son dile getirilmektedir.⁴⁴⁸ Öyküde, Allah’a meydan okumayla başına bir iş gelmeyeceğini düşünen Ebu Cehil için kullanılan “Boyunlarında hurma lifinden yapılmış bir ip” ifadesi ile Tebbet suresinden alıntı yapılarak öykü sonlandırılmıştır.⁴⁴⁹ Böylece öykü isminin seçilme nedeni de görülmektedir.

Konusunu Bakara suresinin 118. ayetinden alan “Tezahür” öyküsünde tezahür eden bütün gerçeklere rağmen Yahudi ve Hristiyan toplulukları, “Allah neden bizimle konuşmaz ve neden bize mucizevi bir işaret göstermez”⁴⁵⁰ diyerek Allah’ın öğretilerine iman edip onları tasdik etmek yerine inkâr yolunu seçmeleri ve bahane olarak da Allah’ın onlara görünmesini ve mucize göndermelerini istemeleri konu edinmektedir.

Bakara suresinin 87. ve 88. ayetlerinden yola çıkılarak oluşturulan “İstiğna” öyküsünde Yahudi topluluğunun, peygamberlerin mesajlarına karşı kendilerinin

⁴⁴⁵ Elmalılı M. Hamdi Yazır, **Hak Dini Kur’an Dili**, İstanbul, Umut Matbaası, Cilt 4, 2011, s. 226.

⁴⁴⁶ Muhammed Esed, **Kur’an Mesajı**, İstanbul, İşaret Yayınları, 2015, s. 406.

⁴⁴⁷ Cemal Şakar, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 17.

⁴⁴⁸ Elmalılı M. Hamdi Yazır, **a.g.e.**, s. 47.

⁴⁴⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 17.

⁴⁵⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

zaten her şeyi bildiklerini düşünmelerinden dolayı peygamberleri öldürmeye varacak kadar kibirli ve kör oldukları anlatılmaktadır. Kelime anlamı olarak “1. Kimseye muhtaç olmama. 2. Eyvallah etmeme. 3. Tokgözlülük”⁴⁵¹ gibi anlamları olan “istiğna” kelimesi “Hayır! Doğrusu (kâfir) insan azgınlık eder. Kendisinin muhtaç olmadığını zannettiği için”⁴⁵² Alak suresinin 7.-8. ayetlerinde geçmektedir. Bu öyküde kelime “kimseye muhtaç olmama” anlamında kullanılmıştır.

Onlardan olmayan birinin getirdiği haberlere karşı istiğna içindeydiler.

-Kalplerimiz zaten bilgi ile doludur, diyerek birbirlerine cesaret veriyor kalplerinin üzerine kapanyorlardı.⁴⁵³

Yahudiler kendilerinin imtiyazlı olduklarını düşünüp hemen hemen her peygamberin mesajına karşı inkâr yolunu seçip kibirlerini sergilemekten geri durmamışlardır.

İnkâr ve şirkin anlatıldığı “Hâmân” öyküsünde Firavun, erkek çocuklarını öldürmesine rağmen sağ kalan Hz. Musa Allah’ın mesajlarını ilettilğinde yalanlayıp onu da öldürmeye niyetlenmiştir. Mü’min suresinin 25.-36. ayetlerinden alınan bu öyküde, Firavun peygamberin sözlerini kendince yalan olduğunu ispatlamak için Hâmân’a kule yapılmasını emreder ki öykünün adını oluşturan “Hâmân”⁴⁵⁴, Firavun’un baş danışmanıdır. “-Bana haşmetli bir kule inşa edin, belki böylece göklere yaklaşmanın uygun araçlarına sahip olabilir ve iddiamın doğruluğunu ispat edebilirim.” diyerek cüretkâr bir oyuna girişmişse de sonu hüsrarla bitmiştir.

Kur’an’ı Kerim’de yollanan elçilerin mesajlarına karşı inkâr etmeyi seçip gaflet halinde olan birçok topluluk anlatılmaktadır. Öykülerde de hakikate uymak yerine yalanlamayı seçen bu toplulukların anlatıldığı diğer öyküler İsrâ suresinden alınan “Diriliş”, Nisa ve Bakara surelerinden alınan “Râ’ina”, Meryem suresinden alınan “Mülk” ve Mü’minûn suresinden alınan “Gaflet”tir.

⁴⁵¹ Mehmet Kanar, **a.g.e.**, s. 228.

⁴⁵² Elmalılı M. Hamdi Yazır, **a.g.e.**, s. 322.

⁴⁵³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 10.

⁴⁵⁴ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 941.

Elest meclisinde Rabbe verilen sözü unutan topluluklar Kur'an'ın birçok ayetinde yer edinmiştir. *Hikâyât* eserinde de buna değinen iki öykü mevcuttur. Bunlardan birincisi olan “Misak” öyküsü Bakara suresinin 93. Ayetine atıflarda bulunularak oluşturulmuştur.

Oysa onlara emanet edilen şeye, bütün güçleriyle sarılacaklarına ve kulak vereceklerine dair kesin bir taahhütte bulunmuşlardı. Elçinin bir anlık yokluğunda hemen misakı bozmuş ve haince davranmaya başlamışlardı.⁴⁵⁵

“Ahzâp”, sapmış atalarının yolundan giderek Allah yerine başka ilahlar edinmiş bir topluluğu anlatmaktadır. Onlara gelen elçiyi yalanlayıp

Biz hiçbir itikatta böyle bir şey duymadık. Bütün ilahları reddetmek ne demek; ne demek tek bir ilah. Bu, bizim gibi fanî birinin uydurmasından başka bir şey değil. Ne yani! İlahî uyarı, içimizden sadece ona mı indirildi.⁴⁵⁶

diyerek yine gaflet içine düşmüş ve elçilik görevinin önderlerinden birisine gelmeyişi kibirleri yüzünden kabullenememişlerdir. Yenilmeyeceklerini, hep güçlü kalacaklarını düşünüp “- (...) payımıza düşen cezayı Hesap Günü'nden önce, hemen şimdi ver.” dedikleri anda onları “bir bela çılgılığı” beklemektedir.⁴⁵⁷ Sâd suresinin 6.-8. ile 15.-16. ayetler kullanılarak yazılan öykünün ismi de “belirli bir amaç için bir araya gelmiş grup” anlamında kullanılan Sâd suresinin 11. ayetinde geçmektedir.⁴⁵⁸ Öyküde de bu grubun gönderilen elçiyi yalanlayan, kendilerini imtiyazlı sayan gruba gönderme olduğu görülmektedir.

Taha suresinin 88.-97. ayetleri merkeze alınarak yazılan “Sâmirî” adlı öyküde Hz. Musa döneminde yaşamış bir büyücünün sıfatı olarak bilinen Samirî'nin topluluktan aldığı altın ve ziynetleri eritip bir buzağı heykeli yapmış ve “İşte sizin tanrınız, (...) onun da tanrısı budur, ama o geçişini unuttu.” dediği belirtilir.⁴⁵⁹ Buna karşılık içlerinden bazıları heykeli yıkmışlardır. Samirî'nin sonu ise hayatı boyunca yalnız kalmak olur.

⁴⁵⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 11.

⁴⁵⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 29.

⁴⁵⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 29.

⁴⁵⁸ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 1092.

⁴⁵⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 19.

Dişî putlar anlamına gelen “İnâs” adlı öyküde Bakara suresinin 117.-119. ayetlerini merkeze alarak şeytana uymanın sonu anlatılmaktadır. Hz. Âdem ile Hz. Havva’dan beri şeytanın nihai amacı insanoğlunu Allah’ın yolundan saptırmak olmuştur. Şeytanın denediği yollardan biri ise insanların şirke girmesi için onları putlara tapmaya yönlendirmesidir:

Onları saptıracağım ve boş hevesler, özlemler ile dolduracağım; ben onlara emredeceğim, onlar da develerin kulaklarını yırtarak inâsa/dişîputlara adayıp onları kutsallaştıracaklar; yine onlara emredeceğim, onlar Allah’ın yaratışını ifsat edecekler.⁴⁶⁰

Amacında başarılı olan şeytanın yanında olmayı seçen insanlar ise “apaçık ziyana uğrarlar.” Çünkü Allah yolunu bırakıp şeytanı rehber edinenin sonu cehennemden başka bir yer değildir. İlahlık atfedilen gerçek veya hayali varlıklara denilen “Şüreka”⁴⁶¹ adlı öyküde de şirke girenlerin ahiretteki ahvali anlatılmaktadır. Kendilerine gönderilen elçileri yalanlayarak, görünmeyen tek bir Yaratıcı’ya inanmayıp elleriyle yaptıkları taştan putlara tapan insanoğluna “Allah’ın ulûhiyetine ortak olduklarını tahayyül ettiğiniz o varlıklar, şimdi neredeler?” sorusuna hem dünyada hem de ahirette kendilerini kandırarak “böyle olduğunu bilmiyorduk” demeleri şirk içinde olmalarını kurtarmayacaktır.⁴⁶² O gün, pişmanlıkla tövbeleri de fayda vermeyeceği için cehennem azabından kaçamayacaklardır. En’am suresinin 128. ayetinden yola çıkılarak yazılan “Şeyâtîn” ile aynı surenin 136.-137. ayetlerinden oluşan “Şerîk” öyküleri de batıl yolu seçip puta tapan toplulukları anlatmaktadır.

2.4.2. Kibir ve Körlük

Hakikate karşı körlük durumu “Perde” öyküsünde de görülmektedir. İsrâ 45.-47. ayetlerinden hareketle kaleme alınmış olan öyküde geleneklerine uyarak

⁴⁶⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 38.

⁴⁶¹ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 298.

⁴⁶² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 39.

yaşamakta direnen, geçmişin getirdiği itibardan vazgeçmeyen bir topluluk anlatılmaktadır. Ayetler öyküde şöyle yer bulmaktadır:

O, Rabbinden ne zaman Tek Tanrı olarak söz etse nefretle sırtlarını dönüp gidiyorlardı.

(...)

Sırt dönüp gidiyorlar ve kendi aralarında kalınca; elçiye uymamaları gerektiğinden söz ediyorlardı: Düpedüz büyülenmiş birine uymak ha!⁴⁶³

Kendi gururlarında boğulan bu insanlar kendilerine gönderilen elçiyi küçümseyip Allah'ın gerçeklerini inkâr ederlerken bunun bilinçli olduğunu sanırlar. Hâlbuki Allah, onların hakikati görmelerini engellediği için bu halde olduklarını bilmezler. Öykünün ismini de oluşturan gözlerinde ve kalplerindeki bu perde ayette şöyle geçmektedir:

Sen Kur'ân'ı okuduğun zaman biz, seninle ahirete inanmayanların arasına görünmez bir perde çekeriz. Ve kalblerinin üzerine, Kur'ân'ı anlamalarına engel perdeler geçiririz ve kulaklarına bir ağırlık veririz.⁴⁶⁴

“Sâika” öyküsünde İsrâiloğullarının, geçmişte birçok kez Allah'ın lütfunu görmelerine rağmen hala kör olması, Bakara suresinin 55. ayeti ışığında anlatılmıştır. O topluluk “-Ey Musa! Doğrusu Allah'ı kendi gözümüzle görmedikçe sana asla inanmayacağız” diyerek peygamberi tasdik etmek yerine yine bahanelerle inkâra kalkışmışlardır. Bu yüzden de Allah tarafından “ceza yıldırımı/sâika”⁴⁶⁵ ile musibete uğratılmıştır. Hac suresinin 45.-46. ayetlerinden oluşan “Zulüm” öyküsü de yine kalpleri ve gözleri kör bir topluluğun Allah tarafından başlarına gelen musibet konu edinmektedir.

⁴⁶³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 48.

⁴⁶⁴ Elmalılı H. Yazır, **a.g.e.**, s. 304.

⁴⁶⁵ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 62.

2.4.3. Kavimler

İslam dinine gelene kadar birçok kavim sınanmış, Kur'an-ı Kerim'de de bu kavimler hatırlanmıştır. *Hikâyat*'taki öyküler de bu kavimlerden bazılarını içermektedir. Bunlardan biri olan Âd kavmi, Kur'an'ın birçok farklı surelerinde anılırken "Ahkâf" öyküsünde Şuara suresinin 128.-139. ayetleri ile A'râf suresinin 70.-72. ayetlerinden yararlanılmıştır. Öykünün adını oluşturan "Ahkâf" ise Ad kavminin yaşadığı bölgede rüzgârların oluşturduğu kum tepelerinin ismidir.⁴⁶⁶ Öyküde dünyaya ve maharetlerine kapılmış olan kavim, kendilerini Yaradan'ı unutmuş, gelen elçiye de inanmaz haldedirler:

-Bize öğüt veriyor olsan da, olmasan da, fark etmez, diyorlardı.

(...)

-Yaptığımız atalarımızın yaptığından başka bir şey değil. Hem, bu yüzden azaba uğrayacağımızı da sanmıyoruz, diyorlardı büyük bir kibir ve güvenle, edilecekleri azabı çağırdıklarından haberleri bile yoktu.⁴⁶⁷

Bu kavmin, doğru yola girmeleri için gönderilen Hz. Hud peygamberine karşı hem ayette hem de öyküde geçen bu cümleleriyle yaşadıkları güce güvenip Hakk'a yönelmedikleri görülmektedir. İçine düştükleri kibirle sonlarını hazırlayan Ad kavminin, yedi gün süren kuraklık ve kum fırtınası ile yaşamları son bulmuştur.

"İftah" öyküsünde Hz. Nuh kavminin tufan ile helak olması anlatılmaktadır. Çok defa Hz. Nuh aracılığıyla uyarılan bu halk, ona ve Allah'a inanmamayı seçmişlerdir. Öyle ki geçmişte veya sonra gelecek toplulukların yalanlaması gibi Hz. Nuh'u da yalanlamışlardır. Mü'minûn suresinin 24.-25. ayetlerinden alınan bölüm öyküde şöyle verilmiştir:

Bu adam sizin üstünüzde bir yer sağlamak isteyen, bir ölümlüden başkası değil. Eğer Tanrı bize buyruk ulaştırmak isteseydi, herhalde melek gönderirdi. Zaten

⁴⁶⁶ Elmalılı Hamdi Yazır, **a.g.e.**, s. 276.

⁴⁶⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 23.

biz atalarımızdan asla buna benzer bir şey işitmedik. O bir mecnun, meczup olmalı; bir süre onu gözaltında tutun.⁴⁶⁸

Bu grubun sapkınlığına karşı Allah, Hz. Nuh'a gemi ile buldukları yerden gitmesini salık verir. Böylece Hz. Nuh, inananlarla birlikte gemi yapımına başlamışlardır. O gün geldiğinde ise Hz. Nuh'un oğlu ona inanmayı da gemiye binmeyi de reddeder ve dalgalar onları birbirinden ayırır. Öyküdeki bu bölüm ise Hûd suresinin 42.-43. ayetlerinden alınmıştır. Öykü adı olan "İftah" kelimesi Kur'an'ı Kerim'in Araf suresinin 89. ayetinde geçmektedir. Hz. Şuayb'ın duası olan "Bizimle kavmimizin arasını hak ile aç"⁴⁶⁹ ayetinden hareketle öyküde tufanla inananların ve inanmayanların ayrılmasına dikkat çekilmiş olabilirken diğer bir ihtimal de Hz. Nuh ile oğlunun tufanla aralarının açılmasına gönderme de olabilir.

Öykülerde geçen bir başka kavim ise bağları, bahçeleri ve kurdukları baraj ile övünen ve elde ettikleri refahın, zenginliğin sonsuza kadar süreceğini sanan Sebe kavmidir. Gözlerini kör eden ihtişamla bu kudreti vereni, yani Allah'ı unutup güneşe tapmışlardır.⁴⁷⁰ Bunun sonucunda öykünün adını da oluşturan "Arim" adı verilen bir sel ile her şeylerini kaybetmişlerdir. Muhammed Esed, bu selin sonucuna dair şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

(Bu olaydan sonra) Sebe Krallığı büyük ölçüde harap oldu ve bu da, güneyle (Kahtân) birçok kabilenin Yarımada'nın kuzeyine doğru göç etmelerine yol açtı. Ardından, barajlar ve kanallar şebekesi belli ölçüde onarıldı, fakat ülke eski refah düzeyine bir daha ulaşamadı ve İslam'ın zuhurundan 20-30 yıl önce de bu büyük baraj tamamen çöktü.⁴⁷¹

Duhan suresinin 23.-37. ayetleri ile Kaf suresinin 14. ayeti ışığında yazılan "Tubbe" öyküsü Firavun'un Hz. Musa ve kaçanları Kızıldeniz'e kadar kovalaması sonucunda Firavun ve ordusunun boğulmasıyla arkalarında birçok şey bırakmalarına rağmen yeni gelen Tubbe halkının onlara olanlardan ders almayıp aynı hataya düşmüşleri anlatılmaktadır.

⁴⁶⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 21.

⁴⁶⁹ http://www.kuranmeali.org/7/araf_suresi/89.ayet/kurani_kerim_mealleri.aspx 10.12.2018

⁴⁷⁰ <http://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=27&ayet=24> 10.12.2018

⁴⁷¹ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 1039.

Bunca nimete karşı nankörlük içinde olan Sebe halkının anlatıldığı öykü için Sebe suresinin 15.-17. ve Neml suresinin 22.-53. ayetlerden yararlanıldığı görülmektedir. Bu öyküler dışında Yasin suresinden malum olunan Karye halkının anlatıldığı “Sahya” ile Araf suresinden bilinen Medyen halkının anlatıldığı “Yankı” öyküleri de mevcuttur.

2.4.4. Mahşer Günü

Kur’an’ın birçok suresinde mahşer gününe dair bilgiler mevcuttur. Bunlardan bazıları *Hikâyât*’a konu olmuştur. Adını bahsi geçen ayetin içeriğinden alan “Körlük” adlı küçürek öyküde mahşer günü, Tâhâ suresinin 125. ve 126. ayetleri üzerinden anlatılmaktadır. Bu ayetlerde Allah’tan uzak yaşayan insanların dünya hayatının dar olacağı ve öbür dünyada da kör olarak uyanacağı belirtilir.⁴⁷² Öyküde ise mahşer anı kısaca tasvir edildikten sonra öykü kişinin dünyasının dar olduğu belirtilerek ayete göndermede bulunup yine ayette geçen kör olma durumu diyalog olarak verilmiştir. Secde suresinin 12.-15. ayetlerinin ışığında oluşan “Yakîn”de, insanların dünyadayken yaptıkları eylemlerini sorgulamayıp hesap günü hiç gelmeyecekmiş gibi yaşamalarından dolayı mahşer anındaki pişmanlıkları anlatılır. Secde suresinden alınan kısımlar öyküde şöyle yer bulmuştur:

-Ey Rabbimiz, şimdi gördük ve duyduk diye itiraf ettiler. Oysa dünyada da duymuş fakat itaat etmemişlerdi. Şimdi doğru ve yararlı işler yapmak için dünya hayatına geri döndürülmeyi talep ediyorlardı. Çünkü artık hakikate kani olmuşlardı.⁴⁷³

Nedametın fayda vermediği o günde günahkârların sonu azaptan başka bir şey değildir. Kesin bilgi anlamında kullanılan “yakîn”⁴⁷⁴, öyküde bu insanların dünyada görmedikleri hakikati ancak mahşer gününde gördüklerine göndermedir.

⁴⁷² <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/T%C3%A2h%C3%A2-suresi/2463/115-128-ayet-tefsiri>

15.12.2018

⁴⁷³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 24.

⁴⁷⁴ Mehmet Kanar, **a.g.e.**, s. 517.

Mahşer anının anlatıldığı bir diğer öykü olan “Şek” öyküsünde o güne gelene kadar Allah’ı inkâr etmiş, bilenlere dil uzatmış, atalarının yolundan giderek öykünün de adını oluşturan “şüphe” içinde yaşamış toplulukların malum günde gerçeği görüp yalvarmaları ve tövbe etmeleri anlatılır. Öykünün tamamı Sebe suresinin 51.-54. ayetlerinden oluşmuştur:

Can damarlarından yakalanmış; kaçacak bir yer bulamayınca korkuyla büzülüp kalmışlardı.

(...)

Ama çok geçti ve dünya hayli uzaklarında kalmıştı. Oysa dünyadayken, kavrayışlarının ötesinde olanlara dil uzatıyorlardı.

Artık istekleriyle özlemleriyle aralarına bir set çekilmişti; onlardan önce yaşayıp gitmiş olanların da başına gelenler gibi. (...)

-tamam demişlerdi biz şimdi ahirete inandık.⁴⁷⁵

Bir bölgeden başka bir yere gönderilme anlamında olan “Hecera” adlı öyküde de Allah yolundan sapmış toplulukların ölüm anlarında meleklerle olan konuşmaları Nisa suresinin 97. ayetinden yansıtılarak verilmiştir:

Canlarını almak üzere gelen melekler, “neyiniz vardı sizin?” dediklerinde, mazeret bulamayıp;

-Yeryüzünde çok güçsüzdük, diyebildiler.

-Allah’ın arzı sizin kötülük diyarını terk etmenize yetecek kadar geniş değil miydi, diye meleklerce yüzlerine vurulmuştu.⁴⁷⁶

Hakikati terk etmenin mazereti olamayacağı, gerekirse buldukları kötülükten ayrılmaları için göç etmeleri dahi gerektiği salık verilmiştir. Burada hicretin sadece fiziksel yolculuğuna değil bunun yanında kalben ve aklen yapılan ahlaki yolculuğa da gönderme vardır ki Muhammed Esed bu konuda “Şeytan’dan Allah’a hicret etmeyen kişi mümin olamaz” der.⁴⁷⁷ İbrahim suresinin 44.-46.

⁴⁷⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 26.

⁴⁷⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 37.

⁴⁷⁷ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 227.

ayetlerinden oluşan “Mekr” ile Nahl suresinin 85.-88. ayetlerinden oluşan “Vehim” öyküleri de dünyadaki hayatlarını ziyan eden toplulukların mahşer gününde yaşadıkları nedamet ve tövbeleri konu edinir.

2.4.5. Diğerleri

Yukarıda sınıflandırdığımız dışında kalan ve tema olarak kategorize edecek kadar örneği bulunmayan küçürek öyküleri bu başlıkta değerlendirmeyi uygun gördük.

Bunlardan biri olan “Tevbe” küçürek öyküsü Tevbe suresinin 118. ayetinden oluşturulmuş ve bu ayet üzerinden tövbe teması işlenmiştir. Tebuk Seferi’ne katılmayan üç kişinin yaptıkları yanlışları hemen anlamamaları ve bu sebeple gidenlerin onlarla bir süreliğine irtibatı kesmeleri konu edilir. Öyküde bu üç kişi, canlarını önceleyerek asli görevlerinden kaçmalarıyla yaşlıların yüzlerine bakamayacak duruma geldiklerinden mescide dahi gidememişlerdir. Evlerinde ise eşlerinin, çocuklarının sorularını cevapsız bırakmışlardır. Bir süre sonra ise Tevbe suresinin 118. ayetinde bahsedildiği gibi yeryüzü onlara dar gelmeye başlamıştır. Bu sebeple tövbeye yönelmiş ve ancak Allah’ın onları affetti bildirildiğinde insanlar bu kişilerle konuşmaya başlamışlardır. Öyküde insanların irtibata geçmesiyle yüreklerindeki kara lekenin küçüldüğü söylenerek tövbelerinin kabul edildiği üstü kapalı anlatılır. “Dönüş”te ise Tevbe suresinin “Görmüyorlar mı ki her yıl bir veya iki defa musibetlerle sınıyorlar da yine tövbe etmiyorlar ve ibret almıyorlar”⁴⁷⁸ ayeti üzerinden Allah’tan tamamen uzaklaşmış insanların başlarına ne musibetler gelse de gerçeği görmedikleri için tövbe kapısının kapalı olduğu ve bunun sonucunda tövbe etmenin her insana nasip olmayacağı anlatılmaktadır: “Onlar dönüp gittikçe kalpleri de dönüp duruyor ve dönüşün kime olduğunu bilmeden, kendi içlerinin karanlıklarına dönüp duruyorlardı.”⁴⁷⁹

Allah’ın her şeye hâkim oluşu ve insanların en gizli hallerini, düşüncelerini, duygularını dahi bilebileceği farklı ayetlerde geçer. Hûd suresi 5. ayetinde de

⁴⁷⁸ <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Tevbe-suresi/1359/124-127-ayet-tefsiri> 15.12.2018

⁴⁷⁹ Cemal Şakar, a.g.e., s. 15

tekrarlanan bu durum üzerine yazılmış olan “Örtü” küçürek öyküsünde bu kez diğer öykülerden farklı olarak anlatılmak istenen günümüz insanı üzerinden verilir. Hakikati görmemek, duymamak için kaçmaya çalışan insanın boş çabası anlatılır. Kendisiyle baş başa kaldığı an gerçekle yüzleşmek zorunda kalan öykü kişisi önce gürültülü ortamlara sığınır ancak Allah’ın varlığının delili için bir yaprak dahi yeteceğinden öykü kişisi yapraktan da kaçmak ister. Ayette bu insanların kendilerini gizlemek için kat kat örtülere büründükleri ifade edilirken öyküde bu gizlenme/kaçma “kalbini kat kat örtüler altına sermek için; gidip bir müzikçalar aldı; kulaklıklarını taktı, sesi sonuna kadar açtı”⁴⁸⁰ şeklinde anlatılır. Böylece geçmişten bu yana Allah’ın gerçeklerinden uzak kalmaya çalışan insanın sadece kaçma biçimlerinin değiştiği gösterilmektedir.

“Habetâ” adlı küçürek öyküde geçmişten günümüze değin insanoğlunun sürdürdüğü açgözlülük, İsrâiloğulları üzerinden Bakara suresinin 61. ayeti referans alınarak anlatılmıştır. Doyumsuzluğun dışında basit dünya menfaatlerini özgürlüklerine ve Allah’ın gönderdiği yiyeceklere tercih eden bu topluluğun geçmişte çok daha ağır hatalarına rağmen affedilmelerinden sonra dahi doğru yolu bulamamaları günümüz insanının yanlışlarından vazgeçmeyişine göndermedir.

“İnâs” adlı küçürek öyküde insanların şirk girmesi ve şeytana uymalarından bahsedilir. Öykü adı ve içeriği Nisâ suresinin 117.-121. ayetlerinden alınan bu öyküde Allah yolunu bırakıp putlara tapan kişilerden bahsederek bu kişilerin böylece ayette de geçtiği gibi şeytana sığınmış oldukları dile getirilir. Bu sapkınlığın sonunun ise ancak cehennemde biteceği belirtilmektedir. “Şerik” küçürek öyküsünde de şirk içinde olan insanların kendilerine şefaathçi olacağı düşüncesiyle putlara adak adamaları, kazançlarının bir kısmını o putlara pay etmeleri En’âm suresinin 136. ayetine dayanılarak anlatılmaktadır. Hem ayette hem de öyküde belirtildiği üzere yaptıkları bu eylem onları Allah’a yakınlaştırmaktan çok Allah’tan katbekat uzak kılmaktadır. Onların bu durumu görmemeleri sonucu değiştirmez. Bu durum sadece puta tapmayla sınırlı değildir. İnsanın Allah rızası dışında yaptığı her eylemin imanını zedelediği de belirtilmektedir.

⁴⁸⁰ Cemal Şakar, a.g.e., s. 16

İnsanoğlunun verdikleri vaatlerini tutmamalarının Allah katında elbette ki bir cezası olacaktır. Birçok topluluğun vaatlerinden geri dönmelerinin bedeline ise “Handek” öyküsünde yer verilmiştir. Handek olarak da bilinen Hendek Savaşı’nın anlatıldığı öykü, Ahzab suresinin 12.-13. ayetleri referans alınarak verilir. Savaşta “Allah ve elçisi, bize yalnızca boş vaatlerde bulunuyorlar” şeklinde nifak sokanları dinleyip hem geçmişteki sözlerini hem de savaş anındaki sözlerini çiğneyip bir cepheyi boş bırakarak kaçan topluluğa karşı ayette geçen ifadeler öyküde yer bulmuştur:

Oysa daha önceleri, Allah’ın mesajına sırt dönmeyeceklerine dair söz vermişlerdi: Allah’a verilen sözün hesabının mutlaka sorulacağını unutuvermişlerdi.
(...)

İşte orada ve o anda müminler sınanmışlar ve şiddetli bir şokla sarsılmışlardı.⁴⁸¹

Şakar, bu bölümle öykücülüğündeki referansının Kur’an olduğunu bir kez daha bizlere göstermektedir. Bu küçürek öyküleri, Kur’an’da anlatılanların günümüzde de sürdüğünü belirtecek şekilde öyküleştirmesiyle Kur’an’ın evrenselliğini belirginleştirmektedir. Öykülerde yer ve zamanın belirtilmemesi bu evrenselliği pekiştirmektedir. Kur’an merkezli olan ve geçmiş ile günümüz insanını buluşturan bu anlatıların genelinde kibir ve inkâra değinildiği görülmektedir. Ayrıca bu küçürek öykülerde her ne kadar başlıklarla sınıflandırma yapmış olsak da temalar arası geçişin olduğu fakat ağır basan temayı öne çıkardığımızı belirtmemiz gerekir.

⁴⁸¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 53.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜLERİNDE YAPI

3.1. MEKÂN

Mekân kavramını en genel haliyle öyküde anlatılan olayların geçtiği, gerçek ya da hayalî fiziksel ve toplumsal ortam olarak tanımlayabiliriz. TDK'ye göre “1. isim Yer, bulunan yer. 2. Ev, yurt. 3. gök bilimi Uzay” anlamlarına gelmektedir.⁴⁸²

Manfred Jahn mekânı

Edebî mekân, nesnelere ve karakterlerin yerleştirildiği ortamdır; daha net söylemek gerekirse, karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği çevredir.

Bu anlamda, edebi mekân, sabit bir “yer” ya da “dekor” olmanın ötesindedir; iklim koşullarının yanısıra manzaraları da içerir, bahçe ve odaların yanısıra şehirleri de içerir; esasında mekânsal olarak konumlandırılmış nesnelere ve kişilerin tamamını içerir. Mekân, karakterlerin yanısıra, bir anlatıda “varolanlar”a da aittir.⁴⁸³

şeklinde açıklayarak aslında bir anlatı için mekânın ne kadar mühim olduğunu bizlere göstermektedir. Hâlbuki mekân Batı ve Doğu edebiyatında modern zamanlara kadar hem edebi eserlerde hem de eserlerin eleştirilerinde ön plana çıkamamıştır. Modern dönemden itibaren ise anlatıların anlamını oluşturan temel etmenlerden biri haline gelerek daha belirgin bir işlev kazanmıştır. Mekânın öykülerdeki işlevi yazarın kullanımına göre değişmektedir. Gerhard Hoffmann bu işlevleri sınıflandırarak üç başlık şeklinde bizlere sunar:

Ruh haline bağlı mekân: Burada mekânlar ve nesnelere anlatımsal (atmosferle ilgili ya da sembolik) bir işleve hizmet eder.

Eylem mekânı: Anlatıdaki eylem için bir bağlam ya da dekor işlevi görür (buradaki mekânlar, karakterler ve karakterlerin eylemleri için bir çerçeve sağlar).

Gözlemlenen mekân: Genelde durağandır ve panoramik bir kuşbakışı sağlar.⁴⁸⁴

⁴⁸² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=mek%C3%A2n&uid=35221&guid=TDK.GTS.543940a7b89979.48482766 10.02.2019

⁴⁸³ Manfred Jahn, *Anlatıbilim - Anlatı Teorisi El Kitabı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 107.

⁴⁸⁴ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 185.

Öyküde mekân, zaman, kişi gibi diğer unsurları kurar ve bu unsurların aksiyonla birlikte sentezlenmesini sağlar. Bu sentez, ustalıklı bir şekilde yapıldığı zaman öyküdeki kişiler, mekân, zaman; aksiyonla iç içe geçer. Shaw, bu konuyu Borges üzerinden örnekler. “Borges’in öykülerinin sentezi o kadar güçlüdür ki ayırıştırmak çok zordur.”⁴⁸⁵ İyi öykülerin gücünü oluşturan da bir bakıma unsurların mekân üzerinden birbirine karıştığı bu bütünlüktür. Şakar da modern zamanlarda yazan bir öykücü olarak mekânı sadece bir dekor olarak kullanmakla kalmayıp karakteri, temayı, zamanı güçlendirecek şekilde kullanmıştır. Ayrıca rüyaların, iç dünyaların, imgelerin mekân olarak kullanılması ile Şakar mekân ötesini de mekâna dâhil etmektedir.

3.1.1. Aktüel Mekânlar

Şakar; köyler, kasabalar, şehirler gibi bilinen gerçek mekânları isimleriyle birlikte öykülerinde kullanmış, böylece ayrıntılı tasvirlerle ihtiyaç duymadan okuyucuyu öykü evrenine dâhil edebilmiştir. Diğer taraftan aktüel mekân kullanımıyla kurmacanın gerçek dünyayla bağını oluşturmuştur.

“Şâr”, “Dilemma”, “Tekâsür” gibi öykülerde Ankara; zihnimizdeki katı, soğuk ve bürokratik kent imajına zıt bir şekilde, kahramanın dünyasındaki dostluklar, anılar ve anlamlı yaşantılarla bağlanılmış, benimsenmiş bir yer olarak karşımıza çıkar. Balıkesir’in Kızılköçü köyünde geçen “Otacı” öyküsünde dağ ve orman, kişinin yalnızlığını ve kendi içinde yaptığı yolculuğunu anlatmak için kullanılan ideal mekânlardır. Bu yolculuk derinleştikçe dış mekân da silikleşmeye başlar. “Gidenler Gidenler” öyküsünde İstanbul’un kıyıda köşede kalmış mahallelerinden biri gözler önüne serilir. Böylesi bir yer öykü kişisince şöyle anlatılmaktadır:

Bulaşık suları sokağın ortasından akıp giderdi. Cumbalar, cumbalara değerdı. Çocuklar, bulaşık sularına setler çekerdi. Kadınlar, kapı önlerinde oturup

⁴⁸⁵ Valerie Shaw, “Parçalanın Çerçeve V”, çev. Y. Salman, D. Hakyemez, *Adam Öykü Dergisi*, S. 30, 2000, s. 30.

çocuklarını denetlerdi. Kentin bir köşesine sıkışıp kalmış, yıllar öncesine ait bir yaşam; zorlamalarla, geleneklerle, yoksulluklarla, sürdürülmeye çalışılırdı.⁴⁸⁶

Kentin şaşalı hayatının yanında böylesi yerler artık insanlara bir pranga olarak gelmektedir. Öyküde modern hayatın değiştirdikleri, ters bir şekilde arka sokaklar anlatılarak eleştirilirken bu yerlere dair yapılan tasvirlerin de öykünün atmosferini güçlendirdiği görülmektedir. “Ateşböceği” İstanbul’da geçen öykülerden biridir. Boğaz, Nakkaştepe Mezarlığı, Kuzguncuk gibi yerlerden Boğaz ve Kuzguncuk açıkça belirtilirken diğer mekâna sadece işaret edilir. Öykü kişisi için Kuzguncuk, zamanın derin izlerini taşıyan bir yerdir. Bu yerde zaman sadece evleri değil hatıraları da eskitmiş ve hatta silmiştir. Öykü kişisi için bu yok olmaya yüz tutmuş anılar, kendini bulmak adına bir yoldur. Köksüz ve kendinden bihaber kalmamak amacıyla o hatıraları aramaya çalışsa da artık her şey için geç kaldığından bu arayıştan da vazgeçer. Bu arayışın boşa olduğunu idrak ettiğinde ise Boğaz’ın güzelliği, mezarlığın manzarası, deniz, erguvanlar onun için önemsizleşmeye başlar. Böylece mekân üzerinden kahramanın iç yaşantısı aktarılmış olur.

2010 yılında Taksim’de gerçekleşen patlamayı konu alan “Güneş” öyküsü mekâna sadık kalınarak işlenmiştir. Taksim’de tezgâhtarlık yapan öykü kişisi üzerinden anlatılan olayda Taksim, göz alıcı, ışıltılı, hayatın albenili taraflarını sunan bir yer olarak tasvir edilirken öykünün sonunda gerçekleşen patlama anı ile bütün şatafatın yerini hayatta kalma hissine bırakır.

İstanbul’u anlatan bir diğer öykü “Küçük Şeyler Düeti”dir. Bu öyküde mekân, insanların gözlerini kapattıkları gerçeklere odaklanmak, o gerçekleri somutlaştırmak için kullanılırken aynı zamanda hayattaki karanlık şeylerin şehri sardığını ve o karanlıkların ancak insanların şehrin güzelliklerini gördüklerinde yok olacağı mekân üzerinden anlatılmaktadır.

Gülhane’nin yüksek duvarlarına, birbirine karışmış koca bir gölge düşüyor. Kaldırımdaki insanlarda dalgalanan gölge bir leke olarak ilerliyor duvarda. Sarayburnu’na varsalar, denizi görseler, yağmur dinse, deniz güneşi boyasa masmaviyle İstanbul böyledir işte deseler... İnsanların iştahla açılmış gözleri,

⁴⁸⁶ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 11.

görülmesi gereken hiçbir şeyi kaçırmama telaşında tüm İstanbul'u yutuyorken, üzerinde dalgalanan gölgeyi yağmur bulutlarından bildiler.⁴⁸⁷

Aynı öyküde, öykü kişinin babasının ölümü üzerine duyduğu acı mekân üzerinden anlatılmıştır:

Erik dallarının arasında hafif kıvrımlarla salınımlarla aya doğru uzayıp giden kara dumanlarla babamın, bu yapay gökyüzünden, sıcakta kavrulduğu avludan mutlu bir şekilde uzayıp gittiğini düşünmüştüm. Şimdi. Otuz küsur yıl sonra, bu imge hiç değişmiyordu. Çocukluğum sadece bıçak gibi bir gökyüzü, bıçak gibi bir gökyüzünün kendine doğru çektiği babam. Karanlıkta, kapalı bir kapının altından sızan ışık gibi sızıvermişti, uçuvermişti.⁴⁸⁸

İşlevsellik açısından mekânları düşündüğümüzde “Şâr”, “Dilemma”, “Tekâsür”, “Ören-84”, “Otacı”, “Gidenler Gidenler”, “Nostalji”, “Ölü Zaman”, “Ateşböceği”, “Küçük Şeyler Düeti”, “Fısıltı”, “Cesetler Hemen Her Yerde”, “Ömer Hayyam Canisi”, “Sesler”, “Kanyon’da” gibi öykülerin “ruh haline bağlı mekân”lar olarak kullanıldığı görülürken; “Bıçak”, “Güneş”, “Babamın Kokusu”, “Bir Öykü Tahlili”, “Önce Vatan”, “Koku”, “Har”, “Parataksis”, “Bakış”, “Unutuş”, “Bir Öyküye Giremeyen Parçalar”, “Kumsalda Denizden”, “Cennet Güzeli”, “Birkaç Kırık Görüntü”, “Otuz Saniye” öykülerin “eylem mekânı” olarak kullanıldığı; “Geçişler” gibi öykülerin ise “gözlemlenen mekân”lar olarak kullanıldığı görülmektedir.

3.1.2. Muhayyel Mekânlar

“Bildik Büşbozumları”nda öykü kişisi kenti; kalabalık, insanı belli bir düzene sokup o kalıplarda boğan, yapay ve tekdüze olarak görür. Tüm bunlardan kaçış için seçtiği yer ise sahil kasabası olur. Böylece mekân, zıtlıkları temsil ederek atmosfer kurmada önemli bir yer edinir. Kent ile kasabanın karşılaştırıldığı bir diğer öykü “Dağılan Şeyler”dir. Kasaba saflığı, temizliği, umudu temsil ederken; kent adeta dışarı çıkılması mümkün olmayan bir hapisane, bir girdaptır. Sahil

⁴⁸⁷ Cemal Şakar, **Mürekkap**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 83.

⁴⁸⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 65.

kasabasında geçen bir başka öykü de “Ayna”dır. Bu öyküde kasabanın yalnızlığı en saf haliyle yaşama, hayata yeniden başlama, alışkanlıklardan kurtulma, bir yandan kendinden kaçma bir yandan da kendiyile yüzleşme olanağı olarak kullanıldığı görülür.

“Sır” öyküsünde aradığını bulmak için ilk kez gittiği kentte ulaşmak istediği adresten önce otele yerleşen öykü kişisine otelin atmosferi yabancı gelmiştir. Daha sonra girdiği dergâh ise onu bambaşka bir insan yaparken öyküde bu yerin dergâh olduğu söylenmeyip üstü kapalı bir şekilde anlatılmıştır. Böylece öyküde mekân, karakteri değiştiren, dönüştüren arayışın vasıtası olarak kullanılmıştır. Bir sonraki öykü olan “Sırdaş”ta da mekân olarak uhrevi bir ortam olan bir tekke kullanılmıştır. Yine burada da mekânın tekke olduğu açıkça belirtilmeyip imlenir. Bu tekke, öykü karakterleri için mekânın sınırsızlığının simgesi haline gelir. Ayrıca öyküde bu yer, kaybedilmemesi, silinmemesi, korunması gereken bir geleneğin somut ögesi halini alır. Bu görev de öykü kişilerine düşmektedir.

Dinle; yıllardır kurmaya, korumaya çalıştığımız sırça köşklerimiz, beyaz evlerimizi, yabancıların yıkmasına izin vermeyelim. Yüklendiğimiz bu emaneti, yükleyebileceğimiz insanlar yok artık. Yaşadığımız bu mekanı ve zamanı koynumuza alıp iki suskun sırdaş gibi saklayıp korumalıyız, hiç kimse ona el uzatmamalı.⁴⁸⁹

“Yolculuk” ve diğer bazı öykülerde öykü kişinin çıktığı yolculuklarda hem mekânın hem zamanın hem de eşyanın yitirildiği sıkça görülmektedir.

“İnşirah”, “Eviçi”, “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık” öykülerinde ev, öykü kişisi için hayal kırıklarından kaçma, geçmişin kaybedilen güzelliğini korumaya yarayan bir fanus görevi olarak işlenirken “İzlek” öyküsünde öykü kişinin ruhunun derinliklerindeki kaleme akıtmak için evi tercih ettiği ve bu yerde tek kalmayı seçtiği görülmektedir. “Pencere” öyküsünde eve kapanma bir seçim değil zorunluluk sonucu maruz kalınmış bir ortamdır. “Sonsuzluk ve Bir Gün”de öykü kişinin bulunduğu ev, onun sonu olurken “Sırtımdaki Ben”de Hande adlı öykü kişisi yazdığı

⁴⁸⁹ Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 23.

doktora için eve kapanmıştır ve ev için yapılan tasvirler öykü kişinin ruh halindeki karamsarlığı yansıtmaktadır. “Aykız” öyküsünde ise nenesi ve dedesiyle yaşamaya başlayan öksüz kız için ev, ihtiyarlığın, ağır yaşamın izlerini taşır:

Dedemgilin evinde yılların ağırlığı vardı. Her şey yorgundu. Derin bir sükut her zaman. (...) Dışarıda bir hareket, bir gençlik, bir coşku. İçeride bir loşluk, bir ihtiyarlık, bir hüzün.⁴⁹⁰

Şakar’ın kimi öykülerinde bazı mekanlar dindarlığın anlatımında ve dindar öykü kişilerinin karakterize edilmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu öykülerde mekân adeta karakteri kurar:

Küçük bir meydan;
meydanın etrafına sıralanmış dükkanlar;
meydanın bir yanını çevreleyen cami;
caminin avlusunda türbe;
türbeyi çevreleyen hazire;
camiyi ve meydanı aydınlatan sarı lambalar;
sarı lambalar ve hafif sisin kattığı esrar;
ancak böyle bir yerde yaşayabilirim, diye düşündüm otobüsten inerken.⁴⁹¹

Mekânın metafor olarak kullanıldığı öyküler de vardır. “Dağılan Şeyler” öyküsünde durak, gitme eyleminin daha doğrusu gidememe eyleminin, bulunduğu yere asılı kalmanın karşılığı olarak, “Dört Güzel Şey” öyküsünde nehir, “Irmak” öyküsünde ise ırmak arayışın, hakikate ulaşmanın karşılığı olarak kullanıldığı görülmektedir. Kişinin iç dünyasının masa metaforuyla mekân olarak seçildiği öykü olan “Masamda Ruhumla”da öykü kişisi, İslam tarihinde gerçekleşen acı olayları, İslam’ı kullanan softa insanları, sahipsiz İslam’dan kopuk bir tasavvufu masasına yığarak bir perspektif oluşturur.

Mekânların rüyalarda geçtiği öykülerden biri olan “Atlas”ta öykü kişisi muhayyilesindeki kenti bulmak için çölde yolculuğa çıkar fakat attığı her adımda zihnindeki yeri aslında doğup büyüdüğü topraklardan yola çıkarak oluşturduğunu fark eder. O kent ise şöyledir:

⁴⁹⁰ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 83

⁴⁹¹ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 43.

Yüzyıllardır atalarıyla birlikte kurmaya, korumaya çalıştıkları bu kenti, okunan ezanlarla yıkıyorlardı. Caminin avlusunda hurma dallarından yaptıkları gölgelikte namaz sonrası oturup hazırlanılmamış, hesaplanılmamış uzun sohbetlere dalar, genişler, genişlerdi. Güneş hararetini kaybeder, ay yeni işaretlerle doğardı. Şadırvandan akan suyla bir nehrin kıyısına inerler; nehrin iyice daraldığı yeri bir kadının beklediğini görünce, güvenle çocuklarını salarlardı abdest sularına.⁴⁹²

Bir diğer öykü olan “Rüya”da da mekân, rüya unsuruyla kullanılmaktadır. Öyküde rüya ile büyülü gerçekçilik iç içe kullanılarak öykü kişinin rüyasında yaptığı çöl yolculuğunun dolaylı olarak anlatılmasıyla hac yolculuğu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Üstkurmaca tekniğiyle yazılan “Küp” öyküsünün başında meclis ve büyük bir hastaneden bahsedilirken daha sonra anlatıcı tüm bunların kurmaca olduğunu ifşa ederek mekânı da yalanlar. “Masmavi Bir Gök” öyküsünün de başında her ne kadar bazı mekân tasvirleri yapılsa da öykünün kurmaca olduğunu ifşa etmek, mekân üzerinden yapılmıştır: “Masmavi bir göğe çarptı. Dikkatsizliğine sinirlendi. Bir tekme vurdu dekora. Yıpranmış dekor orta yerinden yırtılıverdi.”⁴⁹³

“Kılıç” öyküsünde mekânın işlevi yaşanan savaşların, kıyımların, zulümlerin ortak yer olmasıdır. Bu acı, tek bir yer, tek bir zamandan ibaret olmadığı için zaman ve mekân üstü bir anlatım söz konusudur. Savaşın olduğu yerde sadece insanlar yok olmamaktadır:

İncir, yemişlerini içine doğru çekmiş. Zeytinler dalında çürümüş. Dağ titriyor.

Güvenli ovada şeyatinin egemenliği.

İncir kuşları nerelerde?

Baykuşların karanlık sesleri yayılıyor zulmetin içinde; dalga dalga; bütün esenlik ve dinginlik umutlarına inat.

Yıldızlar gecenin karanlığını delik deşik edip yeryüzüne inmiş.

⁴⁹² Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 26.

⁴⁹³ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 100.

(...)

Ezanların gücü yetmiyor şehri yıkamaya.⁴⁹⁴

“Maide” öyküsünde savaşın etkisi bu kez şehrin kişileştirme sanatı kullanılmasıyla verildiği görülmektedir: “Şehir uyanamamış; -kalkamamış; yıkıntıların, molozların, kirişlerin, demirlerin, betonların... daha nelerin altından.”⁴⁹⁵

“Küf” öyküsünde savaşın oluşturduğu atmosfer metaforlarla betimlenirken:

Ejderhanın yıktığı, yaktığı bir şehir.

Cadde boyu ever bir var, bir yok.

Var olan da yok gibi; bir köşesine, bir balkonuna, bir çatısına ejderhanın yıkıcı, yakıcı soluğu değmiş.

Güneşle birlikte ejderha yıktıklarının, yaktıklarının kuytusuna saklanıyor.

O saklanınca çocuk sesleri dolduruyor caddeleri. Sesleri yıkık evlerin boşluğunda, loşluğunda yankılanıyor.⁴⁹⁶

“Göl” öyküsünde ise evden sokağa bakan öykü kişinin sokaktaki çocuklar yerine savaş alanlarındaki çocukların ölümlerini görmesiyle gerçeküstü bir mekân ortaya çıkar. “Kendime Giden Bir Yol” öyküsünde “Mekan da evim, geniş avlum, birkaç sokak, çarşı, Ulucami, caminin gölgesinde içilen çaylardan ibarettir. Zamanın kuşattığı da bu kadarlık bir mekandır.” diyen âmâ öykü kişinin sahip olduğu bu sınırlı yer onun için dün, bugün ve gelecekteki tüm mekanları içinde barındırır. Fakat her gün yaptığı gibi ikinci namazında camiye gittiğinde, oranın bombalanma sonucu yıkıldığını gördüğü anda kendisiyle birlikte tüm mekânlar silinir, yok olur. İki ayrı düzlemde geçen “Kanadında Bir Kuşun” öyküsünde bombalamalardan sağ çıkmış ve hayatta kalmak için göç ettiği yer ile başka bir ülkede muhacir olduğu yer olarak iki ayrı mekân ortaya çıkmaktadır. Birinci düzlemde savaşın yok ettiği bir şehir varken:

Moloz yığımına dönmüş kasabası arkasında kalıyor. Gün doğmuş, bombardıman kesilmiş. Şimdi çılgınlık, sirenler, iş makinelerinin homurtuları her adımda biraz daha zayıflıyor.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 7-8.

⁴⁹⁵ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 49.

⁴⁹⁶ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 93.

İkinci düzlemde ise ihtişamın, gücün zirveye ulaştığı bir şehir vardır:

Karşı gökdelendeki devasa LED ekrandan endeksler akıyor. Banka akıyor: güven, istikrar, büyüme... Billboardlarla deniz, kum, güneş; uçaklar, kentler, seyahatler; en sağdakinde ütülediği tişörtleri görüyor. Bir tebessüm.. günler, aylar sonra tanıdık birine rastlamak gibi.⁴⁹⁸

Gerçek mekânların yanı sıra muhayyel mekânların da üstü kapalı olarak verildiği görülmektedir. Öyküde kullanılan yerin “koğuş, ranza” gibi anahtar kelimelerle belirtilip açıkça verilmediği öykülerden biri olan “Kendisi Bir Upuzun” öyküsünde öykü kişisi mecburen bulunduğu bu ortamda bir zaman sonra mekânın varlığından bihaber hale gelir. Mekânın doğrudan söylenmemesi “Defter” öyküsünde de karşımıza çıkar. Doktor ve hemşirenin varlığıyla öykü kişinin psikiyatri servisinde yattığını anlarız.

İroniye hizmet eden “Kanyon’da” öyküsü gibi “Bir Tıp”, “The Mahrem Palas” ve “Kader Ânı” öykülerinin de aynı işlevde kullanıldığı görülmektedir. “Bir Tıp” öyküsünde bir plaza kadını çizildiği için yer olarak da iş yeri anlatılır, bu iş yerinin insanları nasıl köleleştirdiği ironiyle tasvir edilir:

Cam binalarda yaşadığına bakmayın; buraları fanus gibidir. Binalar yüksek olduğu için bütün gün, bütün güneşleri içeri alır. Jaluzi sadece psikolojik bir etki yaratmak içindir. Klimalar, içeride bir bahar havası estirmek için nefes nefese çalışsa da, nafi! (...) ördekler gibi, bir an başınızı dışarıya çıkarabileceğiniz açılabilir camlar da yoktur, binanın emniyeti zafiyete uğrar çünkü. (...) Sadece çiçeklere bakmakla görevli üç dört kişi durmaksızın onlara su, gübre ve ilaç taşısa da yaşamıyor gibi yaşıyorlardır.⁴⁹⁹

“The Mahrem Palas”ta muhafazakâr bir ailenin tatil yeri “muhafazakârlara özgü” bir oteldir. Sahilin kadın ve erkeklere ayrı olarak kullandırılması, ezanın merkezi sistemle tatilcilere dinletilmesi gibi özelliklerle diğer otellerden ayrılan böylesi bir yerde tatil yapmanın İslami hayata aykırı olmadığını düşünen, kapitalist sistemden ve haramdan korunduklarını zanneden insanların anlatıldığı öyküde

⁴⁹⁷ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 99.

⁴⁹⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 104.

⁴⁹⁹ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 92.

mekâna ironik bir şekilde yaklaşıldığı görülmektedir. “Kader Ânı” öyküsünde de yine bir plaza hayatı gözler önüne serilirken hem mekân olarak plaza hem de buradaki yaşam biçimi ironi ile işlenmiş, fanus imgesi burada da kullanılmıştır:

Cam bir binada dışarıyı hiç fark etmeden, bir fanus, şehrin seslerini dışarıda tutan, içindekileri şehre karşı koruyan, kollayan, yalıtılmış bir cam fanusun içinde hep zamanla, hep ekranlarda akanla yarışmak, öne geçmeye çalışmak, ön almak⁵⁰⁰

“Sokaktan Aşağı”da mekân, öykünün gerilimini güçlendirmek için kullanılan unsurlardandır. Bir köşede hayattan tek beklentisi karnının doyması olan kâğıt toplayıcısı diğer bir köşede yılbaşı eğlencesini dibine kadar yaşamaya çalışan insanların oluşturduğu bu zıtlıktaki atmosfer, mekânın tasviriyle ortaya çıkmaktadır. “Kol Düğmeleri” öyküsünde pavyon hayatının ağır, çirkin yaşamının; “Esfel-i Safilin” öyküsünde de düşkün hayatların mekân tasvirleriyle belirginleştirildiği görülmektedir.

“Ah Kızım”da öykü kişinin ruh hali, yaşadığı duygular iki ev üzerinden aktarılır. Kendi evi onu boğan, yaşama umudunu emen, hasta eden bir yerken temizlik yaptığı ev ona baharı, aydınlığı, yaşamın güzelliklerini hissettirir. İnsanlar çalıştıkları mekanlara ve yaptıkları işe kişiliklerinin damgasını vururken bu mekanlar ve işler de insanların kişiliğini ve ruh halini etkiler. Bunun bir örneğini taşıyan “Burası Böyledir” öyküsünde de sanayi işçilerinin yaşamları, mesleklerinin getirdiği etkileri, hayat şartları, umutları, umutsuzlukları sanayi bölgesinin tasviriyle ortaya çıkmaktadır.

“Patlayan İki Tüfek” öyküsünde köy meydanının gerilimin başlatıldığı, kişilerin tanıtıldığı ve olayın sonlandırıldığı, dolayısıyla öyküdeki ana mekân olarak seçildiği görülmektedir. Bir çiftçinin zorlu yaşamına odaklanılan “Hayatın Kıyısında” öyküsünde tarla, ev, kabzımalın yeri mekân olarak kullanılmıştır. Bu yerlerin de öykünün atmosferini güçlendirecek şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Kent ve kasaba karşılaştırması muhayyel mekânlarda da kullanılmıştır. Bunlardan biri olan “Yumak” öyküsünde kasaba saflığı, iyiliği temsil ederken kent

⁵⁰⁰ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 52.

kötülüğü, çirkinliği, itilmişliği, yalnızlığı temsil etmenin yanında insanı da tüm bu kire bulaştıran, dönüştüren bir yer olarak görülür. Öykü kişinin temiz bir şekilde geldiği kasabadan sonra kent, onu da değiştirmiştir: “Geceleri gezdim şehrin karanlık sokaklarında, tamahkar kadınlar arasında, dokundum yasak yerlere, şehre ürperti verdim.”⁵⁰¹ Şehrin ışıltılı hayatına aldanıp aldatılan insanlardan olan bir kadının öyküsü de “Adı Leyla Olsun”dur. Öyküde karakteri ve hatta kaderi aynı olan tüm kadınları anlatmak için kullanılan unsur mekândır:

Bir oda. Kadının bütün yalnızlığının sığıdığı bir oda. Rutubetli. Kısacık bir ömrün gözyaşlarının aktığı bir oda. Bir yatak. Bir kızın bir kadın, bir kadının bir eşya olarak sığındığı bir oda. Bir komodin. Parfüm, peçete, makyaj malzemesinin Leyla’yı Arzu Ateş’e dönüştürdüğü bir oda.⁵⁰²

Distopik bir dünyayı anlatan “Yasa” öyküsünde kıyamet sonrası insanların yaşadığı bir hayatta mekân, Tekvir ayetiyle metinlerarasılık yapılarak şöyle işlenmiştir:

Ne zamandır güneş doğmuyordu; bir karanlık... uzayıp gelen ve her yana kalıcı olarak bulaşan bir karanlık; güneş ancak bu karanlığın içine doğuyor ve sonra donuyordu. Perdeyi araladı dışarıda grilik hakimdi. Bütün renkler solmuştu. Kimse soğukların bu kadar süreceğini öngörememişti. (...) barajlar donmuş, su boruları patlamış, iletişim ağları çökmüş, araçlar metrelerce karın altında kalmış, güneş dürülmüş, dağlar atılmış, dünya büzüşmüştü.⁵⁰³

“Ses”, “İstidrad”, “A/B”, “Anlatabilmeliydim”, “Bağdat Kudüs Kabil”, “Küp”, “Çılgılık” öykülerinde mekânın diğer unsurlara oranla daha silik olduğu tespit edilmiştir. Muhayyel mekânlarda da “Ora Özlemleri”, “Bildik Büşbozumları”, “Dağılan Şeyler”, “Bir Masal”, “Yolculuk”, “İnşirah”, “Eviçi”, “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”, “Aykız”, “Şahmeran”, “Eşik”, “Sergerdân”, “Saatli Maârif Takvimi”, “Dağılan Şeyler”, “Dört Güzel Şey”, “Irmak”, “Atlas”, “Rüya”, “Öykünmek”, “Kılıç”, “Vüsat”, “Maide”, “Küf”, “Uzak”, “Sırtımdaki Ben”, “Ah Kızım”, “Masamda Ruhumla”, “Yumak” gibi öykülerin “ruh haline bağlı mekân”lar olarak;

⁵⁰¹ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 28.

⁵⁰² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 34.

⁵⁰³ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 112.

“Ayna”, “Sır”, “Sırdaş”, “İzlek”, “Sonsuzluk ve Bir Gün”, “Bir Tip”, “The Mahrem Palas”, “Kader Ânı”, “Alemdağ’da Var Bir Panco”, “Zindan”, “Zarurat-ı Hamse”, “Küp”, “Masmavi Bir Gök”, “Göl”, “Kanadında Bir Kuşun”, “Kendisi Bir Upuzun”, “Defter”, “Sokaktan Aşağı”, “Kol Düğmeleri”, “Esfel-i Safilin”, “Burası Böyledir”, “Patlayan İki Tüfek”, “Hayatın Kıyısında”, “Adı Leyla Olsun”, “Yasa” gibi öykülerin “eylem mekân”ları olarak; “Pencere” ve “İhtilaç” gibi öykülerin ise “gözlemlenen mekân” olarak kullanıldığı görülmektedir.

3.1.3. Eşya-İnsan İlişkisi

Yazarlar kimi zaman mekânın yanında nesnelere de öykü kişilerinin kimliklerinin şekillendirilmesinde kullanmaktadır:

Bu tür bir özne bile tüm yüce mizahına rağmen ampirik bir özne olarak kalır ve yaratımı da, sonuçta kendisinden farksız olan nesnelere karşısında bir tutum almaktan ibarettir; ve böylece seçilip alınan dünya kesitinin etrafında çizdiği daire de kendi içinde bütünleşmiş bir evrenin değil, sadece öznenin sınırlarını belirler.⁵⁰⁴

Cemal Şakar, eşyaya dünyadaki ilahi bütünlük ve uyumluluk içinde bakılması gerektiğini düşünerek “Öykü, bir avuç cirmiyile böylesi bir bakış yansıtmaya çalışır, çalışmalıdır.” diye belirtir.⁵⁰⁵ Şakar’ın öykülerine baktığımızda eşya üzerinden insan psikolojisinin verildiği, insanın eşyayla kurduğu ilişkinin anlatıldığı görülmektedir. “Eşik” öyküsünde insanın eşyayla kurduğu ilişkinin sonucunda oluşan ruhsal bağ ile eşyanın insan için bir ayna oluşu diyalogla verilmiştir:

Gizlemek istediklerimizi hep eşyayla örteriz. Onlar bizimle birlikte yıpranırken, aramızda gizli bir ortaklık kurulur. Onları kaldırırsan insanların sırlarını görürsün.⁵⁰⁶

“Saat Henüz Üç” öyküsünde öykü kişinin saatle zamanı durdurma isteği, saati çıkardığında güzelliklerin, hayatın, doğanın sabit kalacağına olan inancı bir metafor olarak işlenmiştir. “Ateşböceği” öyküsünde de eşyanın insanla arasındaki

⁵⁰⁴ Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 61.

⁵⁰⁵ Cemal Şakar, **Edebiyatın Doğası**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 36.

⁵⁰⁶ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 10.

bağa dair düşünceler dile getirilmiş ve eşya üzerinden insanlık tarihinin seyri gözler önüne serilmiştir.

Kimileri, diye yazacaktı, ökçeli, kabaralı ayakkabılarıyla yeryüzünü inciterek yürürdü bu sokakta; kimileri, lastik ayakkabılarıyla varla yok arası siliklikle; kimileri öfkесinin doruğunda olduğu bir anda, tam da bu taşın üstünde durup ‘olmaz böyle bir şey’ diyerek topuklarını, sanki öfkesi taşla geçecekmiş gibi sertçe vururdu. Bazen yağmur suları akıp giderken taşla kısa bir an söyleşirdi, bazen sular armağan gibi tohumu bırakırdı taşların arasındaki minik toprağa⁵⁰⁷

Eşyanın bir işlevi de hatıraların taşıyıcısı olmaktır. Geçmişin iyi ya da kötü anlarını eşya ile bugüne ve hatta geleceğe taşımak mümkündür. “Mevlit” öyküsünde de eşini kaybeden kadın için evdeki her nesne kocasının hatıralarıyla dolu olduğu için o nesnelerin kaybolması demek hatıraların da kaybolmasına işaretir:

Daha yedi gün öncesine kadar, her akşam yemekten sonra, televizyonda haberler başlamadan kocasıyla birlikte kahve içip sigara tellendirirken hep önlerinde duran sehpanın yerinde olmadığını görünce tedirgin oldu. Kaybolup gittiği içinden fırlayıp hemen sehpayı bulup yerine koymak istedi.⁵⁰⁸

Aynı işlev “Babamın Kokusu”nda da kullanılmıştır. Babasını kaybetmesi üzerine yetim kalan öykü kişisi annesiyle birlikte dedesinin Beykoz’daki gecekondularına yerleşmişlerdir. Bu evde, köylerindeki erik ağacı gibi bir ağaç gördüğünde köyünde yaşadığı o duygunun tekrar canlandığını görmekteyiz. Hatıralar, yaşanmışlıklar, güzellikler taşıyan nesneden uzaklaşmak zorunda kalan “Uzak”taki öykü kişinin çevresindeki eşyaları unutmamak adına etrafına dikkatle bakması aslında eşyayı değil eşyadaki manayı, hatırayı unutmamak içindir:

Biliyordu, eşyaların onu hatırlamayacağını. Hafızasını doldurmak, oraları hiç unutmamak için koca koca açılmış gözlerle, büyük bir iştahla her şeye her yana bakıyordu. (...) Daha önce hiç farkına varmadığı taşlara dokundu, bahçenin çitlerine, yarı açık kalmış bahçe kapısına.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 8.

⁵⁰⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 37.

⁵⁰⁹ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 69.

Eşya bir yerde insanı sınırlandıran bir yerde şahsiyetini ortaya koyan vasıtaadır. Kişi kendi benliğinin arayışındayken onu rahatsız edecek, benliğini daha karmaşık hale getirecek şeylerden kaçınmak ister. “İhtilaç” öyküsünde de böyle bir durum gözükmektedir: “Eşya ve nesnelere hatta çevremdeki her şey sadece benim istediğim kadar, benim kendilerine uygun gördüğüm yerlerini almalılar.”⁵¹⁰

Görüldüğü üzere Cemal Şakar, öykülerini mekân unsuruna önem vererek, bu unsuru öykünün temelini alarak kurmuştur. İslami duyarlılığı kaybetmeden yazması öykülerinde mekâna da yansımakta, “cami, cami avluları, dergâh, vs.” mekânları birçok öyküde kullandığı görülmektedir. Kullandığı yer ve eşyaları daha çok öykünün atmosferini güçlendirmek amacıyla işlese de bunun yanında yeri ve eşyayı kimi zaman sembolik olarak kimi zaman imge olarak kullandığını anlamaktayız. Mekâna dair yapılan tasvirlerin kısa olması da bu imge ve sembollere hizmet etmektedir. Şakar’ın, hem imgesel hem de realist bir şekilde kent ve kasaba karşılaştırmasında ideolojik olarak kenti olumsuzladığı açıkça görülmektedir. Fakat buna rağmen Şakar’ın çoğunlukla kent insanını yazması da bir çelişki olarak görülmekten çok kentli bir öykücünün kentli karakterleri yazması şeklinde düşünülmesi daha uygun gözükmektedir.

“Kurmaca eserlerde mekânlar, karakter yaratma üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.”⁵¹¹ Hatta mekân, insanın ruh halini anlatan bir unsur olmanın ötesine geçerek bir kişilik kazanır. Gaston Bachelard’ın ifadesiyle “mekân en uzak anıları içimizde yerleşik kılan bilinçdışı güçlerdir”⁵¹² Ayrıca mekânı kuran her unsur bir yandan da öykü kişinin iç dünyasını yansıtmaya imkânını verir. Şakar’a bu çerçevede baktığımızda “Ora Özlemleri”, “Bildik Düşbozumları,” gibi birçok öyküsünde öykü kişilerinin kimliklerini çizmede mekânı başarıyla kullandığı fark edilmektedir. Kimi zaman, karakterin ruh durumunu, isteklerini, beklentilerini mekân sayesinde okuyucuya aktarmaktadır. Bunun yanında tarihsel zamanları işlediği öykülerinde de mekânı o zamanın şartlarını belirginleştirecek bir şekilde kullanmaktadır. Mekânı sadece öykünün bir unsuru olmaktan çıkarıp öykünün amacı haline getirdiği “Bir

⁵¹⁰ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 45.

⁵¹¹ Rene Wellek, Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1993, s. 196.

⁵¹² Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayınları, 1996, s. 44.

Masal, Kanyon'da, Kader Ânı" gibi öyküler de Şakar'ın öykünün imkânlarını sonuna kadar kullandığını bize göstermektedir.

3.2. ZAMAN

Anlatı türlerinin unsurlarından biri olan zamanı, Forster'ın da "her romanda bir saat vardır" dediği gibi tüm anlatmaya dayalı eserlerde vazgeçilmez unsur olarak görebiliriz. TDK tarafından "Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit" olarak açıklanan zaman kavramını anlatıda olayların gerçekleştiği ve anlatıldığı an olarak tanımlayabiliriz. Öykü, formu itibariyle her şeyin en öz halini vermeyi amaçlayan bir tür olduğundan kimi zaman tek bir andan ibaret olan bir vaka ya da durum öykü olacağı için zaman da ona göre kısalabilir ve hatta zamanın hissedilmediği öyküler de karşımıza çıkabilir.

Olayın geçtiği zaman ile o olayın anlatıldığı zaman arasında fark vardır. Chatman vak'a zamanına "öykü zamanı" ve anlatma zamanına da "söylem zamanı" demiştir.⁵¹³ Biz de bu çalışmamızda bu iki kavramı kullanmayı uygun gördük. Söylem zamanı ile öykü zamanı arasında oluşan mesafeyi Chatman şu şekilde başlıklandırmaktadır:

- (1) özet: Söylem zamanı öykü zamanından kısadır; (2) eksilti: ilk olasılık gibi, yalnızca burada söylem zamanı sıfırdır; (3) sahne: söylem zamanı ve öykü zamanı eşittir (4) esnetme: söylem zamanı öykü zamanından uzundur; (5) duraklama: bir önceki gibi, ancak burada öykü zamanı sıfırdır.⁵¹⁴

Modern edebiyatın getirdiği yeniliklerden biri de öyküdeki olayların kronolojik akışını bozarak olayların sıralamasında değişikliğe gidilmesidir. Genette, bu konuda kronolojiye uygun olana "normal dizilim", kronolojinin kırılmasına "anakronik dizilim" diyerek, anakronik dizilimin geçmişi anlatmasıyla "geri dönüş"

⁵¹³ Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem – Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, çev. Özgür Yaren, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2009, s. 57.

⁵¹⁴ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 62.

(*analepsi*) ve ilerideki olayları anlatmasıyla “*sıçrama*” (*prolepsis*) olarak iki ayrı türde kullanılabileceğini belirtir.⁵¹⁵

3.2.1. Normal Dizilimin Kullanıldığı Öyküler

Şakar’ın normal dizilim kullandığı öykülerinin bazılarında geri dönüşler yaparak karakterlere ya da olaylara dair bilgiler verse de bunu yaparken kronolojik akışı kırmadan yaptığını görmekteyiz.

“Gidenler Gidenler” öyküsünde söylem zamanı, öykü kişinin çocukluğuyla başlar, öykü zamanı ise bu yaştan evlenecek kadar geçen bir süreyi kapsar. Öyküde “Ne olurdu sanki, bu sokak yıllar önce de bu halde olsaydı, biz de evimizi terk etmek zorunda kalmasaydık, değil mi?”⁵¹⁶ denilerek süre olarak özet ve beş başlık kullanılarak numaralandırılıp anlatılırken geçen yıllara hiç değinilmediği için de eksilti kullanıldığı görülmektedir. Her ne kadar geçmişten bahsedilen cümleler olsa da akış bozulmadığı için normal dizilim olarak kabul etmeyi uygun gördük. Ayrıca öyküde zaman kavramının geleneksel hayattan modern hayata geçişin bir sebebi olarak görüldüğü, birkaç kez tekrarlanan “yıllar önce-yıllar sonra” sözcük öbekleriyle de bunun pekiştirildiği fark edilmektedir.

Duraklamanın hâkim olduğu “Bir Savaştan Slaytlar” öyküsünde “*” işaretiyle öykü bölümlere ayrılmış ve ilk üç bölümde duraklama son bölümde ise söylem ve öykü zamanı eşit olduğundan sahne kullanılmıştır. İlâveten öykü zamanının ne kadar geçtiğini belirten bir zaman ifadesi kullanılmadığı da tespit edilmiştir. “Kumsalda Denizden” öyküsü de daha çok iç monologdan oluşmuş bir öykü olduğu için burada da duraklamanın hâkim olduğunu görmekteyiz.

“Sır” öyküsünde öykü zamanını belirtecek “kırk gün kırk gece”, “uyandım”, “saatlerdir eşikte duruyordum” gibi ifadeler dışında öykünün net olarak ne kadar süreyi kapsadığı belli değildir. Öykü kişisi dergâha girdiğinde ise hem mekân hem de zaman kaybına uğramıştır. Zamandan beri hale gelen öykü kişisi artık eşyalardan

⁵¹⁵ Seymour Chatman, *a.g.e.*, s. 58-59.

⁵¹⁶ Cemal Şakar, *Gidenler Gidenler*, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 16.

vakti bulmaya çalışır: “Yerde, motiflerinden zamanın hangi diliminde olduğumu anlamaya çalıştığım o sonsuz kilim.”⁵¹⁷ Öykünün süresi itibariyle esnetme ve özet kullanıldığı görülmüştür. Öykü zamanının belirsiz olduğu bir başka öykü duraklamanın sıklıkla kullanıldığı “Sırdaş”tır. Öykü kişilerinin uzun süren iç monologları öykü zamanını duraklatmaktadır. Kip olarak da anlam olarak da geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanlara dair ifadelerin bulunmasıyla da söylem zamanı öykü zamanından kısadır. Bunun dışında tekkenin meydancısı yoluyla da özetlemeye gidildiği görülmektedir:

Şimdi ona, burada, yapayalnız, yıllardır yaşadığımı, benim de onun gibi; bir yol, yordam; bir el, etek aradığımı; buranın beceriksiz ve eski bir meydancısı olduğumu; kopan zincirin halkalarını birbirine ulamaya çalıştığımı; tüm metruk mezarlıkları dolaştığımı, ama yeryüzünün her yanına saçılan halkalardan birini bulamadığımı; çaresiz, üzgün argin biri olduğumu nasıl anlatacağım?⁵¹⁸

Öykünün sonunda ise güncel bir olayın verildiği yangın için gerçek bir tarih kullanıldığını belirtmek gerekir. “Bir Masal” öyküsünde öykü zamanı olarak bir yirmi dört saatin anlatılmasının yanında “Bugün”, “güneş artık mızrak boyuyla ölçülmeyecek kadar yükselmişti”, “güneş devrilmişti”, “akşamüzerinin serinliğinde” gibi ifadelerle zaman belirtkeleri kullanılmıştır. Söylem zamanı ile öykü zamanı aynı olduğundan süre olarak sahne kullanıldığı tespit edilmiştir. Öykü kişinin iç monoloğuyla geçen pasajlarda da duraklama yaşanmıştır. “Bir Tip” öyküsü de plaza insanının bir gününe odaklanılır. Bu tarz insanların hayatları hep aynı şekilde bir yarış halinde her zaman tekrarlandığından geniş zaman kipi kullanılması ayrı bir ironidir. “Kader Ânı” öyküsünde de yine böyle bir insanın bir gününe odaklanılmıştır. Öyküde beyaz yakalı iş insanları için zaman kavramının ne denli mühim olduğu, zamana karşı yarışıldığı, durmanın böyle bir hayat tarzında olmadığı ironiyle verilmiştir:

Zamanın tik taklarını hep ensede hissetmek, zamanın bedenine giydirilmiş bir deri olduğunu düşünmek, ten gibi, hep ileriye çeken, daha ileriye, daha da, zamanın

⁵¹⁷ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 12.

⁵¹⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 21.

dışına düşmemek, zamandan kopmamak, zaman çeker, zaman sürükler, zaman belirler, zaman kaderdir, kader ânıdır zaman.⁵¹⁹

Şakar'ın karakterlerinde zaman ve mekân kaybı sıklıkla rastlanan bir durumdur. Bunu bir örneğini de “Tercî’hane” öyküsünde görürüz: “Bir gün, belki ben de çimde uçarı bir doğruyla zamansızlığa ve mekânsızlığa doğru bir kapıdan bir çıkar, bir girerim.”⁵²⁰ Öykünün genelinde de zaten net bir vakit belirtilmemiş bu yüzden de öykü zamanı belirsiz kalmıştır. Karakterin yaşamak istediği aynı müphemiyet “Yolculuk” öyküsünde de görülmektedir. “zamana sığmayan bir zamanın, zamanın dışındaki bir yerin, bir makamın aracısıyım.” Gün doğmadan evindeki eşyalarını ateşe verip ormana doğru bir yolculuğa çıkan öykü kişisi gecenin karanlığına kadar yürümeye devam ettiği belirtilse de geri döndüğünde çıkardığı yangının alevleri daha sönmediğini görürüz. Böylece aslında o yolculuğun sabahtan geceye kadar sürmediği, zihni bir yolculuk, vaktin ise hayali bir zaman olduğu ortaya çıkar. Zamanın ön planda olmadığı bir diğer öykü de “Ayna”dır. Geliş sebebine dair açıklamalarıyla eksilti, iç monologlarla duraklama, kasabaya gelişi, dolaşması ve pansiyona girmesi dışında herhangi bir eylemden bahsedilmemesiyle de esnetme kullanıldığı görülür. Özellikle eylem cümlelerin az olması da zamanın silikliğini pekiştiren bir diğer öge halini alır. Yer yer zamanın yitirildiği görülen bir başka öykü “Muntazar”dır. Öykü kişisi olan Muntazar, ailesinin, topraklarının, özgürlüklerin kaybindan ve basın toplantısında ne yapmasını bir türlü bulamadığından dolayı “Şimdi zamandışı biriyim; gibiyim; buradayım; ama; sanki; zaman ve mekan; ben; neredeyim?”⁵²¹ diyerek zamandan sıyrıldığını hisseder. Bilinç akışı ile verilen bu anda her kelime ya da kelime öbeğinin sonuna noktalı virgül konulmasıyla da yaşadığı zaman kesintisi biz okurlar için adeta somutlaştırılmıştır. “Küçük Şeyler Düeti” öyküsünde “bahar yağmuru” ve “ikinci güneşi” gibi öbekler dışında öykü zamanının ne kadar sürdüğü belirsiz olduğundan öykünün genelinde bir zamanın yitimi söz konusudur. “Utanç” öyküsünün ise yazılan öykünün verilmeden o öyküye yapılan eleştirilerden ibaret olmasından ve bir olaydan bahsedilmeyip sadece o olaya işaret edilmesinden dolayı öykü zamanın olduğunu söylemek mümkün değildir.

⁵¹⁹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 52.

⁵²⁰ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 32.

⁵²¹ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 14.

“Ayaydınlık bir gece”, “Bir daha görmem dediğim bu kaçınıcı bahar?”⁵²² gibi zaman belirten ifadelerin barındığı “Ses” öyküsünde öykü zamanı bir geceden ibarettir:

Onu yıllar önce gördüğümde namazını yeni bitirmiş, seccadenin üzerinde oturuyordu. O kadar genç olması beni şaşırtmıştı.⁵²³

denilerek geri dönüş yapılsa da kronolojik akış bozulmadığı için normal dizilim olarak kabul etmeyi uygun gördük. Söylem zamanı ile öykü zamanı arasında bir mesafe olmadığı için sahne kullanılmakta ve şimdiki zaman kullanılarak da bu sahne pekiştirilmektedir. “Kül” öyküsünde öykü zamanı öykü kişileri olan muhacirlerin İstanbul’un bir parkında toplanmasıyla başlayıp genç kızın intiharı ile son bulmaktadır. Öyküde özet kullanılmış olup öykü zamanı söylem zamanından kısadır. Birkaç defa geri dönüşler yapılmışsa da yaşanan an aktarıldığından normal dizilim olarak belirtmek daha uygundur. Geçmişe dair özetin kullanıldığı “Küf” öyküsünde ise biz bu özet sayesinde tüm öyküyü kavrarız, bu sebeple öyküde özetin önemi mühimdir:

O zaman işte, her şey zaman, zaman işte, görüntüler, kaç dakika, kaç saniye, kaç kişiydiler, dört mü, beş mi, bir manga mı, bir tümen mi, yüzler, gözler, sesler, ayırt edemediği, ayırt edemiyordu işte, bir bilseydi, bilebilseydi bir hangisinin çocuğunun babası olabileceğini...⁵²⁴

“Dört Güzel Şey” öyküsünde farazi bir kişinin gitmesini belirtmesi dışında herhangi bir zaman belirtkeleri kullanılmayıp metafizik bir atmosfer çizildiğinden zamanı sadece eylemler üzerinden seçebilmekteyiz. Bu durum da öyküde zamanın geri planda kalmasına sebep olmaktadır. “Derin bir nefes alıyorum. Derin bir nefes alıyorum. Derin bir nefes alıyorum.”⁵²⁵ ifadesi ile “aynı öykü anının farklı birçok söylemsel temsili”⁵²⁶ olarak görülen “sıklık” kavramının bu öyküde kullanıldığını görmekteyiz. Söylem zamanı ile öykü zamanı eşit olduğundan sahne kullanıldığını da belirtmek gerekir. Hem rüya unsuru hem de büyü gerçeğinin kullanıldığı

⁵²² Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 63.

⁵²³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 64.

⁵²⁴ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 94.

⁵²⁵ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 21.

⁵²⁶ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 72.

“Rüya” öyküsünde metafizik bir yolculuktan bahsedildiği için zaman kavramı da hayalî bir zaman halini almaktadır. “yatmadan önce”, “ezanlarla birlikte”, “sabahın sessizliğinde”, “şimdiye kadar”, “kuşluk vakti” gibi zaman belirtkeleri kullanılarak öykü zamanının sabah namazı vakitlerinde olduğu ve öyküde dini bir atmosfer çizilirken böylelikle zamandan da yararlandırıldığı görülmektedir. Fakat bu belirtkelerin hangisinin gerçek hangisinin farazi olduğunun belirsiz kaldığını da söylemek gerekir. “Masamda Ruhumla” öyküsünde de masasında duran notlara, dergilere, gazetelere bakarak zihni bir yolculuğa çıkan öykü kişinin o anda içinde bulunduğu zaman da hayalî bir zaman halini almaktadır. Çünkü öykü zamanı sadece öykü kişinin masada bulunduğu andan ibaretken iç monolog ve bilinç akışıyla geçmişten günümüze İslam dünyasında olup biten acılar gözler önüne sürülmektedir.

“Sergerdân”da öykü karakterinin kasabaya gelmesiyle başlayan söylem zamanı aynı zamanda öykü zamanının da başlangıcı olur. “İkindiden sonra”, “öğle ezanı”, “namaz sonrası”, “ikindi namazı” gibi zaman belirtkeleri hem öykü zamanına hem de “Rüya” öyküsünde olduğu gibi dini bir atmosfere katkı yapmaktadır. Öykü zamanının öğle ile güneş batımına kadar sürmesi, söylem ve öykü zamanının eşit olduğunu bu sebeple süre olarak sahne, tasvirlerle de duraklama kullanıldığı görülmektedir.

“Saat Henüz Üç” öyküsünde ise zamanın kendisi temadır. Öykü kişisi hayatın değişimini kabullenememekte ve zamanı bir çember olarak görüp de o çemberden çıkmak istemektedir:

Işık, batıda karanlığa dönüşürken hep zamanın durabileceğini düşünürdü. Uyumasa, karanlık olabilse; zaman duracak, kendini onun yıpratmasından, eskitmesinden kurtaracaktı.⁵²⁷

Öykü zamanı güneşin batması ile başlayıp öykü kişinin öğleden sonra üçe doğru saati çıkarmasıyla sonlanmaktadır. Öykü ve söylem zamanı arasındaki mesafe sahnedir. Öyküde “ay, sondördündeydi”, “şimdi”, “az sonra”, “bugün”, “az sonra”, “biraz sonra” gibi diğer öykülere nazaran fazlasıyla zaman belirtkesinin kullanılması, kişileştirme sanatıyla öykü kişinin “vakit nerelerde” şeklinde sorusuyla zaman her

⁵²⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 55.

açından pekiştirilmektedir. Her ne kadar öykü kişisi geçmişine yönelik birkaç anıdan bahsetse de bu durum öykünün kronolojisini kırmamaktadır. Şakar, zamanı, öyküde geçen süre olmaktan çıkarıp tema haline getirmesinin yanında zaman kavramından farklı olarak da yararlandığı görülmektedir. Zaman kavramının üstkurmaca ile tanımını vererek somutlaştırdığı “Masmavi Bir Gök” öyküsünde anlatıcı bu görevi üstlenmektedir:

Eskisi gibi bir türlü akıp gitmeyen bir zaman: Çizgisel akışını yitirmiş; kendine yeni bir mecra açamamış; eşit aralıklarla hızı ölçemeyen; kırık dökük; maddeyi belirsizleştirip onu aşkınlaştıran ve mekanı parçalara bölen bir zaman. Her şeyin ışık hızına göre göreceleştirdiği; uzamın farklı koşullarda, farklı görünümler kazandığı zaman ve mekan algısı...⁵²⁸

Şakar, öykülerinde zamanın her türlü imkânından yararlanırken bunu öykü kişileri üzerinden de göstermektedir. “Yumak” öyküsünde nine karakteri için zaman iyileştiren değil kanatan, silen, yok eden bir hal almaktadır:

Zaman ilerledikçe, hiçbir şey eskisi gibi olamıyordu. Her an, kapanmaz bir yara olarak iz bırakıyordu zamanda. Zaman ilerliyor, eşya değişiyordu. Nine zamanın yaraları üzerine yaslanıyor, nine zamana gömülüyor, hayat yumuşuyordu yumakta.⁵²⁹

Masum bir çocuk olarak gelen torunu ise büyüdükçe kirlenir ve kirletir. Zamana gömülen ninenin torununda ise “Her şeyi yükledim. Dağı. Babamı. İstanbul’u. Zamanı. Zamanın yaralarını.”⁵³⁰ diyerek zaman yaraları olan bir yük olmuştur. “Kader Ânı” öyküsünde zaman kavramının ironi ile verilmekte olduğu görülür:

(...) burada zaman hep şimdidir, hep aydınlıktır, cam binalar, ne gün doğar, ne gün batır, hep aydınlık, hep zinde, durmak yok, sadece bir virgül, zamanı giyinmeliyiz, zamanın ruhunu ruhumuzda hissetmeliyiz, zaman biziz, bakın saatlere, bakın new york’a, bakın tokyo’ya, gördünüz mü oradaki zamanı, duydunuz mu gong

⁵²⁸ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 93.

⁵²⁹ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 25.

⁵³⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 30.

seslerini, telefonları, bağışmaları, duyun hissedin, haydi, kader anlarını kaçırmamalıyız, kaçırmadığımız için buradayız.⁵³¹

“Kendime Giden Bir Yol” öyküsünde ise öykü kişisince zaman onu hayata bağlan bir unsurun olmasının yanında bulunduğu ana tutunmasını da sağlamaktadır: “Boşluk zamandır; zaman kocaman bir balondur benim için; ilerisi, gerisi yoktur, kuşatıldığım bir şeydir zaman.”⁵³²

Pencere kitabının birinci bölümünde farklı bakış açılarıyla aynı hikâyenin anlatılması üzerine her ayrı öyküde ayrı bir kahramanın anına odaklanılmaktadır. “Pencere” öyküsünde öykü zamanı misafirin kasabaya gelmesiyle başlayıp ayrılık ile ilgili sözlerin düşünülmesi ile sonlanmaktadır. Bu bölümde her cümlenin numaralandırılarak anlatılması öyküdeki zaman algısını da değiştirmektedir. Öyleki her bir numara bir saniye algısını oluşturmakta ve her ne kadar eşit olmasa da öykü zamanı ile söylem zamanını adeta eşitmiş gibi göstermektedir. “Yöneliş”te öykü zamanı oğul karakterinin kapıyı açmasıyla başlanıp misafiri otogara bırakmasıyla sonlanmakta; “Denizin Sonsuz Maviliğı” öyküsünde misafirin telefon etmesiyle başlanıp anne karakterinin misafirden aldığı hediyeyle eşine göstermesiyle bitmekte; “Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız” öyküsünde misafir odaklı olarak onun otogara inmesiyle başlanıp oğul karakterinin misafiri otogara götürmesiyle sonlanmakta; “Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık”ta ise ev sahibi odaklı olarak telefonun çalmasıyla başlanıp dostunun gitmesi üzerine öykü kişinin pencereye bakmasıyla sonlanmaktadır. Böylece bir bütün olan bu beş öyküde beş ayrı öykü zamanı eş zamanlı olarak aktarılmaktadır. Öykünün bütünü düşünüğümüzde ise öykü zamanının birkaç gün sürdüğünü ve sadece “Pencere” ve “Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık” öykülerinde öykü ve söylem zamanı arasındaki mesafenin sahne olduğunu söylemek mümkündür.

“Öykünmek” öyküsünde de tiyatro alanındaki kahramanların içinde bulunduğu zaman ile izleyici konumundaki öykü kişinin içinde bulunduğu zaman ve izleyicinin aynı olayı yaşadığı geçmiş anısı olarak üç ayrı düzlem vardır. Tiyatro

⁵³¹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 54.

⁵³² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 93.

alanındaki öykü zamanı misafirin köydeki bir evin kapısını çalmasıyla başlayıp evden gitmek için sahneden ayrılmasıyla; izleyici konumundaki öykü kişinin geçmişteki anısı arabasının çamura saplanmasıyla başlayıp geri dönmesiyle; aynı kişinin tiyatrodaki bulunduğu anla yani öykü zamanı söylem zamanıyla başlayıp tiyatro sahnesinden çıkmak istemesiyle bitmektedir. Tasvirlerle duraklamanın, diyaloglarla sahnenin kullanıldığı görülmektedir. Öykünün öykü ve söylem zamanı arasındaki mesafe ise geçmiş anı özet, diğer iki an ise sahnedir. “Otacı” öyküsünde ise düzlemler rüya ve gerçek zaman olarak ayrılmaktadır. Zamanın farklı düzlemlerde ayrıldığı bir diğer öykü ise “Dilemma” olmaktadır. Buradaki düzlemler üstkurmaca tekniği ile doğmakta ve anlatıcının içinde bulunduğu an, öykü kişinin geçmiş anı ve içinde bulunduğu an olarak üç ayrı zaman söz konusudur. Öykü zamanının en derin şekilde farklılaştığı öykü ise “Har”dır. Öykünün son sayfasına kadar savaşın ortasında kalmış bir genç kızın öykü zamanını görürken son sayfasında ise Taberi'nin öykü zamanına geçip tüm öykünün notlardan okunan şeyler olduğu ortaya çıkar. Genç kızın olduğu öykü zamanında özet, Taberi'ninkinde ise sahne mesafesi kullanıldığı görülmektedir. Bu tarz bir düzlem “Kılıç” öyküsünde de görülmektedir. İslam tarihindeki kıyım ve acıların anlatılması ile başlanan ilk düzlemde yüzyılların anlatılması sebebiyle öykü ve söylem zamanı arasındaki mesafe özetken ikinci düzlemde tüm anlatılanların öykü kişisince okunan bir kitaptan olduğu ortaya çıkarak bu düzlemdeki söylem ve öykü zamanının sahne olduğu görülmektedir. On iki ayrı hayata odaklanılan “Modern Hayatın Hikâyecisi”nde ise on iki ayrı zaman söz konusu haline gelmektedir. Hocanın, üç ayrı kümenin ve üç ayrı kurgunun olduğu düzlemler olarak yedi ayrı düzlemde yedi ayrı zamanın geçtiği “Esfel-i Safilin” öyküsünde de aynı durum söz konusudur. “Bakış” öyküsünde ise yedi ayrı insana odaklanıldığı için yedi ayrı zaman ortaya çıkmaktayken her ayrı yedi zamandaki mesafenin sahne olduğunu görmekteyiz.

Öykü zamanı ile söylem zamanının eşit olduğu “İstidrad”da öykü kişinin kısa bir anına odaklanıldığından sahne mesafesi kullanılmıştır. Haber saatinden gece yarısına kadar süren “Bağdat Kudüs Kabil” öyküsü ise tamamen diyalogdan oluştuğu için öykü ve söylem zamanının mesafesi olarak sahne olduğu tespit edilmiştir. “Mama” öyküsü çekilecek reklamın tamamen atmosfer tasvirinden ibaret olduğu için

duraklama kullanılsa da öykü zamanı ile söylem zamanı eşit olduğundan sahne kullanılmıştır. “Ana Haber Bülteni” öyküsünde ise haberlerin aynen aktarılması olduğundan “bugün”, “günlerdir”, “aylar sonra” gibi zaman belirtkeleri kullanılmasının dışında farklı haberlerin tam olarak ne zaman geçtiği belirsizdir. Önce özetler verildiği için bu bölümdeki öykü zamanı özetken “Şimdi Haberler” bölümünde ise öykü zamanı tam olarak aktarıldığından mesafe sahnedir. “Kumsalda Denizden” öyküsünde ise daha çok iç monologdan oluşmuş bir öykü olduğu için duraklamanın hâkim olduğunu görmekteyiz.

Zamanın diğer öykülere oranla daha net verildiği öykü olan “Karşılaşma”da öykü zamanı “Mevsim dönümüydü; martın yarısını geçtiğimiz kararsız günlerdeydik”⁵³³ denilerek belirtilmiştir. “Tabii ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu” öyküsünde de öykü zamanının ikindi vakti, okulların kapanmadığı bir zaman olduğu belirtilir. Öykü zamanı ikindi ile akşam vakti arasında süren kısa bir andan ibarettir ve söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki mesafe sahnedir. “Patlayan İki Tüfek” öyküsü Şakar’ın sadece zaman açısından değil mekânın, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin de net olarak verdiği ender öykülerindendir. Eylül sonu olan öykü zamanı, yaklaşık yirmi günlük bir zaman dilimidir ve öyküde eksilti ile özet kullanıldığı tespit edilmiştir. Zamanın belirgin olduğu bir diğer öykü “Hayatın Kıyısında”dır. Öykü zamanı kuşluk vaktinde öykü kişinin tarlasında başlayıp eksiltiler “*” işaretiyle belirtilmekte öyküde bu işaretle mekân ve zaman değişimi yaşanmaktadır. Öyküde üç gün boyunca yaşananlar anlatılırken öykü kişinin yediği dayak sonrası tam olarak ne kadar süre geçtiği bilinmeyip öykü kişisince “birkaç gün” olduğu belirtilir. Böylelikle öykü zamanının beş altı gün civarında olabileceği ortaya çıkmaktadır. Öykü zamanının en farklı ve en belirgin olduğu öykü “Sırtımdaki Ben” öyküsüdür. Çünkü bu öyküde gerçekleşen her süre “(0-16 sn.)”, “(17-32 sn.)”, “(33-1.18 dk.)” şeklinde saniye ve dakikalarca verilmiştir. Öykü zamanının toplam süresi ise 43 dakika olmuştur. Söylem zamanının öykü zamanıyla görece eşit kullanılması mesafenin sahne olmasına sebep olurken kullanılan kipin şimdiki zaman olması da bunu belirginleştirmektedir.

⁵³³ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 63.

3.2.2. Anakronik Dizilimin Kullanıldığı Öyküler

“Bildik Düşbozumları”nda öykü kişisi şehirden kaçarak kasabaya gelmiş, burada bir kadınla tanışmış, kadın yaz sonunda şehre geri giderken öykü kişisine Sait Faik’in Son Kuşlar kitabını hediye etmiş ve öykü kişisi yine yalnızlığa gömülmüştür. Fakat öyküde önce vedalaşma anı verilip geri dönüş tekniğiyle öykü kişinin kasabaya geliş anı, kadınla tanışması, tekrar kadının gidiş anı ve sonrasında öykü kişinin yaşadığı duygulara yer verilerek kronolojik akış bozulmuştur. Böylelikle öykünün, anakronik dizilim ile kurulduğu görülmüştür. “Nostaji” öyküsünde öykü kişinin yıllar sonra geri dönmesi verilip abla karakterinin üzerinden geçmişe dair özetleme yapılmış daha sonra geri dönüş tekniğiyle öykü kişinin evini terk etme anına odaklandıktan sonra yine şimdiki ana dönülür. Öykü boyunca öykü kişinin evindeki mutlu anları, gitme isteği, gittiğinde neler olduğu, döndüğünde nelerle karşılaştığı geri dönüş, sıçrama tekniğiyle verilerek anakronik dizilim yapılmıştır. “Ören-84” deki olaylar da “*” işaretiyle birbirinden ayrılırken sıralama aynı şekilde verilerek geçmiş ve içinde bulunulan anlar anakronik dizilim ile oluşturulmuştur. “Yapıştırılmalar” öyküsündeki akışın bozulması geçmiş ve içinde bulunulan an bölümler halinde numaralandırılarak birbirinden ayrılmıştır. “İnşirah” öyküsünde ise başlıklandırmalar bu kez hangi zaman anlatılıyorsa o zamanın adı ile ayrılmıştır. Öykü kişinin dostuyla tanışma anı “eski zaman”; dostunun yanından ayrılmasına dair gelecek zamanın anlatılması “yeni zaman”; bazı anlarda yaşadığı duygular “zaman zaman”; içinde bulunduğu an ise “bu zaman” başlığıyla bölünerek anakronik şekilde aktarılmıştır. “Şâr” öyküsünde öykü kişinin Ankara’da olduğu an önce verilip, üniversite dönemine ait özetleme ile geri dönüş yapılır. Sıçrama ile Ankara’ya gitmediği zamana dönülür ve gördüğü rüya ile uyandığında eşiyile konuşmasına odaklanılır ve daha sonra yine sıçramayla tekrar Ankara’da olduğu ana odaklanılıp yaşadığı hayal kırıklığı verildiğinden kronolojik akış tamamen bozulmuştur. “Çılgılık” öyküsü öykünün sonundaki tek bir diyalog dışında tamamen öykü kişinin iç monolog ve bilinç akışından ibaret olduğu için duraklama ağırlıktadır. Ayrıca öyküde geri dönüşler sadece öykü kişinin zihninden verilerek öykünün akışı kırılmaktadır. “Aykız” öyküsünde ninesi ve dedesi ile kaldığı zamandan başlayan söylem zamanı sırasıyla yurttan gördüğü işkenceyi, dedesinin onu

azarlaması, yurttan daha fazla azara ve acımasızlığa maruz kalması, ninesinin onu koruduğu anları, yurda ilk gidiş anı, oradan kaçıp eski evine gitmesi, pastane ızgarasında uyuması, karakola atılması anlatılır ve görüldüğü üzere akış kronolojiye uyulmadan işlenmiştir. Öyküde “Gittim yine o pastanenin ızgaralarına”, “bu kaçınıcı dediler” gibi ifadelerle daha önce bunu yaptığımı fark ediyoruz ve geri dönüş, sıçramaların dışında bu ifadelerle de eksilti, öykünün genelinde ise özet kullanıldığını görmekteyiz. “Şahmeran” öyküsündeki söylem zamanı da yurttan kaçmalarıyla başlansa da sırasıyla yurttan uyudukları, babasının ölüm haberinin gelmesi, kış vakti arkadaşıyla bahçeye çıktığı, cenazenin geldiği, yurda gönderilme kararı ve gidiş anı anlatılarak akış bozulmuştur. Yine bu öyküde de eksilti ve özetleme ile öykünün oluşturulduğunu belirtmemiz gerekir.

“İhtilaç” öyküsünde “Neredeydim? Hangi zamanda? Nasıl çıkacaktım durmadan birbirine katılıp çoğalan bu mekandan, bu zamandan?” diyen öykü kişisi zamandan ve mekândan uzaklaşmaktadır. Başka öykülerde de karşılaşılan bu durumu Şakar, sıkça kullanmaktadır. Öyküde benzetmelerle, bu kavrama başka anlamlar yüklenerek zaman farklı bir hal almaktadır:

Biliyorum zaman da benim gibi yaratılmıştı. Durmadan benim gibi bir ileriye, bir de yaşanmışlara doğru yaratılıp duruyordu.

(...) yanlış bir zamana ayarlı saat sarkacının bir o yana bir bu yana salınıp durması gibi... Biliyorum zaman ancak anıların yüküyle anlam kazanıyordu. Anılarımız olmasa zaman bizim için...⁵³⁴

“Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”ta öykü kişisinin içinde bulunduğu an bir akşamdan ibaretken gençlik yıllarındaki anılara geri dönüş özetlenerek gerçekleşir.

Yaşadıklarını hiç yaşamamış gibi yapıp; öğretmen olup; evlenip; çocuk çocuğa karışıp; hayata atılıp; bir daha geri dönüp neler oluyor; geride neler bırakıyorum diye bakmamıştı.⁵³⁵

Yirmi, yirmi beş yıl sonra geriye baktığında ise bu seçimin pişmanlığını yaşamıştır. Geçmişe dair bu anı öyküde birkaç kez tekrarlanmasının yanında daha

⁵³⁴ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 46, 48.

⁵³⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 23.

önceki bir akşam artık sadece bahsi geçen arkadaşıyla sanattan, edebiyattan konuşabildiği için ona gitmesi geri dönüşle verilirken bu durum ve öykü anındaki o arkadaşını arama isteği öyküde ara ara tekrarlanarak öykünün kronolojik akışı bozulmaktadır. Öykü kişisince zaman artık sadece bir fotoğraftan ibarettir:

Hayatı düz bir zamanda, inişsiz, çıkışsızca tükenip dururken; ‘bir zamanlar’, ‘önceleri’, ‘eskiden’ diye belleğine kazınan o sararmış fotoğraftan kurtulmalıydı artık.⁵³⁶

Her ne kadar unutmaya çabalasa da geçmişin fotoğraf denilen imgesinden kurtulamaz. Öyküde birçok öyküden farklı olarak zamana dair belirtkelerin “Çoğu bindokuzyüzyetmiş ila seksen arasında alınmıştı. Yirmi-yirmibeş yıllık uzak, kara, derin, kapanamaz bir boşluğu gördü.”⁵³⁷ şeklinde daha belirgin olarak verildiği görülmektedir.

Normal dizilimle oluşan hayali zamanların olduğu öykülerin dışında bu durumun anakronik dizilimle oluşan öyküleri de mevcuttur. Zihinsel bir şekilde gerçekleşen ve bu sebeple de hayalî bir zamanın olduğu öykü olan “Eviçi”nde öykü zamanı öykü kişinin içinde bulunduğu andan ibarettir. Bu sebeple söylem zamanı ve öykü zamanı arasındaki mesafe sahnedir. Öyküde anılardan bahsedilirken öykü akışı bozularak anakronik bir dizilim kullanıldığını söylemek mümkündür. “İrmak” öyküsünde öykü zamanı rüyalardan oluşmakta, öyküdeki zaman belirtkeleri daha çok belirgin olmayan zamanlardan ibaret olduğu ve bu rüyaların kronolojik bir akışla verilmediği görülmektedir. “Zarurat-ı Hamse” öyküsünde ise sayfa sonuna kadar anlatılanların Ebubekir adlı karakterin zihninde gerçekleşen bir eylem olmasından öykü zamanı da hayalî bir zaman halini alır. Öykü zamanı Ebubekir’in vurulması anından ibaretken aklındakiler esnetme tekniğiyle anlatılmış ve böylece söylem zamanı öykü zamanından uzun olmuştur. “Aykız” ve “Şahmeran” öykülerinde de masallardan yararlanılıp öykü kişilerinin o masallara sığındıkları an olan hayalî zamanlar kullanılmıştır.

⁵³⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 26.

⁵³⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 26.

“Ora Özlemleri” öyküsü babanın, annenin ve kendisinin özlemleri olarak üç ayrı epizot ile verilmiştir. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zamana dair bir anlatımı kapsayarak öykü zamanı, söylem zamanından uzun olduğu için özet, anne karakterinin ölümünden sonra babanın gidişi ile başlayan söylem zamanından sonra anne anlatıldığı için de anakronik dizilim kullanıldığı görülmektedir. Öyküde zaman kavramının yaşanmış ya da yaşanacak güzel anlara karşılık geldiğini belirtmekte fayda vardır. “Dilemma” öyküsü üç ayrı düzlemde işlenmiştir. Anlatıcının içinde bulunduğu an, öykü kişinin sosyalist dönemlerindeki an ve İslam ile yakından tanıştığı anlar olmak üzere üç ayrı zaman söz konusudur. Bu düzlemlerde de olayların akış bozularak verildiği görülmektedir. Anlatıcının bir öyküyü yazma anı olan öykü zamanının ne kadar bir süreyi kapsadığı belirsizken kimi zaman geniş zaman eki kullanılarak yazarken neler yaptığını da anlatır. Öykü kişinin sosyalist olduğu dönem öykü zamanı olarak öykü kişinin liseden üniversitenin ilk yıllarına kadar sürmekte iken diğer düzlemde üniversite yıllarından ibarettir. İkinci düzlemin sonu üçüncü düzlemde de verilerek öykü kişinin değişimi pekiştirilir. “Birkaç Kırık Görüntü” öyküsünde üç ayrı düzlem söz konusu olduğu için kız ve erkek karakterlerinin içinde bulunduğu zaman, onların öyküsünü anlatan anlatıcının içinde bulunduğu zaman ve aynı kişinin geçmişteki anılarının anlatıldığı zaman olarak üç ayrı zaman vardır diyebiliriz. İki gencin anlatıldığı düzlemde öykü zamanı birkaç saattir. Diyalogların fazla olması, söylem ve öykü zamanının eşit olmasıyla sahne kullanıldığı görülmektedir. Anlatıcı olan öykü kişinin öykü zamanı birkaç gün olduğu için öykü ve söylem zamanı arasındaki mesafe özettir. Bu düzlemde daha çok iç monolog olması sebebiyle duraklama kullanılmaktadır. Geçmişinin anlatıldığı düzlemde öykü zamanı birkaç saattir ve öykü ile söylem zamanı arasındaki mesafe sahnedir. Bu düzlemde ise yer yer diyalog ile sahne, iç monologlarla da duraklamanın kullanıldığı görülmektedir. Öykü, ayrı düzlem ve zamanlardan oluştuğu için bunu anakronik dizilimde almayı uygun gördük. Farklı düzlemlerden oluşan bir başka öykü olan “Fragmanlar” öyküsünde yedi ayrı olay anlatılarak yedi ayrı zaman oluştursa da sonuncu düzlemde bunların hepsinin birer fotoğraf karesinden ibaret olmasıyla tüm bu zamanlar da silinmektedir. “Kanadında Bir Kuşun”

öyküsünde bombalanmadan kaçan kadın ile Avrupa'ya göç etme anları iki ayrı düzlemde işlenerek anakronik bir şekilde verilmiştir.

Numaralandırılarak oluşturulan “Parataksis” öyküsünde tel örgüsünün ardında kalan insanlar, muhacirler hakkındaki düşünen Türkler, kamplardaki insanlar, göçmen bir kız çocuğu, Hz. Musa'nın Sina Dağı'nda bulunduğu an olarak farklı zamanlar vardır ve bunlar belli bir sıraya göre sıralanmadığından anakronik bir dizilim oluşturmaktadır. Her odaklanılan an, içinde bulunulan an olduğu için de bunların her birini ayrı değerlendirdiğimizde söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki mesafe de sahnedir. Bir başka numaralandırma “Otuz Saniye” öyküsüdür ki buradaki her bir numara bir saniye olarak gösterildiğinden otuz saniye söylem zamanını ifade etmektedir. Dört ayrı düzlemde oluşan öyküde her saniyede değişen odak ile de akış bozularak verilmiştir. Öykü kişilerin yaşadıkları acı ile bir zaman yitimi bu öyküde de görülmektedir.

Şakar, daha önceki öykülerde olduğu gibi zamanın kendisini de bir problem olarak ele almaktadır. “Ölü Zaman” öyküsünde öykü kişisi için zamanın bir önemi kalmamıştır:

Geçmiş ve şimdi kafamda ancak yirmi günlük ölü bir zamanın izdüşümü kadar aydınlanıyor. Gelecek zaten yok. O hiçbir zaman olmamıştı. Hep geçen ve yaşanan var. Yarın benim için karanlık ve bilinmezliklerle dolu.⁵³⁸

Eve kapanan öykü kişisi içinde bulunduğu andan hep geçmişini hatırlamaktadır. Öykü boyunca öykü kişisi üzerinden geri dönüşler ve sıçramalar yapılarak kronolojik zamanın akışı bozulmuş ve öykü anakronik dizilim ile oluşturulmuştur. “Saatli Maârif Takvimi” öyküsünde zaman kavramı yine değişim odaklı işlenmiş ve zamanın çürütücü, yıpratıcı, güzellikleri silici yanına değinilmiştir. Öykü kişisinin, saracın yanına gelmesiyle başlayan söylem zamanında sürekli farklı yazı türleri ile özetleme tekniği kullanılarak daha çok iç monologla geçmiş zamana geri dönüşler yapılmış ve öykünün akışı bozulmuştur. “Güneşe Yürümek” öyküsünde zamana dair düşünceler olmasa da değişim zaman üzerinden işlenmiştir. Öykü kişileri olan anne ve baba dünyayı değiştirmek, daha adil bir hayat kurmak için toplanmış ve

⁵³⁸ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 38.

arkadaşlarıyla bu yola baş koymuşlardır. Fakat hayatın getirdiği engeller yüzünden bunu başaramayıp zorlu günler yaşamışlardır. Bu kişilerin başlarından geçenler diğer öykü kişilerce anakronik bir şekilde aktarılmıştır.

Zamanın insanlara kötülükle cevap verdiği insanlardan biri olan Leyla'nın anlatıldığı “Adı Leyla Olsun” öyküsünde söylem zamanı Leyla'nın hastanede olmasıyla başlayıp sırasıyla o iki kişinin kaldırılmasına atması, zorla arabaya alınması, geçmişteki bir anda bir otel odasında yalnız kaldığı, bir sonraki günü nasıl karşılayacağı, yine bir otel odası, baba evi ve doğum anı anlatılarak “****” işaretiyle birbirinden ayrılmış, şimdiden geçmişe doğru anakronik bir dizilim ile oluşturulmuştur.

3.2.3. Öykülerde Aktüel Zaman Unsuru

Şakar, her ne kadar reel zaman unsurunu kullanmış, belli dönemler üzerinden öykülerini kurmuş olsa da tarihsel olayları ele alırken daha çok bunların arka planda kalmasını tercih ederek o zamanları göndermelerle sınırlı tutar.

Şakar'ın güncel olaylarından oluşan öykülerinde zamana da sadık kalınarak reel zaman kullanıldığı tespit edilmiştir. “Çemberler” öyküsünde 12 Eylül'deki darbe dönemi bir mahkûmun gözünden aktarılırken o dönem açıkça verilmeyip ipuçlarıyla bahsedilmiştir. “Güneş” öyküsünde tarih “Taksim, 31 Ekim 2010” olarak epigrafta verilmiştir. Öykü zamanı patlamadan önceki on beş yirmi dakika ile patlama anından ibaret olduğu için de sahne olduğu görülür. “Bir Öykü Tahlili”nde öykünün gerçekleştiği tarihin dışında yazıldığı tarih de ek bilgi olarak öyküye başlanmadan verilmiştir.

Hikaye Zamanı: 1989.

Yazma Zamanı: Yayımlanma zamanı esas olarak, yaz 2011.

Okuma Zamanı: Başlığın okunmasıyla birlikte başlıyor.⁵³⁹

⁵³⁹ Cemal Şakar, **Mürekkep**, İstanbul, Okur Kitaplığı, 2012, s. 40.

diyerek aynı zamanda söylem zamanının da habercisi olur. Öykü zamanı ise çukurun açılması ile başlayıp kepçenin cesedin kafasını koparmasından sonra kameraların kapatılmasıyla son bulur. Öykü zamanı ile söylem zamanının mesafesi sahnedir. “Cennet Güzeli” öyküsünde epigrafta “AVM” de ise takvim yaprağının tarihi reel zaman olarak verilmiştir.

Öykü tekniğinin uçlarında yazılan “Önce Vatan”da öykü zamanının dışında bir de öykünün yazılma zamanı “=9 Aralık 2010=”, “=12 Kasım 2010=” olarak verilmiştir. İnegöl’de yaşanan olayı konu edindiği için reel bir zaman kullanıldığı fakat öyküde tarihe yer verilmeyip olayın kendisini kolaj tekniğiyle haber metni olarak verildiği görülmektedir.

“Babamın Kokusu” öyküsünde ise öykü kişinin çocukken yazdığı günlük ile başlayan öykü zamanında “08 Haziran”, “12 Haziran”, “16 Haziran” olmak üzere üç günün tam olarak tarihi verilmiştir. Bunun dışında öyküde belirtilmese de reel zaman kullanılmıştır çünkü günlüğün yazıldığı tarih 12 Haziran 2012 yılında gerçekleşen bir olay anlatılmıştır. Yazılan o üç günün italik ile verilmesinden sonra devam eden bölümlerde sıçrama kullanılarak otuz küsur yıl sonrasına dair duygu ve olaylar aktarıldığı için anakronik dizilim kullanıldığı görülmektedir.

“Dilemma” öyküsündeki İslam ile tanışan gencin anlatıldığı dönemin üstü kapalı bir şekilde darbe dönemine denk geldiği ve böylelikle reel zaman unsuru kullanıldığı görülmektedir. 16 Eylül 2011 tarihindeki mahkûmların yanmasını anlatan “Koku”, 18 Eylül 2012’de şehit olan askerleri konu edinen “Otuz Saniye”, 1980 Darbe döneminden bahsedilen “Kendisi Bir Upuzun” ve “Patlayan İki Tüfek”, 2015’de boğulan Aylan bebeği anlatan “Utaç” öykülerinde de net bir tarih verilme de anlatılan olaylar açısından reel bir zaman kullanılmıştır.

Genel olarak Şakar’ın öykülerinin öykü zamanının çok uzun olmadığı tespit edilirken bazı öykülerinin ise sadece iç monolog ya da bilinç akışından meydana gelmesinden dolayı tek bir andan ibaret kaldığı görülmektedir. Zaman kavramının kendisini kimi zaman tema kimi zaman da bir problem olarak ele aldığı tespit edilmiş, böylece öykünün daha da zenginleştiğinin farkına varılmıştır. Şakar, öykülerini kurarken anakronik dizilim kullanmışsa da normal dizilimle kurulan

öykülerin daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Onun bazı öykülerinde zamanın silikleşmesinden kaynaklı zaman süresinin ne kadar olduğuna dair tespitlerde de sorunlar yaşanmaktadır. Son yıllardaki kitaplarında ise zamanın eski kitaplarındaki öykülerine oranla daha da netleştiği özellikle *Adı Leyla Olsun* kitabındaki birkaç öyküde zamanın net bir şekilde işlendiği görülmektedir.

3.3. KARAKTERLER

Öykü, roman gibi anlatılar insanı temel olarak oluşturulmaktadır. Bu yüzden her yönüyle insanı anlatan anlatılarda karakter başat öge haline gelir. Kimi zaman anlatıda özne konumundaki kişiler konu veya tema sebebiyle bir araç olarak kullanılırken kimi zaman öykünün asıl amacı özneyi anlatmak olur. Tekin'e göre ise

Anlatı sanatında 'kahraman', hem bir araç, hem de bir amaçtır: Araçtır; çünkü motifleri birbirine bağlar, dolayısıyla anlatıda bütünlüğün doğmasına vesile olur. Amaçtır; çünkü çoğu romanların varlık nedeni odur.⁵⁴⁰

Anlatılarda karakterin özellikleri öykünün genel atmosferiyle uyum sağlamak zorundadır. Aksi halde bir çelişki ortaya çıkar. Yazar, bu durumu önleyecek şekilde karakterini kurar. "Bir hikayeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona 'beşeri' bir yapı kazandırarak canlandırmasına *karakterizasyon* denir."⁵⁴¹

Bir vakanın zuhuru için şahıs kadrosu içerisinde yer alan en az iki unsurun bir arada olması veya onları birbirine bağlayan ve birbiriyle ilgilenmeye zorlayan münasebetlerin bulunması şarttır. Aksi halde o iki şahıstan biri için diğersinin varlığı manasızdır. Vaka çeşitli sebeplerden dolayı bir arada bulunmak veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde olan şahıslar arasındaki münasebetten kaynaklanır.⁵⁴²

⁵⁴⁰ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2001, s. 85.

⁵⁴¹ Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s. 78.

⁵⁴² Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991, s. 150.

Aktaş, metinlerde en az iki karakteri koşturarak görürken modern metinlerde bu durum geçerliğini yitirmiştir. Şakar'ın “Tercî'hâne”, “Zindan”, “Güneş”, “Ömer Hayyam Canisi” gibi öykülerine baktığımızda tek bir karakterle veya fon diyebileceğimiz öyküde bir önem arz etmeyen karakter kullanımıyla bunu yapabildiğini görmekteyiz. Şakar, öykülerinde karakterize ettiği şahıslarla duygudaşlık durumuna dair ise şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Bu anlamda karakterlerimle aramda zorunlu bir iç içe geçmişlik zaten peşinen var. Otobiyografi yazdığım filan düşünülmesin. İstitraden, ‘kendi’mden yola çıkarak ‘ben’ dediğimiz o birinci tekil kişinin peşinde olduğumu belirteyim. Bu iç içe geçmişlik yine zorunlu olarak empatik bir ilişkiyi doğuruyor. Şimdiye kadar tanımadığım, gözlemediğim, bana kendini açmayan; dolayısıyla içselleştiremediğim için kurduğum dünyaya yerleştiremediğim bir imgeyi, simgeyi, yani bir ‘hâl’i yazmadım. Yazmadığım için de yazar-karakter arasında antipatinin esas olduğu bir ilişkinin öyküye nasıl yansıtacağını da bilmiyorum.⁵⁴³

Anlatıda karakterlerin tanıtılmasında genel olarak iki teknik söz konusudur. Çeşitli, bu tekniklerden birincisine “blok/statik tanıtma” derken ikincisine “dinamik tanıtma” adını verir.⁵⁴⁴ Tekin ise statik tanıtma yerine “açıklama yoluyla tanıtım”, dinamik tanıtım için de “dramatik yolla tanıtım” terimlerini kullanmıştır.⁵⁴⁵ Açıklama yoluyla tanıtım kahramanın anlatının bir yerinde anlatıcı ya da diğer bir kahraman tarafından bütün olarak tanıtılmasıdır. “Bu bilgiler onun fiziki portresini ortaya çıkardığı gibi psikolojisini, sosyo-ekonomik yapısını, kültürel tercihlerini açıklayabilir.”⁵⁴⁶ Kahraman bu şekilde tanıtıldığında anlatının geri kalanında bu tanıtımla uyumsuz unsurların yer almamasına dikkat edilmelidir. Dramatik yolla tanıtımda ise kahraman metin boyunca gerçekleştirdiği eylemleri, tepkileri, tavırları ve sözleriyle tanıtılır. Diğer bir deyişle bu teknikte kahraman metin boyunca inşa edilir. Cemal Şakar, öykülerinde çoğunlukla dramatik yolla tanıtım tekniğini kullanırken kimi öykülerinde açıklama tekniğine de başvurmuştur. Şakar, anlatım yolunu kullandığı zaman karakteri tek bir yerde yekpare biçimde tanıtmamış, bunun

⁵⁴³ Cemal Şakar, **Dile Kolay**, haz. Dilek Kartal, İstanbul, İz Yayıncılık, 2017, s. 187.

⁵⁴⁴ İsmail Çeşitli, **Metin Tahlillerine Giriş II**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 71.

⁵⁴⁵ Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s. 79

⁵⁴⁶ Mustafa Apaydın, **Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeciliği**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, s. 143.

yerine öykünün çeşitli yerlerinde karakter hakkında bilgiler vermiştir. Anlatım tekniğini kimi eksikleri tamamlamak için kullanmıştır. Aslına bakılırsa Şakar, karakterleri hakkında soru işaretleri ve belirsizlikler bırakmayı seçmekte ve bu yolla, okuru karakter üzerinde düşünmeye sevk etmektedir. Bu tutum ayrıca, yazarın gerçekçiliğine de uygundur.

3.3.1. Kadın Karakterler

Cemal Şakar'ın öykülerinde kadın karakterler genellikle anne ve eş olarak karşımıza çıkarlar. Bu karakterler kimi zaman ikilemleri, tercihleri ve çıkmazlarıyla öne çıkan başkişiler olarak kimi zamansa başkişinin hikâyesinde fon karakter olarak öyküdeki yerlerini alırlar. Bazı öykülerde acımasız savaşların mağduru konumunda karşımıza çıkan kadınlar bazen de modern hayatın ortasında çıkmazlar ve bunalımlar içinde kendilerine yol ararlar.

“Ora Özlemleri” öyküsünde kadın karakter olarak anne karakteri karşımıza çıkmaktadır. Karakterin eşiyle yaşayamadığı aşkının burukluğunu taşıyan bir kadın olmanın yanında klasik bir güzelliğe sahip yalılara, doğunun gizemine, musikiye hayran olduğunu görülmektedir. Öyküde her karakterin kendince özlemleri bahsedilerek anne ve diğer karakterler amaç olarak kullanılmaktadır. “Bildik Düşbozumları” öyküsünde kart karakter olarak karşımıza bir kadın çıkmaktadır. Başkişinin duygularında olumsuz açıdan değişim yaşamasına sebep olmuştur. Güzel bir kız olduğu, kentten kaçıp tekrar ona sığınan biri olduğunu söyleyebiliriz. Burada kentten bunalan bir tiplene kullanılmasıyla karakter amaç halini almaktadır. “Eşik” öyküsünde torunu üzerinden nine karakterinin vasıflarını kavrarız. Dini bütün, ölümü Allah'a kavuşma olarak görece kadar teslimiyet sahibi bir kadın olan nine karakterini başkişi olan torunu şöyle tasvir eder:

(...) hep karanfil kokan nefes nazar dualarının ardından üç kez üflediğinde dualara karışan, dünyayı silip götüren; solgun yaşmağının altından inatla alınma

düşen kınalı birkaç saç teli, insanı her seferinde değiştiren; salonun en loş köşesin aydınlatan bir çehre.⁵⁴⁷

“Denizin Sonsuz Maviliği” öyküsünde ev sahibinin karısına odaklanılarak başkişi konumuna girmektedir. Bu karakter kocasının gördüğü, hissettiği, düşündüğü şeyleri anlayamayan bir kadın olarak iç çözümlerle karakterize edilmiştir. “Bilirdi, ileride deniz olduğunu ama zeytin ağaçlarını denizin sonsuz maviliğine bağlayamazdı.”⁵⁴⁸ Öykü-dışı bir anlatıcının gözünden anne için söylenen bu ifade karakterin kısır hayatını da gözler önüne sermektedir. Oğul karakterinin anlatıcı olduğu “Yöneliş” öyküsünde yaptığı tasvir ile annesini daha iyi tanımaktayız.

Annem buraya aitti. Onun ulaşılmaz yerlere gizleyecek anıları yoktu. Yaşamının her ânı, hiçbir şeyi dışarıda bırakmayan bir fotoğrafa sığıyordu. Tüm yaşadıklarını şimdi yaşıyormuş, şimdi yaşadıklarını dün de yaşamış gibiydi.⁵⁴⁹

“Mevlit” öyküsünde başkişi olan kadın karakteri, “kadın başına” gibi geleneksel bir ifadeyle tek başına ayakta kalamayacağına işaret edecek şekilde karakterize edilmektedir. Bu öyküde temanın amaç olması sebebiyle hem başkişi olan kadın hem de mevlide gelen kadınlar o amaca hizmet eden araç konumuna girmektedirler. “Anlatabilmeliydim” öyküsünde hem başkişi konumundaki kişi hem de anlatmak istediği öykü kişisi kadın karakterlerdir. Öyküde anlatma, yazma süreci amaç olduğundan her iki karakter de bu amaç için vasıta olarak kullanılmaktadır. “Güneş” öyküsünde de amaç Taksim’de yaşanan vakayı anlatmak olduğu için tezgâhtar kadın araç olarak kullanılmakta ve öyküde başka bir karakter de bulunmamaktadır. “Fısıltı” öyküsündeki kadın karakter öykü-dışı anlatıcı ve kart karakter tarafından tanıtılmaktadır. Öyküde geleneğe uzak, kültürel değerlere yabancı, dünyaya sırtını dönen, sebebi belirsiz acılar içinde olan bir karakter çizilmektedir. Kart karakter olan şeytanın fısıltılarıyla geçişli bir dönüşüm yaşamaktadır. “Kül” öyküsünde ise muhacir bir kadın karakter çizilmektedir. Öykünün başında gururlu biri iken bulunduğu şartlar ve kart karakter olan bir adam

⁵⁴⁷ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 7.

⁵⁴⁸ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 33.

⁵⁴⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 24.

yüzünden geçişli bir dönüşüm yaşamakta, değişmeyen şey ise sebep farklı olsa da yüreğindeki acı ve yaşamla ölüm arasında olmasıdır.

Savaşın kadınlar üzerindeki etkisinin ne olduğu “Har”, “Hançer”, “Cennet Güzeli”, “Küf”, “Kanadında Bir Kuşun” öykülerinde gösterilmek için başkişilerin kadın karakter olarak seçildiği görülmektedir. Bu sebeple de karakterler araç halini almaktadır. “Har” ve “Küf” öykülerinde iffetleri çiğnenen kadınlar, “Cennet Güzeli”nde evladını, torununu kaybeden acılı bir kadın ve savaşa karşı tek başına tankın önünde duran cesur bir kadın, “Hançer”de evladını korumak için kendine feda eden bir kadın, “Kanadında Bir Kuşun”da ise bir kadın olarak mülteciliğin zorluğu karşımıza çıkmaktadır.

Eş, anne veya abla konumunda “Nostalji”, “Ören-84”, “Yapıştırılmalar”, “Dağılan Şeyler”, “Güneşe Yürümek”, “Bir Derginin Fenomonolojisi” “Battaniye”, “Bir Öykü Tahlili”, “Koku”, “Babamın Kokusu”, “Portakal Bahçeleri”, “Cennet Kokusu”, “Bahar”, “Otuz Saniye”, “Kol Düğmeleri”, “Ömer Hayyam Canisi”, “The Mahrem Palace”, “Mustafaaamm”, “Burası Böyledir”, “Hayatın Kıyısında” gibi öykülerde fon karakter olarak kullanıldığı görülmektedir.

3.3.2. Çocuk Karakterler

Şakar, karakter olarak çocukların olduğu öykülerinde mutlu bir çocuk profili çizmemektedir. Şakar’ın “kara gerçekçilik” tarafı çocuk karakterlere de yansiyarak sorunsuz, olumlu bir çocuk imajı vermek yerine dünyada türlü acılara karşı hayatta kalmaya çalışan çocukları ele aldığı tespit edilmektedir. “Bir Savaştan Slaytlar”, “Geçişler”, “Battaniye”, “Hançer”, “Parataksis” öykülerinde savaş mağduru olan ve hayatta kalmaya çalışan çocuk karakterler kullanılırken “Koku”da yetim bir kız çocuğu, “Vüsat”ta mülteci kampında ailesinin hatıralarıyla hayaller kuran bir çocuk “Arzın Titrediği An” adlı kısa öyküde de tecavüze uğramış bir çocuk karakter başkişi olarak kullanılmaktadır. “Aykız” ve “Şahmeran” öykülerinde ise yetim olarak masallarla hayata tutunmaya çalışan çocuklar karakterize edilmektedir.

3.3.3. Aktüel Karakterler

Toplumda var olan isimlerin hikâyeye girişi metinle metin dışı arasında bir köprü kurulması ve bu kategorilerin birbirine bağlanması anlamına gelmektedir. Bu, postmodern bir durumdur çünkü metnin kurgusal karakterini bozarak kurguyla gerçeklik arasında kalan bir durum oluşturur. Bu durum aynı zamanda üstkurmancanın bir yansımasıdır. Cemal Şakar kimi zaman epigraflar ile kimi zaman üstkurmaca ile kimi zaman da öyküde bir karakter olarak gerçek şahsiyetleri öykülerinde kullanmaktadır.

“Birkaç Kırık Görüntü” öyküsü üstkurmaca tekniğiyle yazılmıştır. Öyküde kalın yazı stili olan bölüm, anlatıcının yazdığı öykü hakkında konuştuğu bölümdür. Bu bölümün sonunda anlatıcı, o öyküye dair dostunun yorumunu hatırlar.

Ömer: “Burada engin bir maviliğe sahip, köpüklü, serinletici, bunaltıcı, ürkütücü veya dinlendirici bir deniz de yok; mıymıntı bir deniz bu, yanlış renklendirilmiş bir resim denizi, muhayyel bir deniz.”

Cemal: “Zaten ben de anlatamadıklarımın söz ediyorum.”

Benim için; eylül sonu, kasaba, anlatılamayanlar, anılar; denizin enginliğinden, köpüğünden, serinletici ya da bunaltıcı olmasından daha sevgiliydi.⁵⁵⁰

Bu dost Şakar’ın gerçek hayattaki dostu olan Ömer Lekesiz, cevap veren kişi ise kendisi yani Cemal Şakar’dır. Böylelikle hem kendi adını hem de Ömer Lekesiz’in adını kullanarak kurmacaya gerçekliği katacak şahsiyetler kullanmış olur. Öyküde Şakar’ın cevabı da onun öykü anlayışından geldiği için kendi düşüncelerini ekleyerek öyküyü oluşturduğunu görmüş oluruz. Bu noktada “Ses” adlı öyküde de “Ben sadece yaşadıklarımın söylediklerim denk düşün istedim.”⁵⁵¹ ifadesinin Şakar’ın öykü, deneme, inceleme yazarken dikkat ettiği bir durum olduğunu ve bunu bazı röportajlarında da dile getirdiğini söylemeliyiz. “Bir Tip” öyküsünün sonunda anlatıcı kendini ifşa ederek Aykut Ertuğrul ile konuşmaya başlamaktadır:

Telefonum çalıyor.

Arayan Aykut Ertuğrul.

-Abi nasılsın?

⁵⁵⁰ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 54.

⁵⁵¹ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 66.

-N' olsun, iyilik valla!

-Sesin kırık dökük geliyor.

Yok yahu! Günlerdir bir tip var elimde; bir sürü not; markalar, fiyatlar, diyet listeleri. Bu kadıncağıza bir türlü hikaye uyduramıyorum; canım sikkın, ondandır. (...)⁵⁵²

“Bıçak” öyküsünde de Şakar, üstkurmacayla kendisini kurguya dâhil etmektedir. Anlatıcı görevindeki Şakar hem kendini ifşa etmesi hem de bunu sanki kendi yazmıyormuş gibi öykü kişinin ona ismiyle hitap etmesi kızarak ironiyle tepki gösterir.

-Bana Cemal Hocam deyip durma; utanmasan Şakar da diyeceksin. Gözlerimin içine de bakıp durma, çekim esnasında kameraya bakan acemi figüranlar gibi. Kurguyu bozuyorsun, öykünün inandırıcılığı kalmayacak. Foyamız, boyamız, façamız çizilecek. Böyle yapma! Yoksa yazmam ya da atarım seni dışarı. Anlatıcı ses filan dinlemem! Burada, İstanbul'da ilk defa geldiğinde bu koca şehirde, kurda kuşa yem olursun, o zaman görürsün alıcı kuşları.⁵⁵³

“Küçük Şeyler Düeti” öyküsünde “Yapma! Nasıl olsa Ömer Lekesiz sövüyor, sen duysan da duymasan da”⁵⁵⁴ ifadesiyle Ömer Lekesiz'in dünya gündemi hakkındaki köşe yazılarına gönderme yapılmaktadır. “Tabii ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu” öyküsünde Şakar'ın temas halinde olduğu şahsiyetler kullanılmıştır. İsmail Özen, Ali Işık, Akif Hasan Kaya gibi kişiler öyküde de öykücü olarak gösterilmiş ve kitaplarının isimleri dahi verilmiştir. Gerçek şahsiyetlerinden uzaklaştırılmadan kullanılan bu kişilerin dışında kendi aralarında sohbet ederlerken Şakar'dan da bahsederler. Böylelikle Şakar, öyküde ismini bu kez anlatıcı olarak vermemiş onların tanıdığı, anlatıcı ve başkişi olan şoförün tanımadığı kişi olarak kendini göstermiştir. “Utanç” öyküsünde ise gerçek hayatta tanıdığı veya dostu olan isimler kullanmıştır; Hasan Aycın, Akif Hasan Kaya, Ali Emre, Aykut Ertuğrul, Dilek Kartal, Osman Bayraktar, İsmail Isparta. Bu kişilerin yazdıkları kurmacaya

⁵⁵² Cemal Şakar, **Mürekkap**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 99.

⁵⁵³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 32.

⁵⁵⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 84.

dâhil olsa da onların üsluplarını düşündüğümüzde Şakar'ın bu eleştirileri çok yakın bir üsluba göre oluşturduğunu fark ederiz.

“Muntazar” öyküsünde 2008 yılında Bush'a ayakkabı fırlatan Muntazar El-Zeydi anlatılmaktadır. Bu kişiyi öyküye dâhil ederken onu yeniden, kendi gözündeki Muntazar'ı anlatacak şekilde kurmacaya kattığını görürüz. Öyküde bu kişi Irak halkını acılardan kurtaracak, özgürleştirecek, onların intikamını alacak yani “beklenen/kurtarıcı kişi” şeklinde karakterize edilmiştir.

Dedemin ektiği tohumlar; babamın benden beklentileri; sorumluluğum; unuttuğum; unuttuğumuz; unutturulan umutlarım; şehitler; yetimler; can korkusu; mallarımız; iffetlerimiz; aziz olan her ne varsa; hepsi; şimdi; burada; yan yana; benimle birlikte; bende; Ben Muntazar!⁵⁵⁵

Ayrıca Şakar, öyküde Muntazar'nın dedesini geçmişte yaşamış gerçek bir kişi ve ilk Müslüman köle olan köle Zeyd olarak göstermiştir. “Kendisi Bir Upuzun” da ise karşımıza Salih Mirzabeyoğlu çıkar. Öyküde adının geçmemesi, o dönemde onun gibi birçok insanın yaşadığı mağduriyete bir göndermedir. Bu öyküde de Mirzabeyoğlu'nun şahsiyetinden, çocuğunu okuldan alması, tutuklanması, gazetede yazılanlar gibi gerçekten başından geçenlerden yararlandığı görülse de Şakar onu birebir anlatmayıp kendi zihnindeki kişiyi anlatmaktadır.

“Tekâsür” öyküsünde Muhammed Esed ve karısı Elsa öykünün kahramanları olarak kullanılır. Esed'in eserlerinden, düşüncelerinden pasajlar verilmiştir. Öykü kişisi bu iki şahsiyetten etkilendiği için ilk defa kıldığı Cuma namazını onların İslamiyet'i kabul etmesi olayına bağlar. Burada Muntazar gibi yeniden bir karakterizasyon yoktur, Esed ve Elsa'nın gerçek hayattaki kişilikleri, düşünceleri aynen kullanılır. Bu noktada öyküdeki başkisi gibi Şakar'ın da gerçek hayatta Muhammed Esed'den etkilendiğini belirtmekte fayda var.

“Koku” öyküsünde askeri araçta ölen öykü kişilerinin öyküdeki isimleri gerçek hayatta ölen kişilerin isimleridir. Şakar, böylelikle gerçek hayat ile kurmaca hayatın sınırlarını silikleştirmiş olur. “Cennet Güzeli” öyküsünde Rachel Corrie

⁵⁵⁵ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 16.

anlatılmaktadır. Öyküde sadece tankın önünde ezilmesi anı kurguda yer bulur. Bunun sebebi ise Corrie'nin şehit olmasıyla adının, Filistin sorunun dünyada bahsedilmesi, öncesine veya sonrasına dair dünyanın gözlerini kapatmasına bir eleştiridir.

3.3.4. Arayış İçindeki Karakterler

Şakar'ın özellikle ilk kitaplarındaki öykülerinde karakter unsuruyla yolculuk ve arayış temalarını kurduğunu görmekteyiz. Bu karakterler ya geçmişleriyle bir hesaplaşma içine girerler ya da şimdinin şartlarıyla baş etmeye, karşılaştıkları maddi ve manevi çıkmazlardan kurtulmaya çalışırlar.

“Ora Özlemleri” öykülerindeki her üç karakterin de özlemlere dair bir arayış içinde oldukları görülmektedir. “Ölü Zaman” öyküsündeki başkarakter eve kapanıp içsel arayışlara yönelmiş olarak arayan, “Nostalji” öyküsünde arayışı uğruna evini terk etmeyi göze alan, “Yapıştırılmalar”da gitmek ve yaşamak döngüsü içinde olan bir kişi, “Tercî’hane”, “Yolculuk”, “Ayna”, “Rüya”, “Sergerdân”, “Otacı”, “Dilemma” öykülerinde benlik arayışı içinde olan biri olarak okuyucuya sunulmaktadır. “Dört Güzel Şey”de dostunun gidişiyle eksilen şeyleri, “Atlas”ta hayalindeki şehri, “İzlek”te kendine ait bir dili, “Şâr” öyküsünde anılarını, “Irmak”ta rüyasını, “Ateşböceği”nde geçmişi, “Çılgılık” öyküsünde ise hayatın anlamını arayan bir kişi karakterize edilmektedir.

Şakar'ın arayış ve yolculuk peşinde olan karakterlerin ortak özellikleri; bu kişilerin ya zamansız ve mekânsız bir ruh halinde olmaları ya da bu ruh haline ulaşmak istemeleridir. “Tercî’hâne” öyküsünde “Bir gün, belki ben de içimde uçarı bir doğruyla zamansızlığa ve mekansızlığa doğru bir kapıdan bir çıkar, bir girerim.”⁵⁵⁶ diyen başkişi bunun bir örneğidir. Buna ek olarak yalnızlığa daha çok “seçilmiş yalnızlık olgunlaştırıcı”dır şeklinde bakmaları, yaşam ve hedeflerini bir girdabın içinde yaşamalarıdır. “Yolculuk” öyküsündeki bir pasaj da Şakar'ın karakterlerindeki ortak bir diğer özellik olarak kabul edilebilir:

⁵⁵⁶ Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 32.

Ben tükenen beraberliklerin değil, ulaşamadığım üretken yalnızlıkların peşindeyim. Zamana sığmayan bir zamanın, zamanın dışındaki bir yrin, bir makamın aracısuyım. İnsanın yeryüzünde gönderildiği an/me kan işte birkaç adım ötemde. Ben daha ileriye, daha ileriye gitmek istiyorum.⁵⁵⁷

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi Şakar'ın bu kişileri, daha çok anlatıcı olarak seçtiği görülmektedir. Bu durum ise böylesi karakterlerin kendilerini daha net ifade etmelerini ve biz okuyucuların onları daha iyi tanımamızı sağlamıştır. Bu öykülerde konusu ve fikri sebebiyle öykünün temelini karakter oluşturmaktadır. Bu sebeple de öykülerdeki karakterlerin öyküyü kuran hatta öykünün yazılmasına dair amaç olan bir unsur halini aldığı görülmektedir. Öykülerde kimi zaman karakterlerin kendilerini tanımlamaları da söz konusudur. Örneğin “Yapıştırılmalar”da karakter “aşkı, hüznü yitirmiş, sancılarla yaşayan iki insan.” olarak kendini açıklarken, “Sır”da “ben büyük kentlerin acemisi, otel odalarındaki yaşamın yabancısıyım” demektedir.

3.3.5. Yabancılaşan Karakterler

Yakın tarihe bakıldığında değerlerin yitimi, kapitalistleşme, yaşanan ahlaki değişimler, kentleşme gibi olgular Müslüman insanı bir fanusa sokmuş, onlar bu zamana kadar bildikleri, alıştıkları yaşamlarını sürdürememektedirler. Ahmet Haşim'in “Müslüman Saati” yazısındaki Müslüman yaşam yok olmaya yüz tutmuştur. Böylesi bir çağda birçok disiplinde yabancılaşma kavramı olumsuz bir olgu olarak görülürken İsmet Özel, yabancı kalmayı bilinçli ve gerekli bir seçenek olarak görür:

Çağa yabancı olma, çağdan bihaber olma anlamına gelmez. Tam tersine çağ hakikate yabancı kaldığı için hakikat adına yola çıkanlar çağın bir unsuru olmayı reddederler ve çağa onun tanımadığı doğruları getirirler. Bu getirme çabası (tebliğ) ancak çağın üstünde vasıflara sahip insanlar tarafından gerçekleştirilebilirler. Bu

⁵⁵⁷ Cemal Şakar, a.g.e., s. 42.

insanlar çağlarına, çağlarının akıl düzenine, iktisadi ve toplumsal işleyişine yabancı kalmayı seçmişlerdir. Daha doğru bir deyimle ‘yabancılaştırılmışlardır’.⁵⁵⁸

Şakar’ın öykü karakterlerine baktığımızda Özel’in bu düşüncesiyle örtüştüğü tespit edilmiştir. Bunun dışında onun kimi öykülerinde yaşanan zulümlerle insanların zorla özüne yabancılaştırılmasına odaklanırken kimi öykülerinde toplumun geleneksel değerleri ile modern kültüre ait değerler arasındaki çatışma sonucunda bireyin mensup olduğu medeniyete yabancılaşmasına eğildiği görülmektedir. Şakar, yabancılaşma sorununu bir tema olarak ele almayıp karakterler üzerinden okura sunmaktadır.

“Gidenler Gidenler” öyküsünde önce abi karakteri sonra da kardeş karakterinin buldukları mahalleye olan uzaklaşmaları bir saatten sonra sadece o yere dair değil o yaşama, adetlere, kültüre yani geleneğe uzaklaşma olur. Şakar, modernizm karşısında bazı bireylerin kendi kültürüne dair yaşadığı yabancılaşmayı bu öykü karakterleri üzerinden kurmaktadır. “Ölü Zaman” öyküsündeki karakterin yaşadığı yabancılık genel olarak hayata dairdir. Öykü kişisi tamamen yaşamdan kopmayı tercih ettiğini sıradan eylemler dahi yapmayarak belli etmektedir: “Artık, hiç Vivaldi dinlemiyor, intiharı düşünmüyorum, kapıcıya ekmek fiyatlarını sormuyor, bir satır bile okumuyorum.”⁵⁵⁹ “Bildik Düşbozumları” öyküsünde ise düzene yönelik bir yabancılaşma söz konusu olmasının yanında tıpkı bir önceki öyküde olduğu gibi bu öykü kişisi de alışkanlık dediğimiz eylemlerden bile uzak kalmayı tercih eder. Düzene dair duyduğu yabancılık hissiyle bir sahil kasabasına gittiğinde şöyle düşünmektedir:

İçimde uçarı bir sevinç vardı, sanki bir şeyleri başarmış gibiydim. Artık hiç eşya almayacak ve kitap okumayacaktım. Yaşamın akışı değişmişti. Dizgenin dışında hissediyordum kendimi.⁵⁶⁰

Kente karşı yabancılaşan bir diğer öykü kişisi de “Bir Masal”ın başkişisidir. Çünkü ona göre kent sadece kötülükten ibarettir. “Saatli Maârif Takvimi”ndeki

⁵⁵⁸ İsmet Özel, **Üç Mesele: Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma**, Çıdam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 65-66.

⁵⁵⁹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 38.

⁵⁶⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 44.

sarıncın da bu şekilde karakterize edilmesinin yanında bu kişi daha çok geleneğin temsilcisi olarak gösterilmekte ve bu yüzden de modern hayatın içinde sıkışıp kalan biri olarak verilmektedir. “Ömer Hayyam Canisi” ve “Yumak” öykülerinin karakterlerinde kasabadan sonra kente alışamamanın verdiği yabancılık söz konusudur.

“Ören-84”te öykü kişinin onu anlamayan dostlarına karşı yabancılık hissettiği; “A/B” öykülerinde her iki karakterin de çevresine karşı açıklanamayan bir yabancılık yaşadığı; “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık” öyküsünde öğretmen öykü kişisi yanlış tercihleri dolayısıyla hem yaşamına hem de kendine yabancılaştığı görülmektedir. Bu öykü dışında kendine dair yabancılaşma “Bir Avuç Dünya” öyküsündeki öykü kişinin de yaşadığı bir durumdur. “Uzak”, “Bahar” gibi öykülerde ise karakterlerin yaşadığı yabancılığın temeli zorunlu olarak farklı memleketlerde hayatlarına devam etmelerinin getirdiği bir etkidir.

3.3.6. Anonim Tipler

Şakar’ın, öykülerinde yaklaşık otuz öyküsünün dışında karakterlerin isimsiz olduğu görülmektedir. Bu öykülerindeki karakterlerin çoğunluğu ise belli bir insanı, topluluğu veya olguyu temsil ederler. Bu tercihin, söz konusu temsilin vurgulanması, karakterden ziyade sorunsalın öne çıkarılmak istenmesiyle ilgili olduğunu düşünmekteyiz. Bu sebeple, göndermelerle kurulan bu tiplere “anonim tip” demeyi uygun gördük. Tip kavramının tanımını en net şekilde açıklayan Moran, bunu roman üzerinden yaparken öyküde de aynı durumun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

Tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Yani, roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı ya da bir insan türünü temsil eden kişidir.⁵⁶¹

“Nostalji”, “Ören-84”deki başkışiler, darbe yıllarında davaları uğruna hayatını feda eden birçok gencin yaşadıklarını anlatmasıyla sosyal bir tip olarak

⁵⁶¹ Berna Moran, “Soruşturma: Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi”, **Yazko Edebiyat**, S.24, Ekim 1982, s. 95.

karşımıza çıkar. “Çemberler” öyküsü de darbe döneminde hapis yaşamış, dava arkadaşlarını kaybetmiş, davasını kaybetmiş, yolunu şaşırılmış bir insan tipi karakterize edilmektedir. “Güneşe Yürümek” öyküsünde farklı bir nokta ile karşılaşmaktayız. Öykünün başkişisi öyküde yoktur. Tüm öykü onun üzerine kurulmasına rağmen ya öykü-dışı anlatıcı ya da farklı karakterlerin anlatımı ile ondan bahsedilir ama başkişi somut olarak öyküde bulunmaz. Bu kişi de darbe dönemindeki birçok gencin yaşadığı şeyleri yaşamış olarak o kişilerin bir temsilcisi konumundadır.

“Eşik” öyküsünün başkişisi modern şehrin insanı değiştirmesine, “Saat Henüz Üç”teki esnaf, bu değişime karşı durmaya çalışan insanlara, “Saatli Maârif Takvimi”taki sarnıç, değişen hayata karşı kendini küçük bir dünyaya hapsetmeyi seçenlere dair bir tiptir. Bazı İslamcılar, eskiden davaları uğruna hayatlarını feda etmeyi dahi göze alan alt tabaka insanlarken şimdi yüksek makamlara erişmiştir. Fakat bunun yanında bu kişilerin ruhlarında ve İslami düşüncelerinde eksilmeler meydana gelmiştir. Eskiden dünyadaki her üzgün Müslüman için üzülen insandan kooperatifin çıkmamasına üzülen, basit ve hatta değersiz dertler edinen, küfre karşı duruşun yabancı mal kullanılmamasına indirgeyen bir tip olmuşlardır. “Bağdat Kudüs Kabil”deki karakterler de bu İslamcı güruhun darbe yıllarındaki duruşundan sonra bugünkü yaşadıkları değişimin tiplemesidir. İslamcılara dair bir diğer tip ise “The Mahrem Palace” öyküsündeki karakterlerdir. “Komşusu açken tok yatan bizden değildir” düşüncesine sahip bir dine mensup insanlar olarak aklıktan, savaştan ölen binlerce insan varken “dine uygun” şekilde imar edilmiş lüks otellerde paralar harcayan Müslümanların temsili bu öyküdeki karakterlerde hayat bulmaktadır. “Bir Tip” ve “Kader Ânı” öykülerinde plaza insanı tipi; “Kanyon’da” öyküsünde ise tüketimin kölesi olmuş insan tipi ironiyle anlatılmaktadır.

Irak Savaşı döneminde direnişe katılan da heykeli yıkarak sevinen de işkenceye maruz kalan da Amerika’ya alkış tutup pişman olan da vardır. “Fragmanlar” öyküsünde Irak savaşı esnasındaki insanların genel tepkileri tek tek verildiği için kullanılan karakterler de o insanların her birine denk olmaktadır. Bu öyküde gerçek hayattaki bu insanlara yapılan gönderme sınırlandırabilir düşüncesiyle isim kullanılmadığını düşünmekteyiz. “Hadi” öyküsündeki başkişinin, vatanlarının

acısını yaşayan tüm insanların temsili niyetine kullanıldığı görülmektedir. “Önce Vatan”daki öykü kişisi şehit olan askerlerimizin temsili olmaktadır. “Maide” öyküsünde İslam adına Müslümanları katleden insanların temsil edildiği karakterler vardır. “Yarım” öyküsündeki öykü kişisi yaşamak için öldüren insanları temsil etmektedir. “Kumsalda Denizden” öyküsünde başkışı üzerinden bir babanın duyduğu evlat acısının evrenselliğine dikkat çekilmiştir. “Bakış” öyküsündeki her savaşta hayatta kalmaya çalışan, savaşın olduğu bir dünyada geride kalan her şeyin anlamını yitirdiğini düşünen, savaşın dini, dili ve ırkı olmadığını gösteren, savaşa karşı olan kişiler kadar savaş yanlısı olan ve tüm bu yaşananlara rağmen hayatta tek derdi ondan zevk almak olan insanlar öyküde karakterler üzerinden temsil edilmektedir. “Tohum” öyküsünde öykü kişisi geçmişten günümüze kadar dini yozlaştırmayan, kötüye kullanmayan, kendine göre yaşamayan insanların bir temsilcisi olarak görülmüştür. Böyle Müslümanların her çağda olacağına işaret olması için öykü kişisi, tohuma benzetilmiştir. Bu tohum, kıyamete kadar fidan vermesi gerektiği için de “Temiz tohum, temiz toprağa”⁵⁶² düşmelidir.

“Bir Öykü Tahlili”nde kişilerin isimleri yerine sadece buldukları konumlarıyla anılmaları, konumlarına göre hareket edip düşünen insanlara bir göndermedir. Çünkü öyküde savcıdan avukata kadar her karakter mesleklerini, kendilerini düşünerek başka yerlere sürülme, başına bela açılması, sorumluluğun üstüne kalması gibi korkular içinde hareket etmektedirler. Zaten öykünün sonunda bu durum anlatıcı tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: “Kişiler: Failler meçhul, mefuller tanınmaz halde olduğu için, kişilerin tamamı ikincil hatta gölge kişiler.”⁵⁶³ “Modern Hayatın Hikayecisi”nde kullanılan her karakterin toplamı modern hayatın kendisini oluşturmaktadır. “Cesetler Hemen Her Yerde”de kullanılan karakterlerle belli bir insandan çok alt tabaka olan insanlara aşağı bakan bir topluluk imlenmektedir. “Küçük Şeyler Düeti” öyküsü ise bir kişi ya da topluluğu değil belli bir olguyu temsil etmektedir. Öyküde karanlığın göndergesi dünyanın çıplak gerçekliği, aydınlığın ise dünyanın tozpembe halidir. Bu iki gönderge öyküdeki iki karakter üzerinden temsil edilmektedir.

⁵⁶² Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 110.

⁵⁶³ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 45.

“Kılıç” ve “Masamda Ruhumla”da başkişilerin isimlerinin olmamasının sebebi diğer öykülerden farklı olarak başkişinin herhangi bir tipi ya da topluluğu temsil etmesinin aksine anlatılan kıyımlar amaç olduğu için kişinin, isimlerin önemsiz kaldığının işaretidir. Sonuç olarak bu öykülerdeki karakterler üzerinden yapılan göndermelerin isim konularak sınırlandırılmaması o kişileri anonim bir tip haline getirmektedir. “İstidrad”, “Defter” gibi yazma, anlatmaya dair konular işleyen öykülerdeki öykü kişilerinin isimlerinin olmaması ise yazarın öyküde geri planda kalması hatta kaybolmasıyla açıklayabiliriz.

3.3.7. Karakterlerde İsim Tercihleri

Şakar’ın karakterlerine verdiği isimlerin konuya uygun, sembolik anlamlar taşıdığı görülmektedir. “Muntazar” öyküsündeki Muntazar karakteri, gerçek şahsiyet olmasının yanında Irak’ın öcünü alan, acılarını sonlandıran bir karakter olarak kurulmaktadır. “Zarurat-ı Hamse”de Hz. Ebubekir’e yapılan telmihlerle, İslam’ın taşıyıcısı olmasının yanında Müslümanları koruyup kollamasıyla öyküdeki başkişinin de ismine Ebubekir denildiği görülmektedir. “Portakal Bahçeleri”nde başkişinin adı Halil’dir ve bu ismin seçilmesi rastgele bir seçim değildir. Eskiden sadece Filistinlilerin yaşadığı şimdi ise İsraililerin yerleşmeye çalıştığı, resmîyette Filistin’e ait olan, “eve dönüş” ideali olarak görülen şehrin adı El-Halil’dir.⁵⁶⁴ Bu bilgiyle öyküyü okuduğumuzda Halil isminin bahsedilen şehrin imgesi olarak kurulduğunu görmekteyiz. “Unutuş” öyküsündeki başkişinin arkadaşlarının Ali, Osman ve Ömer gibi halifelerin isimlerine sahip olması İslam tarihi düşünüldüğünde düşmana karşı birlik olunmasına dair bir mesaj taşımaktadır. Aynı durum “Kendime Giden Bir Yol” öyküsünde de vardır. Çünkü başkişinin torunlarının adı Hasan, Hüseyin; arkadaşlarının ise Ebubekir, Ali, Ömer ve Osman’dır. Bir vatanın işgale uğraması, savunmasız kalması, parçalanması o vatana ait bireylerinin yüreklerinin de mahpus olması, savunmasız kalması, işgale uğraması demektir. Şakar, “Bir Öyküye Giremeyen Parçalar”da başkişinin adını Suriye olarak seçmesiyle bu imgeyi vermektedir. İslam anlayışında hangi millettense olsun her Müslümanın kardeş

⁵⁶⁴ <http://www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/el-halil-esir-sehrin-hikayesi/> 10.03.19

olması vardır. Fakat asrısaaadetten beri kardeş kardeşin kanını dökmekte, birbirlerine kin ve nefret beslemektedir. Şakar'ın bu hali bir öykü olarak vermektense karakterlerin ismi üzerinden anlatmayı seçtiği görülmektedir. “Burası Böyledir” öyküsünde Türk olan Mehmet'in mülteci olan Muhammet'i sevmemesi tam olarak yukarıda anlattığımız durumun bir imgesidir. Böylelikle karakterlerin özelliklerinden, isimlerinden, vs. ayrı bir öykü olabilecek şekilde Şakar'ın karakterlerini kurguladığını, yeri geldiğinde karakteri bir imge olarak kullandığını görmekteyiz.

Edebiyat geleneğimizde Leyla sevilen, âşık olunan, bu uğurda her şeyin feda edildiği bir kadın imajıdır. Günümüzde artık bu imajın yıkıldığını, kadınların güzelliklerinin bazen hayatlarına dahi sebep olduğunu “Adı Leyla Olsun” öyküsüne baktığımızda görmekteyiz. Şakar'ın, bu yüzden başkişinin ismini Leyla olarak seçtiğini düşünmekteyiz. Kimi ütöpic veya distöpic öykülerde olduğu gibi “Yasa” öyküsünde de insanların özgürlüklerini ellerinden alıp kendisine mecbur kalmalarını sağlayan bir karakter vardır. Bu öyküdeki Kutsal Mom adlı karakterin isminin, ruhu dahi köleleşmiş insanların kutsalmişçasına birinin emrine girmesini ve insanların dünyaya gelmesine vesile olan kadının mitolojik bir şekilde kötü gösterilmesini imlediğini söyleyebiliriz.

“A/B” öyküsünde karakterlerin adı A ve B'dir. İsim seçiminin böyle tercih edilmesinin daha çok Şakar'ın hem belirsiz arayışlar içinde olan insanları hem de bu tip insanları anlattığı diğer öykü kişilerini imlemek amacı taşıdığını düşünmekteyiz. Şakar'ın en çok karakter kullandığı öykü olan “Patlayan İki Tüfek” öyküsünde Muhtar, Kısa Remzi, Şişman Ahmet, İrık Mehmet, Geniş Hasan, İnce Hüseyin, Uzun Salih, Kahveci, Kel Ali, Kemik Rıza, Alyanak Osman, Sarı Selim, Göbek Mustafa, Yancı Hamit, Kara Davut, Fırfır Muzaffer ve Başçavuş olmak üzere on yedi karakter kullanmaktadır. Karakterlerin isimlerinin ise köy hayatına uygun olarak seçildiği görülmektedir. Yukarıda andığımız öyküler dışında “Mustafaammm”, “Sesler”, “Sonsuzluk ve Bir Gün”, “Hayatın Kıyısında”, “Kanyon'da”, “Sırtımdaki Ben” gibi öykülerde de isim kullanıldığını belirtmemiz gerekir.

Şakar'ın üstkurmaca tekniğiyle oluşturduğu kimi öykülerinde anlatıcı, kendini ifşa etmekle kalmayıp öyküde bir karakter olarak yer bulmaktadır. “Burası Böyledir” öyküsünde her gün sanayi bölgesindeki başkişinin ustasını ziyarete gelen öykü karakteri anlatıcı olduğunu da gizlemez ve o öyküden çıkınca öykü de sonlanır. Öyküde diğer karakterlerle de diyaloga girdiği görülmektedir:

Ona da geleceğiz, ama şimdi değil, demiştik ya, ha işte şimdi geldik. Böyle zamanlarda yanına gidip takma be oğlum, dediğim çok olmuştur. O da ekmek derdinde. Kaçmış, göçmüş bu yaban ellere.⁵⁶⁵

Bunun dışında “Birkaç Kırık Görüntü”, “İstidrad”, “Küp”, “Masmavi Bir Gök”, “Bıçak”, “Mutfakta Bir Öykü” gibi öykülerde de bunun örneklerini görmekteyiz.

Şakar'ın birkaç öyküsünde insan dışı olarak kullanılan karakterler de görülmektedir. “Fısıltı” öyküsünde şeytan bir karakter olarak öyküde kullanılmaktadır. Adı geçmeden şeytan olduğu imlenmektedir. Fısıldaması, haz vermesi, sınırsızlık sunması gibi ifadelerle şeytan olduğu ortaya çıkmaktadır. “Nokta” öyküsünde kalem ve pervane karakter iken, “Alemdağ'da Var Bir Panco” öyküsünde ise hayali bir karakter olan Panco vardır.

Karakterlerin belirgin olmadığı öykülerden “Renkler”de anlatıcı her renk üzerinden bir imgeye değinirken karaktere seslense de karakterin varlığına dair somut bir ifade yoktur. “AVM” öyküsünde ise takvim üzerinden bahsedilen olaydaki kişiler ya da bu kurmacada varlığı hissedilen bir kişi yoktur.

“Cesetler Hemen Her Yerde”deki başkişi imlenen topluluğu, “Masamda Ruhumla”daki başkişi İslam tarihindeki acıları, “Sokaktan Aşağı” insanlar arasındaki sert ve derin adaletsizliği gözler önüne sermek için bir araç olarak kullanılmıştır. Bunun dışında “Bir Masal”, “Bağdat Kudüs Kabil”, “Zarurat-ı Hamse”, “Vüsat”, “Mama”, “Yumak” gibi birçok öyküdeki karakterlerin de araç olduğunu görmekteyiz.

⁵⁶⁵ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 22.

Görüldüğü üzere Şakar'ın belki de en çok önem verdiği unsur karakterdir. Vermek istediği mesajı karakter üzerinden kurup zamanı ve mekânı buna yardımcı unsurlar olarak değerlendirmektedir. Öykülerde karakter sayısının az tutulduğu ve çoğu zaman bir kişi üzerinden hikâyenin şekillendiği görülmektedir. Bunun haricinde Şakar'ın karakterlerine yaklaşımını düşündüğümüzde başkarakterlerini hiçbir zaman kötülemediğini en fazla ironiyle eleştirdiğini ama onda da yüzey yapıda kötüleme olmadığı belirtmemiz gerekir. Yukarıda belirttiğimiz tespitler dışında Şakar'ın kimi öykülerindeki karakterlerinde bazı ortak özellik tespit edilmiştir. Bu özelliklerden bir tanesi bazı karakterlerin suskun olmalarıdır. Bu kişiler sessizliğe ayrı bir anlam yüklemiş ve kimi zaman konuşmaktan çok daha derin görmüşlerdir. “Susuyorlardı, çünkü suskunlukta tamamlanan şeylerin çok sağlam, çok kavi geliştiğini biliyorlardı.”⁵⁶⁶ Yaşadıkları duyguların kelimelerle değerinin azaldığını düşünmüşlerdir. “Bu sıcaklığı anlatmanın olanaksızlığını düşündü; suskunluktaki hayret verici aydınlığı da.”⁵⁶⁷ Bir diğeri farklı öykülerdeki kişilerin yaşama sebebi olarak görece kadar önemli ideallere sahip olmalarıdır. Çoğu zaman ise bu ideallerin sonu iyi bitmemektedir. “Yapıştırılmalar”, “Bir Derginin Fenomonolojisi” gibi öykülerde dünyayı değiştirmek için uğraşıp da bunun hayal kırıklığını yaşayan insanları görmekteyiz. Başka bir ortak nokta ise kendilerinden yola çıkarak yine kendilerini aramalarıdır. Ayrıca genel itibarıyla bu karakterlerin hayatla uyuşmadığı, bir noktada sıkışıp kendilerini geriye çektikleri görülmektedir.

3.4. ANLATICI VE ODAKLANMA

Anlatma esasına bağlı metinlerde metni anlatan bir anlatıcı ve metni belirli bir açıdan görmemizi sağlayan bir bakış mevcuttur. Çoğu zaman bakış açısı anlatıcıya ait olsa da farklı uygulamalara da rastlanmaktadır. Öyküde bu iki kavramın işlevine dair Narlı şöyle bir açıklama yapmaktadır:

⁵⁶⁶ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 85.

⁵⁶⁷ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 70.

Hikâyeyi anlatan kimdir ve onu nasıl adlandırmak gerekir? Anlatıcının vaka şahısları arasında rolü var mıdır; varsa nedir? Anlatıcı, anlatırken bütün bir hayatı nakledemeyeceğine göre nasıl bir seçme yapmakta; bu seçimlerini ne oranda ve hangi tarzda yansıtmaktadır? Bütün bu soruları cevaplamak bir romanın “bakış açısı ve anlatıcı” meselesini incelemek için gereklidir.⁵⁶⁸

Nasıl ki anlatıdaki zamanın, mekânın ve kişilerin gerçek dünyaya ait olmadığını kabul ediyorsak anlatıcıya da bu gözle bakmamız gerekir. Çünkü anlatıcı da kurmaca dünyaya ait bir unsurdur. Sözlü anlatı geleneğimizde hikâyeyi anlatan ile dinleyen temas halinde olduğu için dinleyici doğrudan anlatıcı ile hemhal olmaktadır. Klasik dönemde anlatı üzerine genel anlamda teorik bir inceleme söz konusu olmamıştır. Dolayısıyla anlatıcı da varlığı ya da doğası itibariyle bir değerlendirme konusu olmamıştır. Modern dönemde çoğu zaman anlatıcı, yazarla özdeşleştirilmiş, dolayısıyla düşündükleri, gördükleri ve anlattıkları yazara ait kabul edilmiştir. Fakat Postmodern döneme doğru gelindiğinde anlatım tekniklerindeki gelişmelerle anlatıcının rolü artarken “anlatıdaki konuşan, gerçek yaşamdaki yazan değildir, yazan da var olan değildir.”⁵⁶⁹ düsturuyla anlatıcı tamamen yazardan ayrılmış ve ayrı bir özne haline gelmiştir. Anlatıcının bu özgürlüğüne elbette ki olumsuz yaklaşımlar da olmuştur:

Belki de yazarın roman dünyasından tamamen silinişiyle, roman da bir sanat dalı olarak yok olacaktır. Çünkü, roman sanatı hem bir ölçüde hiç olmazsa objektif bir canlılık, hem de hikâyede varlığını hissettiğimiz yön gösterici bir zekânın yarattığı bir yapı ister.⁵⁷⁰

Anlatıcı üzerine birçok kaynakta farklı kavramlar kullanılmaktadır. Anlatıcıyı “birinci şahıs anlatıcı, üçüncü şahıs anlatıcı” olarak kavramsallaştırdığımız anda anlatıcının öykü içinde bir figür olarak yer edinip edinmediği tam olarak kestirilmemektedir. Bu sebeple biz bu çalışmada Genette’in “otodiegetik (ben anlatıcı), homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı ve heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcı”

⁵⁶⁸ Mehmet Narlı, **Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 64-65.

⁵⁶⁹ Roland Barthes, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, İstanbul, Gerçek Yayınları, Nisan 1988, s. 54.

⁵⁷⁰ Philip Stevick, **Roman Teorisi**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 119.

kavramlarını kullanmayı uygun gördük. Genette anlatıcılığı “ses” olarak nitelendirip “yüklemin özneyle ilişkisi bakımından eylem tarzı” diyerek anlatıcılığı öyküyle olan ilişkisine göre sınıflandırmaya gitmektedir.⁵⁷¹ Dışarıdan bir ses olarak konumlanan anlatıcılığı “heterodiegetik (öykü-dışı)” anlatıcı; öyküde bir karakter olarak geçen anlatıcılığı “homodiegetik (öykü-içi)”, anlatıcının başkışı olduğu sesi ise “otodiegetik” anlatıcı olarak tanımlamaktadır.⁵⁷² Öykü içerisinde farklı “iliştirilmiş” anlatılar bulunması durumuyla ilgili olarak ise Genette, anlatı düzeyi ve anlatı ilişkisini birleştirerek iki ayrı sınıflandırma yapmaktadır. En üst düzeydeki asıl öyküyü “extradiegetik (dış öyküsel)”; anlatılan olayın bulunduğu düzeyi “intradiegetik (iç öyküsel)” olarak kategorize etmektedir.⁵⁷³

En kısa tabirle anlatıcının konumu, perspektifi olan bakış açısı “salt bir yöntem olmanın çok ötesinde, romanın kaderini tayin”⁵⁷⁴ etmektedir. Genette, bakış açısı kavramı yerine “odaklanma (kip)” kavramını kullanmakta ve odaklanan kişinin “kim görüyor” sorusu ve bunun dışında “metindeki hâkim bakış açısının merkezinde kim yer alıyor? Anlatıyla ilgili bilgiler hangi şekilde anlatıdaki herhangi birinin algılamaları bilgisi ya da “bakış açısı”yla sınırlandırılıyor?” şeklinde sorularla bulunabileceğini söylemektedir.⁵⁷⁵ Genette, her şeyi bilen anlatıcının bakışına “sıfır odaklanma”, karakterin gözünden anlatılan bakış açısına “iç odaklanma” ve olayları nesnel şekilde gören bakış açısına ise “dış odaklanma” demektedir.⁵⁷⁶ İç odaklanma kullanılan anlatıların ise dört farklı biçiminden bahsetmektedir:

Sabit odaklanma: Anlatısal olgu ve olayların, tek bir odaklayıcının sabit bakış açısından sunulmasıdır. (...)

Değişen odaklanma: Öykünün farklı bölümlerinin çeşitli odaklayıcıların gözünden sunulmasıdır. (...)

Çoklu odaklanma: Bir olayı her seferinde başka bir (iç) odaklayıcının gözünden tekrar tekrar sunma tekniğidir.

⁵⁷¹ Gérard Genette, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007, s. 230.

⁵⁷² Gérard Genette, *a.g.e.*, s. 248-249.

⁵⁷³ Gérard Genette, *a.g.e.*, s. 271-272.

⁵⁷⁴ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 48.

⁵⁷⁵ Manfred Jahn, *a.g.e.*, s. 68.

⁵⁷⁶ Gérard Genette, *a.g.e.*, s. 202- 203.

Ortak odaklanma: Çok sayıda anlatıcı (“biz” anlatısı) ya da bir grup karakter (“ortak yansıtıcılar”) vasıtasıyla odaklanma.⁵⁷⁷

3.4.1. Öykü-İçi Anlatıcı ve İç Odaklanma

Öykü-içi anlatımda karakterin zihninden nelerin geçtiğini, olayların onun gözünden nasıl görüldüğünü daha net biliriz. Bir figürün anlatıcı olduğu öykülerde samimiyetin daha fazla olmasının haricinde figürün dış anlatıcı gibi her şeyi anlatmak zorunda kalmaması öykülerde bir avantaja dönüşür. Bu başlık altında Şakar’ın tek bir anlatıcı olarak öykü-içi veya otodiegetik anlatıcı kullandığı öyküler verilir çoklu anlatıcı olan öykü-içi anlatıcılar o başlık altında değerlendirilecektir.

“Ölü Zamanlar” öyküsü sadece otodiegetik anlatıcı ve tek bir iç odaklanma kullanılan öykülerden biridir. Anlatıcı da odaklanan kişi de başkişi olduğu için “otodiegetik anlatıcı” kullanılmış olduğundan öykünün merkezindeki kişiden kendisini görür ve duyarız. İç monolog tekniği ile başkişinin zihninden geçenleri okuma imkânı elde ederiz:

Artık ne yeni ilişkiler, ne yeni çelişkiler, ne de yepyeni acılar istiyorum. Yaşadıklarımın tümünü geride bırakmak; bir dalga, bir güvercin, bir yaprak gibi doğanın herhangi bir parçası olmak istiyorum.⁵⁷⁸

Öyküdeki arkadaşının konuşmaları ise alıntılanan monologlar şeklinde verilmiştir. Böylelikle öyküde arkadaşından çok bahsedilmeyip başkişi üzerinden öykünün kurulmasının bir sebebi de Şakar’ın anlatıcı ve odaklanma tercihten kaynaklanmış olur. “Bildik Düşbozumları” öyküsünde hem anlatıcı hem de odaklanan başkişi olduğundan otodiegetik anlatıcı ve iç odaklanma kullanılmıştır. Başkişi kentten kasabaya geliş, sebeplerini, kasabadaki insanları, kadının gelişi ve sonrasını geri dönüş, özetleme ve iç monolog yöntemiyle okura gösterip anlatmaktadır. Kasabaya sonradan gelen kadının konuşmaları ise alıntılanan monolog şeklinde verilerek odaklanan kişi hep sabit kalmaktadır.

⁵⁷⁷ Manfred Jahn, **a.g.e.**, s. 70.

⁵⁷⁸ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 37.

Şakar, bazı öykülerinde diyalogları herhangi bir noktalama işaretiyle ayırmamaktadır. Bu durum sanki anlatıcının değişmesi gibi bir yanılgıya yol açabilmektedir. “Ören-84” öyküsü bunun bir örneğidir. Öykünün girişinde başkişinin geri dönmesi üzerine arkadaşının konuşması onun anlatıcı olduğu izlenimini verse de bu pasaj tamamen bir diyalogdan ibarettir.

Sen ha!

Seni artık defterden silmiştik.

Bak şu işe...

Seneler sonra...

Dur, koltuk biraz tozludur. Durup dururken nereden aklına esti.

Çay ocağı da kapanmıştır, kusura bakma bir şey ısmarlayamayacağım.
Sigara yak bari.

Ne zaman geldin?

Ne kadar da kolay her şeyi yüzüstü bırakıp gitmiştin. Zavallı annen...
Allah'tan enişten iyi bir insan.⁵⁷⁹

Öykü boyunca diyaloglarda herhangi bir “etiket” kullanılmayıp onların “serbest biçem” şeklinde verilmesi de bu karışıklığı arttırmaktadır.⁵⁸⁰ Öykünün devamına bakıldığında ise anlatıcının da odaklayıcının da sabit olarak başkişi olduğu böylece otodiegetik anlatıcı ve iç odaklanma ile öykünün oluşturulduğu görülmektedir. “Ora Özlemleri”nde de baba ve anne karakterin anlatıcı olduğu düşünülse de sadece bu durum bir önceki gibi diyalogun belirtilmemesinden kaynaklanmakta ve aslında tek bir anlatıcı ile odaklayıcı kullanıldığı tespit edilmektedir.

Otodiegetik anlatıcı olarak anlatılan “Sır” öyküsünde iç odaklayıcı da başkişidir. Öyküde otel kâtibiyile kısa süren diyalog dışında başkişi, yaşadığı değişimi okuyucuya sunmaktadır. Kişisel bir anlatıdan ibaret olan öykünün anlatıcı

⁵⁷⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 56.

⁵⁸⁰ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 185-186

konumu bireyin kendisi olduğu için bu değişimin zihinsel derinlikleri ayrıntılı şekilde gözler önüne serilmektedir. Otodiegetik anlatıcı ile kurulan “Tercî’hâne” öyküsü de kişisel bir anlatıdan oluşan ve odaklanan kişinin yine başkışı olduğu bir öyküdür. “Çılgılık” öyküsünde ise herhangi bir sahneleme tekniği kullanılmadan, bir olaydan bahsetmeden sadece başkışının bilinçaltından geçenler otodiegetik bir şekilde bizlere anlatılırken odak da elbette aynı kişi olur.

“Bir Masal” öyküsünde başkışı, otodiegetik anlatıcı ve iç odaklayıcı olarak bu kez sadece kendine değil şehre ve bu şehrin insanlarına da odaklanmaktadır. Kendisini anlatmanın yanında şehri ve insanları nasıl gördüğünü biz başkışiden dinlemekteyiz.

Kent uyandı.

İnsanlar odalarında dolaşan akreplerden, pencerelerinden süzülen yılanlardan, kendilerine toprak bir kâsede sunulan en öldürücü zehirlere, üzerlerine kilitlenen kapılardan, duvarlardan kurtulmak için sokağa fırladılar. (...) kent halkı bir masalın; benim ürettiğim ve sonra göğe doğru savuruverdiğim bir masal burcunun etkisi altındaydı.⁵⁸¹

Otodiegetik anlatıcı olan “Ses” öyküsünde başkışı anlatıcı konumundadır. İdam mahkûmu tanıdığını görmek için yanına gittiğini biz başkışı tarafından okumaktayız. Alıntılanan monologlarla dostunun hücrelerine yönlendirildikten sonra iç odaklanma ile o karakteri de başkışı tarafınca tanımış oluruz.

Onu yıllar önce gördüğümde namazını yeni bitirmiş, seccadenin üzerinde oturuyordu. O kadar genç olması beni şaşırtmıştı. Şimdi sırtında abası yoktu. (...) Yarım bıraktıklarımı hep o tamamlardı. O, uzun uzun saatlerini benimle paylaştıkça ben de yeni boşluklar oluştuğunu, bir yerlerimin ekilip durduğunu bilir, yine de usanmadan beni bir başkası olarak görmeye çalışırdı.⁵⁸²

Dostunun diyalogları anlatılan monolog şeklinde ve kısmen etiketlenmiş olarak verilirken o konuşmalardan çıkan anlamlar, etkiler başkışının iç monologları ile yansıtılarak anlatıcının varlığı güçlendirilmektedir. Başkışının etkilendiği bir

⁵⁸¹ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 27.

⁵⁸² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 64-65.

karakteri anlatan bir başka öykü de “Eşik”tir. Bu öyküde ise nine karakteri üzerinden başkişi kendini anlatmaktadır. Otodiegetik anlatıcı konumunda iç odakla ninenin nasıl bir karakter olduğunu kendi gözünden anlatan başkişi, ninesi sayesinde nasıl birine dönüştüğünü, o hayattayken güçlüyken ölümünden sonra dayanaksız kalışını ayrıntılarıyla aktarır.

“Sergerdân” öyküsünde başkişinin bir rüyaya cevap bulmak adına bir kasabadaki esnafı görmesi başkişi tarafından anlatıldığından otodiegetik bir anlatıcı kullanılmış olup iç odaklayıcının da yine aynı kişi olduğu görülmektedir. Diğer öykülerde olduğu gibi burada da önemli kişi, başkişi tarafından aktarılmakta fakat bu yapılırken kullanılan gelecek zaman kipiyle anlatıcının hem daha gerçekleşmeyen bir olayı hem de tüm bunların ihtimal dâhilinde olduğu izlenimi verilmektedir:

(...) o, yanıma gelip, hadi emanetimi ver, diyecek ve bütün kapılar, kapılar... Evet, onu sesinden tanıyacaktım. Salonumuzdaki köşesinde küçülüp kalmış ninemin, ellerimi, güçsüz ellerimi, güçsüz ellerine alıp beni bambaşka yerlere götürürken; güzel rüyalarımı kimselere anlatma, deyişi anımsayacaktım.⁵⁸³

Öykünün devamında yani o kişinin geldiği andan sonra tüm bu anlattıklarının gerçekleşmediğini aksine hepsinin bir rüyadan ibaret olduğunu anlatıcıdan öğreniriz. Anlatıcı ve odağın başkişi olduğu “Muntazar” öyküsünde işyerinden Yeşil Bölge’ye gidene kadar zihninden geçenlerde odaklanılan, kendisinin yanısıra bir ülkenin kaderidir.

“Hadi” öyküsünde anlatıcı kendini açık ederek öyküye başlamaktadır:

Bu kez son defa anlatıyorum; kulak ver ve iyi dinle. Ben, artık bu hikayeden çıkıp gideceğim; dinle ve nasibini al.

Bu son.

Bir daha yokum.⁵⁸⁴

Sözlü anlatılarda yüz yüze anlatılanlar dikkatle dinlenmekte ve bu anlatılarda nihai amaç ondan bir ders çıkarmaktır. Yukarıdaki söyleme dikkat ettiğimizde

⁵⁸³ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 37.

⁵⁸⁴ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 31.

öyküdeki anlatıcının geleneksel bir hikâye anlatıcısının rolüne büründüğünü fark ederiz. Böylece Şakar, anlatıcı üzerinden anlatıcının ifşasıyla “postmodernle” söylem tarzıyla “gelenekseli” buluşturmuştur. Otodiegetik anlatıcı olarak kurulan öykü bir önceki öyküde olduğu gibi hem kendisi hem de ülkenin durumuna odaklanmaktadır. “Sesler” öyküsünde ise otodiegetik anlatıcı savaşın ortasında kalan Zeynep adlı küçük bir kız çocuğudur. Bombalanma yüzünden hastaneye yatırılmasından sonrası ve öncesi ile tüm bu olanlar esnasında neler hissedip nasıl yaralandığı Zeynep adlı otodiegetik anlatıcı ile net bir şekilde verilmiştir.

“Tekâsür” öyküsünde anlatıcının ve odaklananın başkişi olmasının yanında vaizin anlattıklarıyla başka bir âleme giren öykü kişinin Esed ve Elsa’yı anlattığı bölümlerde iç öyküsel-iç anlatıcı kullanılmaktadır. Aynı örneği “Karşılaşma” öyküsünde de görürüz. Öykü kişisi dostunu tanıtır ve gelişen olayları kendi gözünden anlatırken arkadaşının getirdiği kitapta okunanları da öyküde anlatarak ve burada iliştilenler de aynı kişilere ait olduğundan iç öyküsel-iç anlatıcı kullanılmış olur.

Yukarıda açıkladığımız öykülerden başka “Nostalji”, “İnşirah”, “Alemdağ’da Var Bir Panco”, Bir Derginin Fenomonolojisi”, “Battaniye”, “Hançer”, “Babamın Kokusu”, “Vüsat”, “Yarım”, “Bahar”, “Masamda Ruhumla”, “Kül”, “Kumsaldan Denizde”, “Unutuş”, “Ah Kızım”, “Tabii ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu”, “Aykız”, “Kendime Giden Bir Yol” öyküleri de otodiegetik anlatıcı ve iç odaklanmayla oluşturulmuştur.

3.4.2. Öykü Dışı Anlatıcı ve Sıfır Odaklanma

İç anlatıcıdan farklı olarak herhangi bir karakterden daha fazla bilgiye sahip olan dış anlatıcı, öykü anı ile sınırlı kalmayıp onun öncesine ve sonrasına da ait bilgilere de hâkimdir. Her şeye egemen olmasının yanında kendi fikirleri ve duygularını da rahatlıkla anlatıya eklemeyebilmektedir. Şakar’ın “Rüya” öyküsünde başkişi rüya içinde rüya halindeyken onun anlatıcı olması asıl kurguyu sınırlayabileceğinden dolayı burada dış anlatıcı tercih ettiğini düşünmekteyiz. Sıfır odaklanmayla da yaşananlar daha geniş bir çerçevede gösterilmektedir. “Saat

Henüz Üç” öyküsünde öykü kişinin yapıp ettikleri dış bir ses olarak anlatılırken monologları tırnak içinde verilir ve aklımdan geçenler sıfır odaklanmayla iç çözümleme tekniği kullanılarak gösterilmektedir.

“İnsanlar zamanın çemberini ancak karanlığa tutunarak kırabileceklerini bilmiyorlar.” Bu çemberin içinden bir çıkabilseydi!⁵⁸⁵

Öykü bu şekilde devam ederken dış anlatıcı karakterin geçmişini de anlatarak öykü kişisi hakkında daha fazla bilgiye sahip olmamızı sağlamaktadır. Anakronik dizilim olarak kurulmuş “Şâr” öyküsünde de dış anlatıcı, geri dönüşlerle öykü kişinin ilk defa Ankara’ya gitmesini, buradaki dostlarıyla yaşadığı değişimi verdiği için öykü kişinin geçmişini ayrıntılı bir şekilde öğrenmekteyiz. Bunun yanında oraya gittiğinde yaşadığı hayal kırıklığı da sıfır odaklanma kullanılarak iç çözümlenmelerle gösterilmektedir. “Ateşböceği” öyküsünde başkisinin şehre, geçmişe bakışını iç çözümlenmelerle dış anlatıcıdan dinlemekteyiz.

Yüzlerce yıldır üzerinden geçip gidenlerden birinin hikyesiyle bağ kurabilmek umuduyla başını yere eğiyor; taş döşeli yollarda belli belirsiz bir soluk arıyordu.⁵⁸⁶

Uzun zaman sonra buluştuğu dostunu da dış anlatıcı geri dönüşlerle okuyucuya tanıtmakta diyalogları ise anlatılan monolog olarak doğrudan vermektedir. “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”ta da dış anlatıcı öykü kişinin dünü ve bugününü aynı anda anlatarak öykü kişisi hakkında daha panoramik bir bakış oluşturmaktadır.

Dış anlatıcının etkisini iyice gördüğümüz “Mevlit” öyküsünde anlatıcı, sahneleme tekniğiyle salonun atmosferini anlatırken salondakilerin duruşlarından kritikler yaparak öyküye girer. “Ama’lar” başlığında diyaloglar herhangi bir noktalama işareti ya da etiket kullanılmadan verilirken başkisi olan kadına odaklandığında “Sağolsun komşu kızları hizmette kusur etmiyor”, “Başlasın mıydı?”⁵⁸⁷ ifadesi anlatıcıya aitmiş gibi görünse de aslında başkisiye ait olduğu için serbest dolaylı söylem kullanıldığı görülmektedir. “Bir kuş olup kanatlanmak”

⁵⁸⁵ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 55.

⁵⁸⁶ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 7.

⁵⁸⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 32.

başlığında anlatıcı geriye dönerek öykü kişinin kocasına sıfır odakla önce dolaylı sonra doğrudan iç çözümlemeler ve dolaylı söylemle zihnindekileri okuyucuya göstermektedir.

Hastalığı enikonu ağırlaştığında ayırımına varmıştı: son birkaç yılda hanımı birden çökürmüştü. Kendi hastalığı ağırlaştığı için her geçen gün daha fazla desteğe ihtiyaç duymasından mıydı, hanımının çökürmesi. Zaten yıllardır ona hep yük oldum, diye düşündü.⁵⁸⁸

“Nesne” başlığında ise mevlidi hazırlayanların sözleri herhangi bir noktalama işareti veya etiketlemeyle belirtilmeden verilmektedir. “Hayır! Plastik şişelerde, içinde uyduruk bir yapma gül de bulunan plastik şişelerde olmazdı. Mevlide güzellik katan, mevlidi tamamlayan gülabdanlık olmadan olmazdı.”⁵⁸⁹ Hafızı, komşuları, başkışı olan evin hanımını anlatıcı bu gibi tekniklerle gözler önüne sermektedir. “Cennet Kokusu” öyküsünde de dış anlatıcı serbest dolaylı söylemle karakterlere eğilmektedir. Fakat burada serbest dolaylı söylemin, anlatıcının karakterlere karşı sempati oluşturduğuna yani karakterlerin duygularını o yaşıyormuş gibi anlatmasına dair bir etki tespit edilmektedir. Diyalog veya monologların paragrafa yedirilmesi “Adı Leyla Olsun”da da karşımıza çıkmaktadır. Öykü, dış anlatıcı ve sıfır odaklanma ile kurulurken Leyla’nın zihninden geçenlerin olduğu pasajlarda sanki odak ve anlatıcı değişiyormuş gibi bir izlenim olsa da burada sadece başkışının monoloğu, dış anlatıcının anlattıklarıyla aynı paragrafta verilmiştir.

İçinde yangınlar. Dudakları alev. Leylayım. Bildiğin leyla. Çöllerde leyla leylayım. Bir güneş. Bir kum. Her şey buhar içinde. Eriyorum. Ey! Dur kız diyecekler. Ne kızı, ben leylayım diyecek. Bak diyecekler, bakmayacağım. Dur diyecekler, durmayacağım. Naparsan yap diyecekler. Dönecekler kaldırıma. Yanıyorum. (...) Sustalıyı kollarına sürtüyor. İnce çiziklerden ince ince leyla akıyor kaldırımlara.⁵⁹⁰

“Kanyon’da” öyküsünde ise dış anlatıcının kullandığı serbest dolaylı söylemden dolayı anlatıcı karakterin üslubunu bariz şekilde aksettirmektedir.

⁵⁸⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 33.

⁵⁸⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 40.

⁵⁹⁰ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 32.

Deren'in kaprisleriymiş işte! Bi mutlu edememiş kızı. Bu kez onbeş-yirmi günlüğüne kaçıp gidesi varmış. Her şeyi gözden geçirmek istiyormuş. (...) Çınar amcası Cansu'yu kırmazmış, arasınmış mı? Işıl atılmasın mı şimdi ortaya; atıldı: Deren'i arasınmış mı? Aman boşverilsinmiş. Her şey olacağına varırmış. Rüzgarcık da yorulmuş zaten.⁵⁹¹

“Koza” öyküsü dış anlatıcının öykü ortamını tasvir etmesiyle başlamaktadır. Dolaylı söylem ile öykü kişisine odaklandıktan sonra iki dostun diyalogu verilip dolaylı söyleme devam etmektedir. Bu öyküde öykü karakterleri daha çok diyaloglardan üzerinden yürütülmekte bu sebeple diyaloglar net bir şekilde verilmektedir. Anlatıcının ise tasvir etme işlevi arttırılmaktadır. Öykü, iki kişi üzerinden yürütüldüğü için ikisinin düşünceleri dış anlatıcı tarafından ortak şekilde 3. çoğul şahısla verilmektedir.

Çok önceleri düşünmüşlerdi; birbirlerine yardım edecekler ve ilerleyeceklerdi. Birbirlerine hayallerini, düşlerini anlatacaklardı; güzel bir yaşam için.⁵⁹²

“Zindan”, sürekli yolculuğa çıkma isteğinde olan fakat bir türlü cesaret edemeyen öykü kişisinin anlatısı dış anlatıcı ve sıfır odaklayım ile oluşmaktadır. Öykü boyunca başkişinin bilincindeki sorular, hayaller, düşünceler serbest dolaylı söylem kullanılarak verilmektedir. Bu durum anlatıcının çekilip daha çok karakterin ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

Gittiğinde, menzile vardığında ne diyecekti_ hangi rüyasını anlatacağı? (...)

Bir şey... bir şey olsun ve yaşadığı genişliği, zenginliği isimlendiriversin; belki de bir çiçek, rüzgarın önünde savrulan bir çalı, bir kitap, bir ses... Bir şey işte! (...)

Bütün bunları nasıl anlatacağı? Anlatmasa sussa; müeddep bir şekilde gözlerini devirse kilimin motiflerine...

Orada konuşulmaz, dememişler miydi? (...)

Yapabilir miydi?⁵⁹³

⁵⁹¹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 62.

⁵⁹² Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 86.

“Bir Öykü Tahlili”nde “*” işaretiyle ayrılan her bölümde dış anlatıcı sıfır odaklanma ile bir öykü karakterine odaklanılarak odağın kendisi değişmeyip odaklanılan değişmektedir. Bu öyküdeki anlatıcının diğer öykülere nazaran tüm karakterlere yakınlık kurmadan onları anlattığı görülmektedir. Faili meçhul gömünün başında olan kişilerin, olayın onların üstüne kalması, ceza almaları gibi korkuların dışında her kişinin derdi, düşündükleri, aklından geçenleri dış anlatıcının sayesinde öğrenmekteyiz. Öykü neredeyse iç çözümlenmelerle kurulduğundan anlatıcının varlığı arttırılmıştır. Fakat az da olsa kimi yerlerde dolaylı söylem kullanılması kişilerin öyküde tamamen silinmesini engellemektedir. “Koku” öyküsünde ise iki ayrı düzlem kullanılsa da anlatıcı ve odaklayan değişmeyip odaklanılanlar değişerek dış anlatıcı ve sıfır odaklanma kullanılmaktadır. “Modern Hayatın Hikâyecisi” de aynı örneği taşımaktadır. Çünkü burada da odaklayan sabit iken odaklanılan durum veya kişiler değişmektedir. “Kol Düğmeleri” ve “Kanadında Bir Kuşun” öyküleri de aynı şekilde kurulmuş iken “Zarurat-ı Hamse”de Ebubekir’in vurulduğu ana, zihninden geçenler iliştilmiş bir şekilde verildiği için dikey bir düzlem ortaya çıkmakta vurulduğu an dış öyküsel-dış anlatıcı; zihninden geçenler ise iç öyküsel-dış anlatıcı olarak işlenmektedir.

Karakterlerden daha çok bilgiye sahip olan dış anlatıcı ve sıfır odaklanmanın bu vasfı “Uzak” öyküsüyle adeta kanıtlanmıştır. Çünkü öykü boyunca öykü kişinin zihnindekiler verildikten sonra dış anlatıcının “Hatırlayabilse, söyleyebilse, şunları da anlatmak isterdi.”⁵⁹⁴ diyerek maddeler halinde onları saymasıyla karakterin söyleyemediği, aklında olmayanları anlatıcı bizlere göstermektedir. Sıfır odak ve dış anlatıcının sadece karakterlere, olaya dair bilgi sahibi olmasının dışında başka şeylere de hâkim olması “Mustafaaammm” öyküsünde görülmektedir. Mustafa adlı karakterin zehirlenmesine yönelik “Karbonmonoksit Zehirlenmesi Nasıl Olur?” başlığıyla bu konu hakkında bilgi vermesiyle anlatıcının gücü ve varlığı arttırılmaktadır.

“Renkler” öyküsü imgelerle anlatılan durumun önde olduğu anlatıcının da karakterin de geri planda kaldığı bir öyküdür. “Alaca” başlığına kadar bir eylem

⁵⁹³ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 76.

⁵⁹⁴ Cemal Şakar, **Mürekkap**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 72.

cümlesi olmaması sebebiyle anlatıcının konumu belirsiz kalırken bu başlıktaki eylem cümlesiyle dış anlatıcı kullanıldığı anlaşılmıştır. Anakronik bir dizilim ve maddeler halinde yazılan “Parataksis” öyküsünde ise dış anlatıcı sıfır odak ile birden farklı kişi ve duruma odaklanılarak panoramik bir bakış sağlanmıştır.

Bahsettiğimiz öyküler haricinde “Nokta”, “Kılıç”, “Nil”, “Güneş”, “Portakal Bahçeleri”, “Cennet Güzeli”, “Maide”, “Otuz Saniye”, “Defter”, “Sokaktan Aşağıya”, “Sonsuzluk ve Bir Gün”, “Küf”, “Bir Öyküye Giremeyen Parçalar”, “Göl”, “Hayatın Kıyısında”, “Hayat İşte”, “Şahmeran”, “Tohum”, “Yasa” adlı öykülerde de dış anlatıcı ve sıfır odaklanma kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.4.3. Dış Odaklanma

Şakar’ın öyküleri incelendiğinde çoklu odaklanmalar ve çoğul anlatıcılar haricinde tek bir anlatıcı olarak iç anlatıcıda da dış anlatıcıda da dış odaklanma ile öyküye yaklaşıldığı tespit edilmiştir. “Bağdat Kudüs Kabil”, “Arzın Titrediği An” tamamen diyalogdan ibaret öykülerdir. Bu sebeple diğer öykülerde olduğu gibi somut bir anlatıcı yoktur. Yani öykü tamamen sahneleme tekniğiyle oluşmaktadır. Fakat hiçbir anlatı anlatıcısız olmayacağından konum itibarıyla silik de olsa iç anlatıcının var olduğunu söylememiz gerekir. Ayrıca bu konuşmaları gören birinin olması gerektiğinden buna sadece görünenleri vermesi sebebiyle de dış odaklanma demeyi uygun gördük.

“Ana Haber Bülteni” öyküsü de “Bağdat Kudüs Kabil” ve “Arzın Titrediği An” gibi anlatıcının yokmuş gibi görüldüğü bir öyküdür. Burada haber anlatma üslubuna birebir uyulması da bu durumu tetiklemektedir. Ama diğer öyküden farklı olarak bu öyküde haberi sunan bir öykü karakteri olmadığı için dış anlatıcı; her şeye hâkim bir bakışa sahip olmaması sebebiyle de dış odaklanma kullanıldığı tespit edilmektedir. “Mama” öyküsü adeta bir reklam metninin öyküsü olduğu için dış odağın kamera gibi, dış anlatıcının ise senarist gibi kullanıldığı görülmektedir. “Avm” öyküsü ise takvim yaprağından ibaret bir öykü olup öykülenmemiş bir anlatı

olduğundan anlatıcının sesini duyamayız. Bu sebeple de “örtük anlatıcı”⁵⁹⁵ demeyi uygun görmekteyiz.

“Kader Ânı” öyküsünde ironi, dış anlatıcı unsuruyla elde edilmektedir. Anlatıcının eylemsiz, art arda sıraladığı cümlelerle ironinin dışında imgelerin de varlığı ön plana çıkmaktadır. Ancak anlatıcı burada sadece bir günün gözlemini verdiği için öyküye dış odaklanma ile yaklaştığı görülmektedir. “Sırtımdaki Ben” öyküsünde dış anlatıcı saniyesi saniyesine başkişinin neler yaptığını verirken iç çözümleme, bilinç akışı gibi tekniklerle onun ruhsal durumuna dair bilgi vermeyip sadece görünebilecekler anlatıldığı için dış bir odağın kullanıldığı tespit edilmektedir.

3.4.4. Sen Dili Anlatım

Postmodern döneme kadar anlatıcılığı sınırlandırması sebebiyle nadiren rastlanılan sen dili anlatım bu dönemden itibaren rağbet görmeye başlamıştır. Deneysel çalışmalar ortaya çıkarmayı seven Cemal Şakar’ın da “Eviçi”, “Atlas”, “Dört Güzel Şey”, “Dilemma”, “İstidrad” “Bıçak” “Cesetler Hemen Her Yerde”, “Bir Avuç Dünya” olmak üzere toplam sekiz öyküsünde sen dili anlatıcı kullandığı tespit edilmiştir.

“Atlas” öyküsünde dış anlatıcı ve otodiegetik anlatıcının haricinde italik olarak verilen pasajlarda ise sen dili anlatım ile sıfır odaklayıcı kullanılmıştır. Fakat bu anlatıcının öyküde bir figür olup olmadığı belirsiz kalmıştır.

Bu kentte sokaklara ait levhalar yoktur. Her şeyi sezgilerinle anlaman, isimlendirmen gerekmektedir. Onlara ancak o zaman kentin yapısı içinde yer bulur ve kenti yeniden kendin için yapabilirsin.

(...)

*Kentin bugününi anlayabilmek için geçmişini de bilmek zorundasın.*⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ bk. Seymour Chatman, a.g.e., s. 184.

⁵⁹⁶ Cemal Şakar, *Esenlik Zamanları*, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 26-27.

“Dilemma” öyküsünde yazar-anlatıcı, üçüncü şahıs olarak dış anlatıcının haricinde öykü kişinin İslâm’la tanıştığı süreç sen dili anlatım ile verilmektedir:

*O gün yine okulu asmış, şehrin tek kitapçısının tozlu raflarında, yerlerini neredeyse ezbere bildiğin kitapları tek tek elden geçirmiştin. Kemalettin Tuğcu’dan okumadığın kalmamıştı. Başkaları da onun yerini dolduramamıştı. (...)*⁵⁹⁷

Yazma eyleminin konu edinildiği “İstidrad” öyküsü ise baştan sona sen dili anlatım ile oluşmaktadır. Başkişinin niçin yazdığını, yazdığı süre boyunca geçirdiği değişimleri anlatan bu öykünün öykü kişinin kendi kendine verdiği telkini, kendini çözümlenmeye, yatıştırmaya çalışması ve aynı zamanda iç muhakemesi sen dili ile anlatım ile daha da pekişmektedir. “Cesetler Hemen Her Yerde” öyküsünde “Bu bir kader anıdır. Bütün yaşadıkların gelir bu âna yığılıverir. Boğulursun.”⁵⁹⁸ cümlesine yani öykünün son sayfasına kadar sen dili anlatım kullanılmış son sayfada ise dış anlatıcı üçüncü şahısla bitirmiştir öyküyü. Bu öyküde sen dili anlatım, anlatılan her şeyin aslında bilindik şeyler olduğu, hayatın bundan ibaret olduğu etkisi katmaktadır.

Kalbine saplanmış bir cesetle cüzdanın arasında kalırsın. Vermekle vermemek arasındadır şimdi her şey. Daha neler. Daha neler neler: Açım diyenlere dair kent efsaneleri mesela; mesela şöyle olmuştur, siz de dinlemişsinizdir mutlaka hatta şöyle mesela siz de anlatmışsınızdır mutlaka(...)

⁵⁹⁹

Çoğul anlatıcı ve değişen odaklanma ile yazılmış “Bir Avuç Dünya” öyküsünde ise kartların yorumlanmasında sen dili anlatım kullanılmıştır. Öyküde bu anlatımın daha çok falcıların hitaplarına uygun olması ve sahiciliği arttırma amacıyla kullanıldığı görülmektedir.

Ancak istediğiniz sonucu alabilmek için irade ortaya koymalısınız; kendinize güvenmelisiniz. Sorunuz, sorunuz her neyse, onun çözümünde kimseden medet ummamalısınız. Malum zafer ve başarı ancak savaşmakla kazanılır. Madem eşikten atladınız, madem sonsuz bir yolculuğa talip oldunuz, dileğinizi kazanmak için üç vakte kadar, kısa ya da uzun bir yolculuğu göze almalısınız.⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 93.

⁵⁹⁸ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 16.

⁵⁹⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 14.

⁶⁰⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 57.

3.4.5. Değişen Odaklanma - Çoklu Anlatıcı

Şakar'ın bazı öykülerinde hem değişen odaklanma hem de çoklu anlatıcı kullanıldığı görülürken bir kısmındaysa tek bir anlatıcı üzerinden sadece odağın değiştiği tespit edilmiştir.

3.4.5.1. Sadece Odağın Değiştiği Öyküler

“Gidenler Gidenler” öyküsünde anlatıcı ve odaklanan kişi aynı olup başkişidir. Bu sebeple biz başkişinin gözünden ve sesinden olaylara bakabiliriz. Buldukları mahallenin nasıl görüldüğü, diğer yerdeki insanların onlara nasıl baktıklarını onun gözünden görür, büyüyüp de geçirdiği değişimi, bu süreçte neler yaşandığını başkişiden duyarız. Fakat öyküde abisinin niçin gittiği, tam olarak zihninden neler geçtiğini bilmemesiyle tek bir bölümde dış odaklanmaya geçilir:

Bilgece boynunu eğiyor susuyor, susuyordu.

Dönecek miydi acaba?

Benden cesaret bulup da mı gitti yoksa? ⁶⁰¹

“Ayna” öyküsünde öykü kişisi, yolculuk boyunca yaşadıklarını ve düşündüklerini okuyucuya aktarırken isteklerine, geleceğe dair beklentilerine tanıklık ederiz. Öyküde farklı olarak öykü içine iliştilmiş bir masal metninin yer aldığı bölümde masalın girişini başkişi anlattığı için dış öyküsel-iç anlatıcı ve sonrasında iç öyküsel-dış anlatıcı kullanılmaktadır. Burada anlatıcı değişmeyip sadece odağın değişerek iç odaklanmadan sıfır odaklanmaya geçildiğini belirtmekte fayda vardır.

Kurmaca içinde kurmaca olan “İzlek” öyküsünde dikey açıdan iki ayrı düzlem vardır. Birincisi yazarı anlatan düzey, ikincisi yazarın yazdığı italik şekilde belirtilmiş olan düzeydir. Birinci düzlemde dış öyküsel-dış anlatıcı, ikinci düzlemde ise iç öyküsel- dış anlatıcı kullanılmıştır. “İrmak” öyküsünde her rüya farklı bir perspektif ile aktarılmaktadır. Başta misafirin, sandalcının, meczubun, Attar'ın farklı

⁶⁰¹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 12.

karakterler olduğu düşünülse de öyküye bütüncül yaklaşıldığında hepsinin başkişinin rüyaları olduğu ve aynı kişi olduğu görülmektedir. Üst anlatı dış öyküsel-dış anlatıcı ile sıfır odaklanmayla aktarılırken rüyaların olduğu bölümler iç öyküsel-dış anlatıcı ile iç odaklanma şeklinde verilip anlatıcı aynı kalırken odaklayıcının değiştiği görülmektedir. Üç ayrı düzlemde anlatılan “Öykünmek” adlı öyküde her düzlem aynı dış anlatıcı tarafından sahneleme tekniğiyle verilmektedir. Fakat ayrı düzlemlerin hepsinde aynı karakter olduğu için metalepsis bir anlatı söz konusu olup odağın değiştiği görülmektedir. Yaşadığı hikâyeyi bir öykü oluşturması için anlatıcıya anlatmasıyla başlayan “Masmavi Bir Gök” öyküsünde anlatıcı kendini gösterdiği için açık anlatıcıdır. Anlatıcı, üstkurmaca ile öyküde bir figür halini aldığı için anlatı düzeyi ve ilişkisi açısından dış öyküsel-iç anlatıcı; öyküyü anlattığı bölümlerde ise dış anlatıcı konumundadır. Bundan dolayı anlatıcının kendisi değişmezken sadece konumunun değiştiği görülmektedir. Ayrıca öyküde kimi zaman sıfır kimi zaman iç odaklanma olarak değişen odaklanma kullanılmaktadır. Yedi ayrı bölümden oluşan “Fragmanlar” öyküsünün tamamında dış anlatıcı kullanılırken her bölümde farklı bir perspektife odaklanılmaktadır. Bir, üç, dört ve yedinci bölümlerde dış odaklanma; iki, beş ve altıncı bölümlerde ise sıfır odaklanma kullanılmıştır. Bu öyküler dışında “Çemberler”, “Patlayan İki Tüfek” öykülerinde de anlatıcı aynı kalırken odağın değiştiği tespit edilmiştir.

3.4.5.2. Odağın ve Anlatıcının Değiştiği Öyküler

Birbirinden “*” işaretiyle ayrılan dört bölümden oluşan “Bir Savaşın Slaytlar” öyküsünün birinci bölümünde eylem cümlesi olmadığından örtük anlatıcı; ikinci ve üçüncü bölümde 3. çoğul şahısla kullanılan iç odaklanmayla iç anlatıcı; dördüncü bölümde dış odaklanma ile dış anlatıcı kullanılmıştır. “Dağılan Şeyler” öyküsünün ilk iki bölümünde başkişi, anne karakter ve olayın gelişmesi dış anlatıcı ve sıfır odaklanma ile verilmiş, diyaloglar etiketlerle, iç çözümlemeler dolaylı bir şekilde yansıtılmakta böylece anlatıcının varlığı öne çıkmıştır. 3. bölümde ise anlatıcı da odak da değişerek otodiegetik anlatıcı ve iç odaklanmaya geçilmiştir. “Yapıştırılmalar”ın birinci bölümde 1. çoğul olarak iç anlatıcı; iki, dört ve beşinci

bölümlerde iç odaklanmayla otodiegetik anlatıcı; üç ve dördüncü bölümlerde ise sıfır odakla dış anlatıcı kullanılarak başkişiyi her açıdan tanımamız sağlanmıştır. “Sırdaş” öyküsünde mürid olma isteğindeki öykü kişisi ve tekkenin meydancısı olarak iki ayrı iç anlatıcı ve iç odaklanma kullanıldığı görülmüştür. Bu kez öyküde bölümler arası anlatıcı değişimleri yapılmayıp daha ilk bölümde anlatıcı ve odaklayıcı değişmiştir. Her ikisinin kendisini anlatması, karşısındakini nasıl gördüğünü belirtmesiyle iki karakteri de derinlikli bir şekilde görüp tanımamız sağlanmıştır.

Kendini eve kapatmış başkişinin bilincinden geçenleri “Eviçi” öyküsünde otodiegetik anlatıcı olarak kendisinden dinlemekteyiz. Öyküde sıkça kullanılan dramatik monologlarla başkişi sanki arkadaşları o an yanındaymış gibi konuşur, iç monolog ve bilinç akışıyla da neden eve kapandığına, geçmişine niçin özlem duyduğuna, yalnızlığına şahit olmaktadır:

Burada her şey yer değiştirip dururken, kimi anılarla yolculuğa çıkmaktan yıpranmış özlemlerimle kendi sınırlarımı zorlayarak artık bir daha içinde bulunamayacağım, buralarda da kuramayacağım bir obanın ardından koşmaktan çok yoruldum.⁶⁰²

Dostuna yazdığı mektupların olduğu bölümlerde “sen dili”, dramatik monologların olduğu bazı bölümlerde ise 3. şahıs kullanılarak kipin değiştiği görülmektedir. Öykünün sonunda ise “Haşiyeye” adlı ayrı bir metin verilerek anlatıcı da odak da değişmektedir. Anlatıcı öykü içinde bir figür değil dış ses halini almakta ve bu sesin kullanılan kiplerle sınırlı bir odaklanmaya sahip olduğu görülmektedir. Böylece öyküde otodiegetik anlatıcıdan dış anlatıcıya; iç odaklanmadan dış odaklanmaya geçilmektedir:

Kitaplara göre Şems, Mevlana'nın yaşamında küçük bir zamanı işgal etmiş. O, Mevlana'nın tüketip durduğu ömrü içinden bir yıldız gibi kayıp gitmiş. (...)⁶⁰³

Dış anlatıcı ve sıfır odaklayıcı ile başlayan “Atlas” öyküsünde başkişinin yapmak istediği yolculuk anlatılıp sonrasında öyküde otodiegetik anlatıcıya

⁶⁰² Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 47.

⁶⁰³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 52.

dönülmüştür. Daha önceki öykülerden farklı olarak bu öyküde anlatıcının konumunun aynı paragrafta değiştiği görülmüştür.

Çölde sadece kervanların bıraktığı izleri görüyordu. Onların heybelerinden dökülen baharatlar, ipekler; keselerinden düşen altınlar benim için bir işaretti. Kızgın güneşin sararttığı bu uçsuz bucaksız çölde başka hiçbir nesne ilgimi çekmiyordu. Bu kadim çöle degen rüzgarların oluşturduğu kum fayları arasında şaşırıp kalmak istemiyordu. (...)⁶⁰⁴

“Saatli Maârif Takvimi” öyküsünde farklı yazı stilleri ile farklı anlatıcılar ve odaklayıcılar kullanılmaktadır. Öykü, sıfır odaklanma ve dış anlatıcının kullanıldığı öykü kişisi ve saracın bulunduğu anla başlar ve koyu yazılan pasajlarda sıfır odakla yazar-anlatıcı, italik yazılan pasajlarda ise başkişinin anlatıcı olmasıyla iç odaklayıcı olarak otodiegetik anlatıcı kullanılmasıyla devam etmektedir. “Birkaç Kırık Görüntü” öyküsünde bulunan üç ayrı düzlemde üç farklı anlatıcı bulunmaktadır. Normal yazı stili ile yazılan bölümde dış anlatıcı ile sıfır odaklanma; kalın yazılan düzlemde yazar-anlatıcı; italik yazılan düzlem ise ikinci düzlemdeki yazarın geçmişte yaşadığı bir anısı olup iç anlatıcı ile iç odaklanma kullanılmıştır. Tekniğin uçlarında yazılan “Önce Vatan”da dış anlatıcının yanında yazar-anlatıcı da kullanılmaktadır. Öyküde sonradan eklenen ayrıntılar, parantez için ek bilgiler, oklarla verilen ek açıklamalar, söylem zamanı, öyküden çıkarılmak istenen bölümlerin üstünün çizildiği cümleler, dipnotlar yazar-anlatıcıya aitken geri kalan bölümlerde dış anlatıcı ile öykünün içeriği verilmektedir.

“Pencere” öyküsü daha önce bahsettiğimiz gibi aynı öykünün farklı anlatıcı ve odaklayıcılarla tekrar anlatılmasından oluşmuştur. Bütün öyküleri “Pencere” başlığında incelemeyi uygun gördük. İlk bölümde kamera gözü tekniği kullanılarak dış anlatıcı tarafından aktarılmıştır. İkinci bölüm olan “Yöneliş”te oğul kişisi başkişi olup onun odağı ve anlatımı ile öykü sürdürülerek iç anlatıcı ve iç odaklanma kullanılmıştır. “Denizin Sonsuz Maviliği” olan üçüncü bölümde odak anne karakterine aitken anlatıcı dış sese ait olup dış anlatıcı ve iç odaklanma kullanılmıştır. Dördüncü bölüm olan “Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız”da anlatıcı

⁶⁰⁴ Cemal Şakar, *Esenlik Zamanları*, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 24.

değişmeyip odak değişerek misafirin gözünden aktarılmıştır. “Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık” olan son bölümde ise iç odaklayıcı bu kez ev sahibinin kendisi olup dış anlatıcı ile verilmiştir öykü.

“Otacı” öyküsünde başkişinin rüyası ve uyanık hali olmak üzere iki düzlem anlatılırken uyanık olduğu anlar dış anlatıcı ve sıfır odaklanma ile aktarılırken rüya halinde otodiegetik anlatıcıyla iç odaklanma olarak verilmiştir. “Dilemma” öyküsü mizanpaj tekniğiyle düzlemlere ayrılmıştır. Yazma sürecinin anlatıldığı ilk düzlemde yazar-anlatıcı ile iç odaklanma söz konusu iken kalın italikle verilen düzlem dış anlatıcı ve sıfır odakla verilip ince italik yazıyla verilen düzlemde ise sen dili anlatıcıyla sıfır odaklanma kullanılmıştır. “A/B” öyküsünde üç ayrı anlatıcı söz konusudur. A kişisi ve B kişisi olmak üzere iki ayrı iç anlatıcı iç odaklanma, bazı pasajlarda ortak odaklanma ile anlatılırken hikâyeyi anlatan “Anlatıcı” olarak adını verse de öykü içinde bir figür olmadığı için dış anlatıcı demek daha uygundur fakat isminin geçmesiyle onun aynı zamanda açık anlatıcı olduğunu da belirtmemiz gerekir. “İhtilaç” öyküsü öykü kişinin hayalindeki şehre gidip de türbedarla karşılaşmasına kadar otodiegetik iç odaklanma kullanılırken bu andan sonra anlatıcı görevini türbedar üstlenerek anlatıcı ve odak da değişmiş olur. “Anlatabilmeliydim”de önce dış anlatıcı tarafından birçok anlatma ve yazma sorunsalı içindeki öykü kişisi olan yazarın anlatılmasıyla başlanır. İkinci bölümün son paragrafında anlatıcı konumuna bu kez yazar olan başkişi yerleşir ve derdi bir de ben diliyle aktarılır. Öyküde aynı zamanda yazarın yazdığı cümlelere de yer verilmiş böylece öykü içinde iliştilmiş öykü çıkar. İlk düzlemde dış öyküsel-dış anlatıcı ve dış öyküsel-iç anlatıcı; yazılan öykü cümlelerinde ise iç öyküsel-dış anlatıcı kullanılmış olunur. “Küp” öyküsü “*” işaretleriyle bölünmüş ve her bölümde aynı karaktere bir dış anlatıcı sıfır odak bir otodiegetik anlatıcı iç odak şeklinde yaklaşmıştır.

“Bıçak” öyküsünde kitaplar ve anlatmayla derdi olan yazar-anlatıcıya yaşadıklarını dosya halinde sunan öykü kişinin hikâyesi “*” işaretiyle bölümlere ayrılrsa da öykünün sonuna doğru bu bölümler birbirine girer. Yazar-anlatıcı birkaç bölüm kendisini anlatırken öykü kişinin mailini görünce hikâyeyi yazmaya başlar

ve bu ayrı bir bölümde verilir. Sonraki bölümde öykü kişisi ve yazar bir araya gelince öykücü ifşa olur çünkü öykü kişisi adıyla ona hitap etmiştir. Bu bölümde yazar-anlatıcıyı da anlatan bir dış anlatıcı tekrar çıkar. Bir sonraki bölümde yazar-anlatıcı tekrar devreye girerek öykü kişinin öyküsünü yazmaya başladığında yazdıklarıyla aynı olarak öykü kişinin tehlikede olduğunu sezip bir sonraki bölümde onu kurtarmaya çalışsa da engelleyemez. Tüm bu anlatıyı düşündüğümüzde metalepsis bir kurgu olarak yazar-anlatıcının anlatıldığı bölümde dış öyküsel-dış anlatıcı; yazar-anlatıcının olduğu bölümde dış öyküsel-iç anlatıcı; yazarın öyküyü anlattığı bölümlerde dış öyküsel-dış anlatıcı kendini gösterirken elbette odağın da değiştiğini belirtmek gerekir. “Küçük Şeyler Düeti” öyküsünde anlatıcı ve odaklama mizanpaj tekniğiyle ayrılmış ve öyküde iç anlatıcı iç odağı ile dış anlatıcının da sıfır odağıyla öykü verilmiştir. Üst kurmacanın kullanıldığı “Bir Tip” öyküsünde öykünün sonunda anlatıcı kendisini açık ederek farklı iki düzleme yol açmaktadır. Böylece hem Chatman’ın tabiriyle açık anlatıcı kullanılmakta hem de Genette’in bahsettiği anlatı düzlemine göre kadının anlatıldığı düzlem iç öyküsel-dış anlatıcı ve sıfır odaklanma, anlatıcının Aykut Ertuğrul ile konuştuğu düzlem ise dış öyküsel-iç anlatıcı, iç odaklanma olduğundan anlatıcının konumu da odağı da değişmektedir. “Fısıltı” öyküsünün ilk sayfasında “Anlamaya çalışırken acının kaynağını, meşum bir fısıltı, nasıl desem, ürperdim, geri çekildim.”⁶⁰⁵ cümlesine kadar dış anlatıcı karakteri sıfır odaklanma ile bize tanıtırken bu cümle ile açık anlatıcı halini almış ve anlatımı şeytan karakterine bırakmaktadır. Böylece iç anlatıcı ve iç odaklayıcı ile öykü devam etmektedir.

Yanında, yöresinde bir fısıltı olarak dolanmaya devam ettim.

Ne fısıldayayım?

Bulamadım, bilemedim.

O kadar sırt döndü ki dünyaya...⁶⁰⁶

“Ömer Hayyam Canisi” yaklaşık bir buçuk sayfa dış anlatıcı sıfır odaklanma ile başkişiyi ve şehri okuyucuya anlatıldıktan sonra aynı paragrafta anlatıcı ve odak

⁶⁰⁵ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 88.

⁶⁰⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 88.

değişip öyküye başkışı devam ederek otodiegetik anlatıma geçilmekte ve öykü bu anlatıcı ile bitmektedir:

Tek kurşunla tam alnından vurulan babasının kanı akardı sokaklarda. Kibrit çöplerini yarıstırırken gittikçe kızıllaşan suyun... Gittikçe kızıllaşan sokaklarda kanım akıyordu. Kusursuz asfaltla kaplanmış caddelerde akan kanım; kanımla lekelenmişti kusursuz İstanbul asfaltları.⁶⁰⁷

Çoklu anlatıcı ve değişen odaklanma aynı şekilde “Yumak”ta da kullanılmıştır. Bu iki öyküde anlatıcılar birbirine karışmayıp sırasıyla sadece bir kez değiştiği için geleneksel anlatılarda yazarın öyküyü ve kişileri tanıtır öyküye/romana karakterler üzerinden devam edilmesini hatırlatmaktadır.

Yedi ayrı epizottan oluşan “Bakış” öyküsünde altı ayrı otodiegetik anlatıcının iç odaklanması söz konusudur. İlk bölümde koşuşunu, beşinci bölümde öleceğini anlatan çocuk son bölümde başka bir karakterin gözünden anlatılmıştır. “Burası Böyledir” öyküsünde anlatıcı uzun uzun sanayi bölgesini, orada çalışanları, nasıl bir hayatları olduğunu, öykü kişilerini, başkışının geçmiş ve şimdisini anlattıktan sonra

Ha evet! Ben kim miyim?

Ben anlatıcı.

Yani ben anlatıcı değil; ben, anlatıcıyım.

Hani her hikayenin bir anlatıcısı; her öykünün bir anlatıcı öznesi olur ya, o işte. Bilirsiniz, hep kulağınıza bir şey fısıldanır durur ya, ben o fısıltıyım.

Buralara gelirim. Ey anlatıcı derler, gel, çayımız yeni demlendi. Bize bizi anlat. Onların gözü, kulağı ve kelimeleri olurum.⁶⁰⁸

diyerek öykü içinde bir karaktere bürünür. Yukarıda verdiğimiz pasajdan anlaşılacağı üzere Şakar, sadece üstkurmacayla anlatıcıyı ifşa etmekle kalmayıp sözlü anlatı geleneğindeki anlatıcılara göndermede bulunmanın yanında o anlatıcıyla postmodern anlatıcıyı birbirine harmanlayarak öyküdeki yerini konumlandırır. Bu anlatıcı, öyküde hem bir karakter olarak diğer kişilere odaklanırken kimi zaman kendine de

⁶⁰⁷ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 20.

⁶⁰⁸ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 23.

odaklanmakta hem de arada kendini gizlediğinden anlatıcı konumu ve ilişkisini birleştirdiğimizde dış öyküsel-dış anlatıcı ve iç öyküsel-iç anlatıcı şeklinde bir konum ile odak değişikliği yaşanmaktadır.

“Mutfakta Bir Öykü” öyküsünde “Atmosfere Giriş” başlığında kamera gözü tekniği ile dış anlatıcı öyküyü yazan arkadaşların ortamını betimler; “Gerilim” başlığında editör kişisi anlatıcı konumuna girer; “Masadaki Kağıtlar” başlığında dış anlatıcı bir paragraf ile araya girip diyaloglardan sonra editör tekrar anlatıcı olup yazmaya çalıştıkları öyküyü okumaya başlar. “Sonrası” başlığında hem iç öykü olan Necla’nın öyküsü okunup hem de dış öykü verilir. “Atmosfere Katkı”da Necla’nın evi tasvir edilirken asistana odaklanılarak iç çözümlemelere girilip “Mutfaktaki Öykü”de tekrar dış öyküye geri dönülür. “Necla”da başkişiye iyice odaklandıktan sonra “Gerilim Sürüyor”da dış öyküye geçilir ve editör arkadaş evden ayrılır. Son başlık olan “Mail Sonrası”nda ise editör, anlatıcı olarak öykü üzerine düzeltilmesi gereken yerleri öykücü arkadaşına anlatır ve öykü bu şekilde sonlanır. Burada üç ayrı katman olduğu görülmektedir. Birinci katmanda dış anlatıcı editör ve öykücü arkadaşın öyküsü, ikinci katmanda editörün gözünden anlatılan öykü, üçüncü katmanda ise Necla’nın öyküsü söz konusudur. Anlatı düzeyi ve ilişkisi düşünüldüğünde birinci düzlemde dış öyküsel-dış anlatıcı; ikincisinde dış öyküsel-iç anlatıcı; üçüncüsünde ise iç öyküsel- dış anlatıcı söz konusudur. Anlatıcının konumu ve ilişkisi değiştikçe odaklayıcıların da değiştiğini belirtmemiz gerekir. “Utanç” öyküsünde ise aynı olay üzerine yedi kişinin eleştiri yazısı bulunduğu için farklı odaklayıcılardan oluşan ortak odaklanma ve yedi ayrı iç anlatıcı söz konusudur.

Ayrıca “Yolculuk”, “Güneşe Yürümek”, “Har”, “Geçişler”, “Kendisi Bir Upuzun”, “Esfel-i Safilîn” “The Mahrem Palace” öykülerinde de hem değişen odaklanma hem de çoğul anlatıcı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Cemal Şakar’ın öykülerinde anlatıcının türüne bakıldığında *Pencere* kitabına kadar ağırlıklı olarak iç anlatıcı kullandığı tespit edilmiştir. Bundan sonra ise çoklu anlatıcı ve değişen odaklanmalar haricinde dış anlatıcıya yöneldiği görülmüştür. Şakar’ın bu öykülere kadar daha çok kişisel anlatıları öyküleştirmesine, bundan sonraki öykülerinde ise toplumsal sorunlara yönelmesine bağlamaktayız. Öykünün

plastik yanıyla uğraşan biri olarak onun daha ilk kitabından itibaren değişen odaklanma ve çoklu bakış açısı kullanması, öykünün biçimine de o zamanlardan beri önem verdiğini, biçimsel değişikliklerden yararlandığını kanıtlamıştır. Şakar, karakterin diğer unsurlara göre önem arz ettiği öykülerde serbest dolaylı söylemlerle anlatıcının varlığını silikleştirirken olayı, üstkurmacayı, vermek istediği mesajı ön plana çıkarmak istediğinde ise sadece anlatıcıyı güçlendirmektedir. Anlatıcının mizanpajla, epizotlarla değişmesinin yanında tek bir paragrafta dahi değiştiği görülmektedir. Bu durum Şakar'ın öyküdeki anlatıcıya dahi adeta kuyumcu titizliğiyle yaklaştığını göstermektedir. “Bir Savaştan Slaytlar”, “Renkler”, “Ana Haber Bülteni”, “Sokaktan Aşağıya”, “Sırtımdaki Ben” gibi öykülerde anlatıcı karakterlere veya yaşanılanlara karşı soğukkanlı yaklaşırken “Dağılan Şeyler”, “A/B”, “Geçişler”, “Cennet Kokusu”, “Portakal Bahçeleri” gibi öykülerde karakter ne hissediyorsa aynı derecede hissedip onunla bütünleştiği görülmektedir.

3.5. ANLATIM TEKNİKLERİ

Kurmaca metinler incelenirken içerik kadar biçimin de dikkate alınması gerekir. Çünkü bir yerde içeriği ilerleten, onun nasıl ifade edilmesi gerektiğine dair sınırlar belirleyen öykücünün kullandığı biçim daha da daraltırsak anlatım teknikleridir. Bu sebeple anlatılarda içerik ile biçim birbirinden ayrılacak unsurlar değildir. Anlatımı zenginleştirmeyi sağlayan biçimin, anlatılacaklardan daha önemli olduğunu düşünen Tekin, biçimin önemini şöyle ifade eder:

Önemlidir; çünkü, biçim anlatılacak şeyi (mesajı, maksadı, felsefeyi) anlatılana (okuyucuya, izleyiciye) ulaştırın bir vasıtadır. Bu nedenle nitelikli bir edebî metnin sağlam bir biçime sahip olması gerekir.⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ Mehmet Tekin, , a.g.e., s. 185.

3.5.1. Anlatma

Bir olayın anlatıcı tarafından aktarılması olan anlatma tekniğinde anlatıcı, egemen bir şekilde olayı anlatmaktadır. Anlatma tekniğinin en belirgin özelliği figür olmayan bir dış anlatıcı tarafından hâkim bakışla oluşturulmasıdır.⁶¹⁰

“Dağılan Şeyler” öyküsünde dış anlatıcı öykü kişilerini, olayı ve iç çözümlenmeleri anlatma tekniği ile aktarmaktadır. Başkişinin şehre gelmesi de bu tekniğe örnek teşkil eder.

Tek odalı bir evde kalıyordu, mutfaksız, banyosuz. Babasıyla birlikte bulmuşlardı burayı, çetin bir pazarlık yapmışlardı ev sahibiyle. Bir çuvalın içinde getirdikleri piknik tüpünü, çaydanlığı ve birkaç kap-kaçağı birlikte odaya yerleştirmişlerdi.⁶¹¹

Çoklu anlatıcının olduğu “Atlas” öyküsünde dış anlatıcının devreye girdiği yerlerde anlatma tekniğine başvurulmuştur.

Bir pencereden sarı, titrek bir ışık sızıyordu. Yaşlı birisi, küçük masa üstü aynasında yüzündeki çizgilere bakıyor, kentin kendisi üzerindeki haklarını düşünüyordu. Bu topraklarda doğmuştu, bu topraklarla var olmuştu.⁶¹²

“İzlek” öyküsünde dış anlatıcının yazarı tanıtmayı, iç çözümlenme yapmayı, yazarın yaptıklarını söylemesi suretiyle anlatma tekniği kullanılmıştır.

Yazmanın ahengiyle zenginleşemiyordu. Kurşun kalemini masanın üzerine sertçe bıraktı. Günlerdir üzerinde çalıştığı öyküye yeni bir cümle ekleyememişti. (...) örselenmemiş kelimeler, tüketilmemiş cümleler bulamıyordu. Masanın üstünde ne varsa tümünü yere savurdu. (...) bazen odasında uçan kelimelerin peşinde dolaşırken, bazen binlerce sayfayı önüne açacak bir kelimeyi bulabilmek için parmağını kitaplığının raflarında rastgele gezdirip kitaplarını okurken, düşünülmemiş bir ayrıntı onu yoğunlaşmaya çalıştığı metinden koparıp bambaşka bir iklime sürüklüyordu.⁶¹³

Chatman, ‘kamera gözü’ kavramını daha çok bir metafor olarak kullanıp “olayların nötr bir kayıt cihazı huzurunda “gerçekleşmiş” gibi yapan bir uyuşmanın

⁶¹⁰ Hakan Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü – Roman Sanatında Yüz Terim**, Ankara, Hece Yayınları, 2013, s. 35.

⁶¹¹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 71.

⁶¹² Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 26.

⁶¹³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 41.

(“mimesis yanılması”) adı olarak tanımlamaktadır.⁶¹⁴ Bunun örneğini görebileceğimiz “Pencere” öyküsü, anlatma tekniğinde yepyeni bir örnek sunan öyküdür:

(Ancak kasabalarda bulunabilecek türden geniş avlulu, iki katlı kâgir bir ev.)

- 1- Kısa boylu, tıknaz biri –Terli. Omzunda büyükçe bir çanta.-iki kanatlı ahşap kapının önünde beklemektedir.
- 2- Panoramik çekim. Adam kapının önünde durmaktadır. Sırtını sıradağlara vermiş bir kasaba; her taraf zeytin ağacı; yer yer mandalina ve portakal; bir ucu deniz
- 3- Parke taşı döşeli yol
- 4- 70’li yıllara ait yerli bir otomobil
- 5- Feraceli iki-üç kadın
- 6- Az ilerideki kapının önünde oynayan çocuklar
- 7- Zeytin seleleriyle bir traktör

(...) *Fotoğrafımsı; güneş ve rutubetle sararmaya yüz tutmuş, kahverengi beyaz bir fotoğraf gibi kare kısa süre için donup kalmalı. (...) Gözyaşları, melodramın ucuzluğuna düşülmeden verilmeli.*⁶¹⁵

Görüldüğü üzere üsluptaki soğukkanlılık öykünün senaryo havasını arttırırken öykü, adeta bir kameranın odaklandığı sahneler gösteriliyormuş gibi anlatılmış. Böylece Şakar, sinemanın tekniklerinden yararlanarak öyküsünü zenginleştirmiştir. Ömer Lekesiz’in bu öykü hakkında yazdığı ise ufuk açıcı bir yorumdur:

Cemal Şakar’ın “Pencere” adlı öyküsü, giriş ve onu izleyen üç bölümlük kuruluşuyla bir film senaryosu için yapılmış ön çalışmayı anıştırmasına rağmen, öykü mantığına uyan kurgusu ve konusal boyutuyla alışılmışın dışında bir öykü olma niteliği taşıyor. (...) Cemal Şakar, sinematograflıkla, tahkiyecilik işlevini kurgu eşlemesiyle birlikte yerine getirmeye başlar; diyalogları resimsel kompozisyonla destekleyerek onları hayatî ve estetik bir arka plana oturtur.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 144.

⁶¹⁵ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 9-11.

⁶¹⁶ Ömer Lekesiz, **a.g.e.**, s.467-473.

Lekesiz, öyküde susulan anların da numaralandırılarak verilmesine yönelik ise şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Sinematografik sessizlikle, sözsel kaçamakları birleştirerek, hem tahkiye planında anlatılması mümkün olmayanı anlatmış, hem de birkaç sözcükle mükemmel bir estetik çerçeveyi çizivermiştir.⁶¹⁷

Ancak öyküde verilen bir kısım boş numaralandırmalar sadece suskunluğa işaret etmeyip diğer öykülerde bu yerlerin iç çözümlenmelerle doldurulduğunu belirtmek gerekir. “Öykünmek” öyküsünde de tiyatro sahnesinin anlatıldığı yerin kamera gözü tavrıyla tasvir edildiği görülmektedir:

Çamurlu bir köy yolu.
Köyün girişindeki ilk ev.
Yerde rengarenk, desenli kilim.
Orta yerde bakır semaver. (...) ⁶¹⁸

“Ateşböceği”nde dış anlatıcı aracılığıyla şehrin görünümü, başkışıye dair iç çözümlenmeler anlatma tekniğiyle verilmiştir.

Son zamanlarda kelimeler hatta insan yüzleri bile hatırasız gelmeye başlamıştı, ona. Küçük bir umudun peşinde sokaklarda dolaşıyordu. Kendinden öncesiyle, şimdiyle tanışabilmek için bir iz, bir işaret arıyordu.

Bu eski sokakta evlerin çoğu metruktü. Dökülmüş sıvalarıyla, kırılmış camlarıyla birlikte hatıraları da silinip gidiyordu. ⁶¹⁹

“Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”ta çok sık bir şekilde geri dönüşler yapılmaktadır. Bu durum anlatıcının kinaye mesafesini kaybetmesine yol açarken geri dönüşlerin kimi zaman bilinç akışıyla yapılması durumunu da arttırmıştır. “Mama” öyküsündeki dış anlatıcı, kişileri, mekânı ve olayı soğukkanlı bir üslup içinde anlatma tekniği ile vermiştir.

Vücutla orantısız kafada büyümüş gözler. Kadın sol eliyle çocuğun ensesinden yumuşak, tül gibi bir hareketle yakalamış. Ellerinin beyazlığı, çocuğun teninde çiçek gibi açıyor. Hafif öne doğru kaykılmış çocuğun kaburgaları kırıldı

⁶¹⁷ Ömer Lekesiz, **a.g.e.**, s. 467-473.

⁶¹⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 75.

⁶¹⁹ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 7.

kırılacak. Yüzünde sinekler uçmuyor. Gözünde çapak yok. Uzak, derin bakıyor objektife doğru. Sanki bir umut; kaçınıcı pozda yakalandığı belli olmuyor.⁶²⁰

Anlatma tekniğinin en baskın olduğu öykülerden biri “Bir Öykü Tahlili”dir. Çünkü öykünün neredeyse tamamı dış anlatıcının karakterlere iç çözümlemelerle yaklaşmasından ibarettir. “Adı Leyla Olsun” öyküsünün son bölümünde dış anlatıcı tarafından bütüncül geriye dönüş ile Leyla’nın evden ayrıldığı ana odaklanılarak anlatma tekniği kullanılmıştır.

Babası cehennem, annesi gayya kuyusu. Bir karanlık ev. Evdeki karanlıkta boğuluyor. Sönüyor. Solgunlaşıyor. Yaşayamaz bu cangılda. Dolunaylı bir gece. Yürüyor. Ne pencereler açılıyor ne sokaklar dökülüyor. Solgun bir gül, kurumuş bir dal sokaklarda. Dönemez o cehenneme. Yürüyor. Bilmeden. Duymadan. İleriye. Yürüyor şehrin kalbine.⁶²¹

Şakar’ın dış anlatıcı kullandığı öykülerinde anlatma tekniği sayesinde olayları, karakterlerin iç durumlarını, bütüncül geriye dönüşleri verdiğini görmekteyiz.

3.5.2. Gösterme

Aristo’nun “mimesis” kavramına kadar götürülen ‘gösterme tekniği’ aslında bir tiyatro kavramı olarak kullanılırken anlatma yönteminin anlatıcısı öne çıkarması ve anlatıyı sınırlandırması sebebiyle gösterme tekniği “ilk defa realistler tarafından gündeme getirilir ve bu yöntemin (anlatma tekniğinin) kusur ve yetersizliğini ortadan kaldırmak için “gösterme” yöntemini devreye sokarlar.”⁶²² Bu teknikte dış anlatıcı devre dışı kalarak karakterlerin psikolojik yönleri, anlatıdaki görünmeyen yaşam ‘iç monolog’, ‘bilinç akışı’ ve ‘kısımî geriye dönüş’ gibi yöntemlerle okuyucuya aktarılır.⁶²³

“Bildik Düşbozumları” öyküsünde başkişinin iç konuşmasıyla kısımî geri dönüş yapılarak kadının gidiş anı gösterme tekniğiyle verilir:

⁶²⁰ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 25.

⁶²¹ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 38.

⁶²² Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s. 190.

⁶²³ Hakan Sazyek, **a.g.e.**, s. 147.

Öğle üzeri kasabanın meydanında, otobüsün kalkmasına on dakika kala armağan etmişti kitabı bana: Al sende kalsın... Durup durup beni anımsaman için değil... İstemem anılarla yaşayasın... Bilemiyorum... Al işte seninle burada kalsın, demiş, başka bir şey söylememişi.⁶²⁴

“Sergerdân” öyküsünde başkişinin iç monologları ve bilinç akışı öyküyü ilerletmekte ve bu sayede gösterme tekniği ön plana çıkmaktadır:

Ah! Beni buralara çağıran sorular. Hep bir soru, bir soruyu çağırdı. 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 açar mı? eğilmeden taşıyabilir miyim emanetini? rüzgarın önüme yaydığı gece beni de...? yaşadıklarımın hangisiydi benim olan? verildiği gibi geri alınır mıydı, benimsaydıklarım? sonra başka bir soruya geçmek, sonra başka, sonra başka, sonra?⁶²⁵

Bu noktada aynayı taşıyıp ondan medet umması “Ayna” öyküsüne gönderme olduğundan öz-alıntı yapılmaktadır. “Yöneliş” öyküsünde oğul karakterinin, babası hakkında söyledikleri kısmî geri dönüş yapılarak gösterme tekniğiyle verilmekte ve bu sayede okuyucunun baba karakteri hakkında daha fazla bilgi sahibi olması sağlanmaktadır:

(...) anılarını buraya taşıyamamanın, hayatında başka bir yere koyamamanın acısını yüzünden okurdum. Anılarını kendince ulaşılmaz bir yere koyarak, yaşamı boyunca kirlenmesine izin vermek istemiyordu. Hep anılmaya değsinler istiyordu.⁶²⁶

Çoklu anlatıcı kullanılan öykülerde anlatma ve gösterme tekniği bir arada kullanılmaktadır. Bunlardan biri olan “A/B” öyküsündeki çoklu anlatıcı sayesinde bilinç akışı, iç monolog, kısmî geri dönüşlerle gösterme tekniği, kişilerin tanıtılması, iç çözümlenmelerle de anlatma tekniği bir arada kullanılmıştır. “Çılgılık” öyküsünün sonundaki tek bir diyalog dışında öyküde tamamen iç monolog, dramatik monolog ve bilinç akışları kullanıldığından o cümleyi dışarıda bırakırsak öykünün baştan sona gösterme tekniğiyle kurulduğunu söyleyebiliriz. “Muntazar” öyküsünde savaş öncesi insanların huzurlu hayatına dair yapılan kısmî geri dönüşler gösterme tekniği ile

⁶²⁴ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 43.

⁶²⁵ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 38.

⁶²⁶ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 24.

verilirken bu anıların hatırlanmasının kesik kesik olduğu mizanpaj ile belirginleştirilmiştir:

Nedense hep çocukluğuma dair hatıralar nedensizce, beklenmedik zamanlarda, uydukları kuytulardan çıkıp geliyordu:

Hep babamla yan yana:

Bir kale/

Çoğunlukla camiden çıkarken/

Minik ellerim, güvenli avuçlarında kayboluyordu/

Eve dönerken, fırının önü, sıcak ekmeğin kepek, buğday karışımı buğusu/
(...)⁶²⁷

Öykünün devamında ise gösterme tekniği bu kez bilinç akışı ile yapılmaktadır.

Bir bilinç yarılması!

Hep buradayım, bu sokaklarda, bu mahallede, bu şehirde.

Şimdi zamandışı biriyim; gibiyim; buradayım; ama; sanki; zaman ve mekan;
ben; neredeyim?

Babam?

Annem?

Kardeşlerim?

Geçmişin zamansız kokuları...⁶²⁸

“Vüsat” öyküsünün son cümlesi ve tasvirlerin haricinde öykünün tamamı bilinç akışı ve iç monolog olarak gösterme tekniğiyle oluşturulmuştur:

Arkamda yoksulluğun dışarıya dışarıya aktığı konteynırlar, çadırlar;

(...)

Gökten inen kurşunların kapladığı bir yer;

⁶²⁷ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 14.

⁶²⁸ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 14.

OLMASIN. (...)

Evimiz, köyümüz, şehrimiz, ülkemiz, bütün dünya;

Ve sonra bütün aydınlıklar...

OLMAZ MI?⁶²⁹

“Ah Kızım” öyküsünde başkişinin yaptığı kısmi geriye dönüşlerle gösterme tekniği kullanılmıştır:

Artık ölü girer bu eve dediği babam, hiç öyle arkana bakıp durma. Duvağımın altından ağladım durdum. Anam eşikte ağladı durdu. Ama herkes dediği, gitme bu çocuğa diye. Kimseyi dinlemediyim, gençlik işte. Domuz! Hem kendini, hem bizi yedi.⁶³⁰

Şakar için karakterlerin ruh dünyası önemlidir. İç gerçekliğin gözler önüne serildiği gösterme tekniği ile Şakar, karakterlerini okuyucuya daha net bir şekilde tanıtmayı başarabilmiştir.

3.5.3. Sahneleme

Birçok kaynakta gösterme tekniği ile sahneleme tekniğinin özdeş olduğu söylenirken biz bu konuda Hakan Sazyek’in görüşünü tercih edip bu iki terimi, farklı karşılıkları olduğunu kabul ederek kullanmayı uygun gördük. Buna göre; gösterme tekniğinin aksine görülen yaşamı aksettiren sahneleme tekniği ‘ayrıntılı eylem’, ‘diyalog’ ve ‘tasvir’ gibi yöntemleri kapsayan dış gerçeklikten ibaret bir tekniktir.⁶³¹

“Ora Özlemleri” öyküsünde babanın da annenin de neye özlem duydukları bazı yerlerde diyalog olarak sahneleme yöntemiyle verilmektedir. Bu diyaloglar sayesinde karakterler tanıtılmaktadır. Annenin oğluya arasında geçen diyalogun bir kısmı şöyledir:

Oralarda günbatımlarında kırlardan dönenler, yalılarında özenle döşedikleri şark odalarında, yemek öncesi çaylarını içerler, doğu bütün gizemiyle aşklarını

⁶²⁹ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 29-30.

⁶³⁰ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 9.

⁶³¹ Hakan Sazyek, **a.g.e.**, s. 288-289.

yükseltir, yüceltir. Gece yarısına doğru, barok mimarinin oymaları altında, güzel bir balo ile aşklar ezgiye dönüşür.⁶³²

“Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız” öyküsünde misafir ve ev sahibi arasında geçen diyaloglar sayesinde aralarındaki bağ, düşündükleri kısmen söylenmektedir. Çünkü bu iki karakter de konuşmaktan çok susarak anlaşılan kişilerdir. “Yöneliş” öyküsünde başkişinin ayrıntılı eylemleri otodiegetik anlatıcı ile sahnelenmektedir.

Yine annemin tembihine uyarak çayı babama açık misafirimize tam kıvamında hazırladım. Kapıyı tıklattığımda babam, sadece okumakla yürek beslenmiyor ki, gibilerinden bir laf ediyordu. İkramı fırsat bilerek, elimde tepsiyle bir köşeye oturmaya yeltenirken, babamla göz göze geldim. Göz ucuyla dışarı çıkmamı istedi.⁶³³

“Uzak Kara Derin Bir Ayrılık” dış anlatıcı tarafından anlatılan bir öykü olmasına rağmen karakterin söylemleri tek tırnakla belirtilip etiketlenerek sahnelenmektedir: “ ‘Böyle olmayacak’ diye (...) ‘hepsi aynı saatte nasıl oluyor da aynı şeyleri yayınlıyorlar’ diye (...) ‘bir zamanlar’, ‘önceleri’, ‘eskiden’ diye (...)”⁶³⁴ “Çılgılık” öyküsünün sonundaki tek cümlelik diyalogla bu ana kadarki gösterme tekniği yerini sahnelemeye bırakarak öykü sonlandırılır: “-Birer sigara daha içip kalkalım mı? Sen yarın yine yola gideceksin.”⁶³⁵ “Güneşe Yürümek” öyküsünde baştan sona öykü kişilerinin başkişiyi anlatmaları diyaloglarla sahnelenirken bunun aslında bir röportajdan ibaret olduğu belirtilmiştir.

Belki ablam söylemek istemiyor; ama işin aslı biz onları hiç affetmedik. Elbette görüşüyoruz; ama hep bir bahaneye bağlı olarak. (...)

O yılları düşününce, bazen öfkeleniyor ve ne dediğimi bilmiyorum. Kimseyi kırmak istemem; hele onları... Zaten hepimiz yeteri kadar üzüldük.

Lütfen çekime biraz ara verin, bir sigara yakmak istiyorum.⁶³⁶

⁶³² Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 30.

⁶³³ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 24.

⁶³⁴ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 26.

⁶³⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 82.

⁶³⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 107.

“Vüsat” öyküsünde başkişinin yaptığı tasvir sahnelenerek nasıl bir yerde yaşamak istediği gözler önüne serilmiştir.

Önümde geniş, bereketli bir ova;

Cenneti temsilen başağa durmuş yemyeşil ekinler, serin sabah esintisine boyun eğiyor;

Ovayı sarıp sarmalamış gibi iki yanda çıplak ulu dağlar, sur gibi; (...)

Dağlardan inen derecikler, yemyeşil ekinlere köpük köpük koşuyor;

OLSUN.⁶³⁷

“Esfel-i Safilîn” öyküsünde giriş, A Kümesi, B Kümesi ve C Kümesi bölümleri tamamen diyalogdan oluşacak şekilde sahneleme tekniği kullanılmıştır.

Arkadaşlar kursumuz haftaya bitiyor. Artık ders yok. Şimdi sizi üç kümeye ayıracağım ve bazı kelimeler verip bunlarla öykü yazmanızı isteyeceğim. (...)

-Bir kere hava sisli olacak, bu belli.

-İşin içinde yeraltı olmalı; mafyatik ilişkiler falan; hani bıçak var ya. (...)

-Sonu kötü biten bir eğlence olsun. o zaman; adamı, sisi, bıçağı bana bırakın.

638

“Unutuş” öyküsünde başkişinin yaptığı tasvir ile savaş toprağı olan bir yer adeta kamera gözü olarak sahnelenmektedir. Cümlelerin alt alta sıralanması ile o yere dair kurulan her cümlenin gözümüzde canlanması için ayrı bir zaman verilmiş gibi olunur.

Uçsuz bucaksız bozkır.

Öğle güneşi bütün yakıcılığıyla bozkırı cehenneme çevirmiş.

Sadece meşe ağacı.

Hasadı yaklaşmış buğdaylar.

Buğdaylardan rızıklanan kuşlar.

⁶³⁷ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 28-29.

⁶³⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 102.

Masmavi gökte pamuk pamuk bulutlar. (...)

Asfaltta askeri kamyon.

Kamufajlı tentenin gölgelediği kasada elleri, ayakları plastik kelepçelerle kelepçelenmiş bir dolu insan.⁶³⁹

Sahneleme tekniği sayesinde anlatıcının devreden çıkıp tamamen görülen gerçekliğe odaklanıldığından Şakar'ın öykülerinde bu teknikle okuyucu ile öykü arasındaki aracıyı ortadan kaldırdığı görülmektedir.

3.5.4. Tasvir

Tekin tasvir için “Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır.” şeklinde bir tanımlamaya gitmektedir.⁶⁴⁰ 21. yüzyıla kadar anlatılarda tasvirin merkezi bir unsur olduğu, yazar için de okuyucu için de önem arz ettiği bilinmektedir. Fakat günümüze gelindiğinde okur ve yazar için bu durumun değiştiğini, anlatılarda tasvirlerin giderek daha az yer tuttuğunu görmekteyiz. Bunun birçok farklı sebebi olmasının yanında bu çağın “hız çağı” olması, görselliğin günlük hayat hâkim oluşu, her şeyin “tüketim maddesi” haline gelmesinin etkisi gözden kaçmamalıdır.

“Bildik Düşbozumları” öyküsünde başkişi tarafından sahneleme tekniğiyle bulunduğu kasaba tasvir edilmektedir:

Yazları karşı kıyıyla ulaşımı sağlayan motorun geliş-gidiş saatlerini gösteren levha iskelenin ıslak tahtaları üzerine düşmüştü, kumsalda yazdan kalma izle, çocukların yaptığı kaleler duruyordu. Dalgalar kıyıya yosun yığmıştı.⁶⁴¹

“Eşik” öyküsünde nine karakterini, başkişinin tasvirleriyle tanımaktayız:

⁶³⁹ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 105.

⁶⁴⁰ Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s. 200.

⁶⁴¹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 48.

Yüzünde hep derin, yumuşak çizgiler, aldanmalara karşı insanı koruyan, uyarıcı; gözkapakları altında yorgun, dünyaya uzaktan bakan gözler, insana sürekli uzun yolculuklar, yeni tanışmalar öneren; (...) bir çehre.⁶⁴²

“Sergerdân” öyküsünde başkişinin geldiği yeri tasvir etmesi sahneleme tekniğiyle verilmektedir:

Kapıların üzerinde, birden onikiye kadar numaralar. İsim yok. Küçük, kirli pencerelerin yanında ayakkabı diktikleri kollu makineler. Kapının tam karşısında işlendikleri tahta masa. Yapıştırıcı ve boya bulaşıklarından, deri artıklarından masanın rengi kararmış, hangi ağaçtan yapıldığını kestiremiyorum.⁶⁴³

“Ateşböceği” öyküsünde şehrin tasviri şöyle yapılmaktadır:

Çoğu metruktü, sıvaları dökülmüş, camları kırık, kimilerinin çatıları çökmüş, kimilerinin sadece taş duvarları kalmıştı. Hâlâ oturanlarınsa yoksulluk pencerelerinden akıyordu. İlk fırsatta terk edilecek, kaçılacaktı bu evlerden.⁶⁴⁴

“İhtilaç” öyküsünde başkişinin yaşamak istediği mekân şu şekilde tasvir edilmektedir:

Küçük bir meydan;
meydanın etrafına sıralanmış dükkanlar;
meydanın bir yanını çevreleyen cami;
caminin avlusunda türbe;
türbeyi çevreleyen hazire;
camiyi ve meydanı aydınlatan sarı lambalar;
sarı lambalar ve hafif sisin kattığı esrar;⁶⁴⁵

Mizanpaj tekniğiyle sayfa düzeninin iki veya üçe ayrılarak verildiği “Koza”da tasvirin yapıldığı pasajlar ayrı bir düzende anlatma ve göstermenin yapıldığı sayfalar ise ayrı bir düzende gösterilmiştir:

⁶⁴² Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 7.

⁶⁴³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 35-36.

⁶⁴⁴ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 12.

⁶⁴⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 43.

Güneş gittikçe kızılışıyordu. Pencerenin bir kanadı ardına dek açıktı. Gittikçe kızılışan güneş diğer kanatta yansyordu. Tül perde, akşamın serinliğini yüklemiş rüzgarla oynaşıyordu.⁶⁴⁶

Diğer öykülere oranla bu öyküde tasvire daha çok ağırlık verildiği görülmektedir. Öykü, iki dostun evdeki bir anına odaklandığından atmosferi güçlendirmek için Şakar'ın tasvire yöneldiğini düşünmekteyiz. Öykü ilerledikçe tasvirdeki gramatik unsurlar: “Dışarıda, pencereye yakın bir yerde, ıhlamur ağacı olsun. Yazın henüz başıdır; ıhlamur çiçeklenmiştir; baygın kokusu her yana yayılıyordu; (...)”⁶⁴⁷ şeklinde değişerek öykünün sonunda bunlar gerçekleşmiş gibi gösterilir. Öykü ilerledikçe mekânla ilgili belirsizlik de ortadan kalkmış olur. Başta anlatıcı, ev tek katlı mı çok katlı mı diye kararsızlığa düşerken öykünün sonunda “Bir apartmanın beşinci katından bakınca bunların hiçbiri görünmüyordu.”⁶⁴⁸ denilerek çok katlı olmasına karar kılınmıştır. Tüm bunları düşündüğümüzde kurguyla oyun oynanarak üstkurmacaya yaklaşıldığını görmekteyiz. “Kılıç” öyküsünde yaşanan ortamın acıklı hali imgelerle tasvir edilmektedir:

Kurumuş pınarlardan soğuk sular da akıyor; kan gibi sulara alınan abdestlerle yıkık dökük, harap evlerin sağlam kalabilmiş karanlık odalarında, bodrumlarında kılınıyor namazlar. Evdeki kalın perdeler de engellemiyor günün doğmasını.⁶⁴⁹

“Modern Hayatın Hikayecisi” öyküsünde yapılan tasvirlerin kısa ve kesik kesik olduğu görülmektedir:

Hep denize doğru. Dik. Daracık. Yüksek binalar üst üste. Gökyüzü varla yok. Sıvalar çatlak. Merdivenler sidik kokuyor. Ahşap oda kapıları açıkla kapalı arası.⁶⁵⁰

“Ömer Hayyam Canisi” öyküsünde kentin olumsuz bir yer olarak görülmesi tasvire de yansmakta ve bulunulan yere dair karamsar bir hava çizilmektedir:

⁶⁴⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 83.

⁶⁴⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 85.

⁶⁴⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 90.

⁶⁴⁹ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 8.

⁶⁵⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 72.

Gece. İnce ince, seyrek seyrek yağan yağmur şehrin kirini, tozunu, zehrini alıp sokaklara indiriyor. Poyraz sert. (...) Seyrek seyrek yağsa da yağmur, kaldırım kenarlarında ince ince derecik oluşmuştu; telaşsızca, ağır ağır, önüne çıkan en ufak bir seti bile aşamayıp yana kıvrılarak akıyordu.⁶⁵¹

Şakar'ın öykülerine genel olarak baktığımızda tasvir tekniğine çok sarılmadığı görülmektedir. Bazı öyküler hariç olmak üzere yaptığı tasvirleri kısa hatta tek kelime olacak şekilde ve yüzeysel verdiği fark edilmiştir. Şakar, tasvire ağırlık vermemesinin nedenini öyküsünde de açıklamaktadır: “Benim için eylül sonu, kasaba, anlatılamayanlar, anılar; denizin enginliğinden, köpüğünden, serinletici ya da bunaltıcı olmasından daha sevgiliydi.”⁶⁵²

3.5.5. Diyalog

Tüm anlatılarda kahramanlar arasındaki ilişki ve durumlar konuşmalar üzerinden okura sunulabilmektedir. Karşılıklı konuşma anlamına gelen diyalogun “temel işlevi, gizli olanı ‘âşikâr’ kılmak, soyut olanı somutlaştırmaktır.”⁶⁵³

“Nostalji” öyküsünde başkişinin gittikten sonra ailede olup bitenler abla karakterinin yaptığı diyalog ve özetleme tekniğiyle verilir:

– (...) Çok oldu buraya taşınalı. Annem gözleri açık gitti, ölümü konağın bahçesinde yıkayın diye vasiyet etmişti, ta buradan oraya nasıl taşırdık ölüyü. Fabrikadan biriyle.. annem çok severdi, terbiyeli, ağırbaşlı diye. Düğünümüzü göremedi. Bir kızımız var, seneye okula başlayacak. (...)⁶⁵⁴

Öykü boyunca yapılan kısmî geri dönüşlerin büyük çoğunluğu diyalog tekniği kullanılarak verilir. “Ses” öyküsünde başkişi ile idam mahkûmu arasındaki iletişim diyalog tekniği ile verilerek idam mahkûmu olan kişinin karakteri de bu diyaloglarla tamamlanmaktadır:

⁶⁵¹ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 20.

⁶⁵² Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 54.

⁶⁵³ Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s. 255.

⁶⁵⁴ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 50.

“Ben sadece yaşadıklarım ile söylediklerim denk düşün istedim. Ne bir eksik, ne bir fazla olsun istedim. Ne bir eksik, ne bir fazla olsun istedim. Şimdi oturup hayatımı gün gün döküp bir bıçak keskinliğiyle doğrularımı bir yana, yanlışlarımı bir yana ayıracak kadar vaktim yok. (...)”⁶⁵⁵

“Sergerdân” öyküsünde başkişinin çaycı ile olan birkaç diyaloguyla gösterme tekniği sınırlı olarak kullanılmıştır. Yapılan diyalogun ise tamamen öyküyü doldurma amaçlı olduğu görülmektedir:

- Çay olsun.
- Birkaç dakika bekleyin, yeni demlendi de. (...)
- Çay olsun yine. (...)
- Burada ikindiden sonra kimler dükkanını kapatır?
- Herkes.
- Herkes mi?⁶⁵⁶

“Denizin Sonsuz Maviliği” öyküsünde eşiyile olan yaşamına dair ayrıntılar kadının yaptığı diyalog ile geçmişten bugüne olacak şekilde özetlemeyle verilmektedir:

‘yıllardır aramızda kapanmaz bir uçurum oldu hep. Ben çocukların, evin kısacası hayatımızın üzerine titredikçe o sürekli boş ver bu işleri diye karşı çıktı. Hayatta önemsenecek başka şeyler varmış. (...) Sadece kendilerinden oluşan bir dünya. Bunları konuşmaya kalkınca da cevap filan yok, sadece hiddet. Sana ne gibi, sen anlamazsın bu işlerden gibi bir eda. \... Arkadaşlarım zamanında beni uyarıyordu; okumuş adama gitme seni hor görür diye. (...)’⁶⁵⁷

Uzun bir diyalog olan bu pasajda aynı zamanda sahneleme tekniğiyle daha çok eş anlatılmakta o ve öyle bir eşin karşısında yaşanan ruhsal bunalım sergilenmektedir. “Öykünmek” öyküsünde tiyatro sahnesinin verildiği düzlemde teatral havanın gerçekçi görünmesi için diyaloglar şeklinde verilirken kişilerin diyalog dışında yaptıkları, zihinlerinden geçenler ise parantez içinde anlatma tekniğiyle aktarılmaktadır:

⁶⁵⁵ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 66.

⁶⁵⁶ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 35, 37.

⁶⁵⁷ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 37-38.

Misafir: Evet. Zaman zaman o köye geçtim. (Pencereden dışarıya; hayata bakar.)

Ev Sahibi: (Semavere bakar, su daha kaynamamıştır.) Orada araştırma mı ne yapıyormuşsun.

Misafir: Doktora tezim... (Ev sahibinin yüzüne döner.) Meslek işte. (Geçirtirmeye çalışır.) Şu çite bitişik ağacın adı ne?⁶⁵⁸

“Arzın Titrediği An” öyküsü toplamda beş cümlelik konuşmadan oluşan bir kısa öyküdür. “Patlayan İki Tüfek” öyküsü tam bir klasik hikâye formunda yazıldığı için diğer öykülerdeki gibi diyaloglar belirsiz kalmaz:

-Evladım Başçavuşu görmem lazım.

-Olmaz.

-Çok mühim.

-Yasak!

-Yapma evladım, çok mühim çokk.

-Neymiş mühim olan?

-Bizim muhtar... Üç gündür kayıp.⁶⁵⁹

Şakar için önemli olan karakterlerin ruhsal halleri olduğundan diyalog tekniğine çok sık başvurmadığı birçok öykünün birkaç cümlelik konuşmalardan ibaret olduğu görülmektedir.

3.5.6. Bilinç Akışı – Dramatik Monolog – İç Monolog – İç Çözümleme

Psikoloji bilim dalından modern edebiyata geçen “bilinç akışı”, modern ve postmodern çağdaki bireylerin iç dünyasını anlatabilmek için kullanılmaya başlanmıştır. Anlatı karakterlerinin zaman ve mekândan kopartılarak, mantık akışı

⁶⁵⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 77.

⁶⁵⁹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 33.

bozularak duygu ve düşüncelerini yansıtmalarını sağlayan bu teknik ile yazar sınırsız bir anlatım olanağı elde etmiş olur. “Modernist yazarın, soyut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşabilmesini sağlayan kurgusal buluşların başında bilinç akımı tekniği gelir.”⁶⁶⁰ Anlatı karakterlerinin kendi kendisiyle konuşması olan “iç monolog” kavramının bilinç akışından farkını Sazyek şöyle açıklamaktadır:

İç konuşmadaki cümlelerin birbirini mantıkî bir bağla izlemesi gerekliliği, bilinç akışında ortadan kalkar. Başka bir deyişle, iç konuşmada psikolojik durumu aktaran cümleler belirgin bir anlam bütünlüğünü oluşturan birimler olma özelliği sergilerken bilinç akışı tekniğinde düşünsel içerikli her bir cümle başlı başına bir bütünlüğe sahiptir. Dolayısıyla bilinç akışında, cümleler arasında bir anlam kopukluğu, gevşekliği söz konusu olur.⁶⁶¹

Postmodern dönemle birlikte anlatıcı, kahramanın dışından çok ruhuna odaklanmıştır. Artık mühim olan olay değil o olayın bireyin üstündeki etkisidir. Bu da “iç monolog”, “iç çözümleme”, “bilinç akışı” gibi tekniklerin artmasıyla doğru orantılıdır. Dış bir anlatıcının kendi bakış açısıyla karakterin ruhsal özelliklerini yansıtmalarına “iç çözümleme” denilmektedir:

İç çözümlemede söz, anlatıcıya aittir ve kahramanın iç dünyası bize onun tarafından anlatılır. Şuur akımında ise anlatıcı, okuyucu ile kahraman arasından çekilir ve kahraman iç dünyasını doğrudan doğruya, kendi diliyle bize anlatır.⁶⁶²

Dramatik monolog “bir karakter eskizi ya da tek bir bölüme sıkıştırılmış bir dramadır ve bir insanın başka birine ya da gruba yönelik yaptığı tek taraflı bir konuşma biçiminde sunulur.”⁶⁶³ İç çözümleme, dramatik monolog ve bilinç akışı yöntemleri gösterme tekniğinde kullanılırken iç çözümleme anlatma tekniğinde kullanılmaktadır.

“Ören-84”te dramatik monolog italik bir şekilde belirtilmiştir:

⁶⁶⁰ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 3. Baskı, 2004, s. 143.

⁶⁶¹ Hakan Sazyek, **a.g.e.**, s. 78.

⁶⁶² İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikâye-Roman-Tiyatro**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 108.

⁶⁶³ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 162.

*(...) çünkü asla kesilmek bilmeyen bir acı, hak edilmiş, tüm benliğimi saran bir acı, tüm sinir uçlarıma eşit oranda dağılmakta, her zaman. Çok yorgunum, evet size söyleyebilirim, çok yorgunum...*⁶⁶⁴

“Eviçi” öyküsündeki başkişi sanki şu anda dostları yanındaymış gibi dramatik monolog kullanarak zihnindekileri açık etmektedir:

Biliyorum yeniden paylaşamayız o iklimi. Şikayet etmiyorum. Böyle olmalıymış, iyi ki o günleri yaşadım, diyorum. Galiba zamanın akışına alışıyorum. Kendimde başlayıp yine bende son bulan uzun yolculuklara çıkmasını öğreniyorum.⁶⁶⁵

Sen dili anlatım kullanılan “Dört Güzel Şey” öyküsünde bu pasajların tümü dramatik monolog şeklinde verilmiştir. “Çılgılık”ta başkişinin kendi kendine olan konuşmaları kimi zaman dramatik monoloğa dönüşmüştür:

Beni bilirsin, böyle anlarda, tek ve kesin bildiğim kendi yönümdür; hesapsız, kitapsız, umarsız, vakitli, vakitsiz ve de adressiz düşerim yollara; nereye, ne zaman gittiğimin, gideceğimin bir önemi yoktur.⁶⁶⁶

“Ora Özlemleri” öyküsünde başkişi, özlemin tanımını iç monolog ile yapmaktadır:

yitirilen, sönen, / umutlarımızı, aşklarımızı diriltene, / hep hayalimizde büyüttüğümüz, / uğruna bir şeyler yaptığımız, / elde ettiğimizi sandığımızda bunun bir sanrı olduğunu kavradığımız, / hep içimizde kalan, / sonraları düşlerimizden de kovduğumuz, / ilk okuduğumuz kitabı raflarda yeniden aramaya başladığımız, / kendimizi anlayamamak ve sonra her şey saçmadır dediğimiz, / tüm bunlardan sonra, içine düştüğümüz sessizlik midir, özlem.⁶⁶⁷

“Ölü Zaman” öyküsünde başkişinin toplumla çatışması, nasıl bir hayat sürmek istediği iç monolog yöntemiyle verilmektedir. Dış anlatıcı ile yazılmış olan “Dağılan Şeyler” öyküsünde anlatıcı, başkişiyi iç çözümlemelerle anlatma tekniği kullanarak okura tanıtmaktadır:

⁶⁶⁴ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 58.

⁶⁶⁵ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 51.

⁶⁶⁶ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 76.

⁶⁶⁷ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 35.

Yalnızlığa alışkındı. Yoğun ilişkiler hep onu boğmuştu, yeni ilişkilere girerken çektiği acemilik de rahatsız ediyordu. O, kentte bir noktaya çekilip yaşamak istiyordu elginliğini. Her şeyin dışında, hiçbir şeye ilişmeden. Tasnif edilmeksizin yaşamalıydı.⁶⁶⁸

“Atlas” öyküsünde aynı paragrafta değişen anlatıcılar ile iç çözümleme ve iç monolog art arda verilmiş olur:

Yoksa kent yok muydu? Yoksa olmayan bir kenti düşerimle mi kurmaya çalışıyordum? Haftalardır çöldeydi. Artık kenti özliyordu. Yoksa ardımda bıraktığım bir kent de mi yoktu?⁶⁶⁹

“Rüya” öyküsünde öykü kişisine yönelik iç çözümleme sahnelenmektedir. Bu çözümlemelerin tamamı dolaylı olarak verilmekte, böylece anlatıcının izi silikleşmektedir:

Kentten yeni ayrılan kervana yetişebilir miydi? (...) İzleri, toprakta parmağıyla çoğaltmaya çalıştı. Kendinden sonra gelecekler, onun çektiği acemiliği çeksin istemiyordu. (...) dua için ellerini açtığına giysilerini garipsedi. Bunlar bir başkasının elbiseleri miydi!⁶⁷⁰

Son bölümde ise anlatıcı konumu başkişiye geçerek zihnindekiler bilinç akışı ile verilmektedir. “Sır” öyküsünde de başkişinin yaşadığı benlik savaşı bilinç akışı ile yansıtılmıştır:

Şimdiye kadar hep kendime abanırdım, hep ben vardım, hep sevgili ben, hep beni meşgul ediyordum, neydim ben. oysa bir zamirdim ben. ‘Ben’ bir zamirdir, demişti, ortaokul Türkçe hocam. Şimdi bu sükuneti anlamayacak kadar parçalanmıştım. Her yöne, her sapağa uzanırken, parçalamıştım kendimi.⁶⁷¹

“Bir Masal”da başkişinin yaşadığı hayata ve kendine dair sorgulamalar bilinç akışı ile gösterilmektedir:

Hep kendimden koşarak, ardımdaki çokluktan kurtulmaya çalışmakla arınacak mıydım? Üstelik böylesine yabancı bir sokakta, sadece başımın üstündeki

⁶⁶⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 72.

⁶⁶⁹ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 24-25.

⁶⁷⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 31.

⁶⁷¹ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 12.

haleye tutunarak? Hep benimle olan, hep benimle olan soruları yineleyip durmak arınmak mı? Ben neyim? Hayat ne? Onun anlamı? Benim masalım? İkimizin birlikte anlamı? Sonra hep birlikte var olmak? Durmadan sormak, varlığımı lime lime yapmaktan başka ne ki?⁶⁷²

“A/B” öyküsünde bilinç akışları “.../” sembolleriyle verilerek düşünceler arasındaki kopukluk, sıçramalar belirginleştirilmektedir:

Kalbimde kara bulutlar; gözlerimde saklı bir sızı.../ Yeni bir gün.../ Bilirdim, karşıya geçeceği zamanı.../ Ardısıra.../ Sabahın içine doğru akardım. Yeniden başlayacağım bir yolculuk olsun bu kez derdim. Gemi hareket eder; bana sırtını dönerdi.../ Aramızda kapanmaz bir boşluk.⁶⁷³

“Uzak Kara Derin Bir Ayrılık” öyküsünde diğer öykülerden farklı olarak anlatıcının iç çözümlemeyi yansıtmaya biçimi, bilinç akışındaki gibi ama bu pasaj, bir analiz barındırdığı için bilinç akışını içeren iç çözümleme olarak kabul etmek daha doğru olmaktadır. Bunun dışında kiplerin verilmemesiyle o eylemlerin asla gerçekleşmeyeceğine gönderme yapılmaktadır:

Belki de farkında olmadan; okuyamadan yapamadığı kompozisyon kağıtlarında kendisine bir açılım mı... Birden, mucizevi bir şekilde önüne çıkacak bir sözcükle, bir cümleyle yıllardır yarım bıraktığı, tamamlamaya güç yetiremediği bir sorunun yanıtını bul... Bulmak ya da yitirmek; yitirileni bulmak ya da bulunanı yit... Bunların artık ne önemi vardı!⁶⁷⁴

“İhtilaç” öyküsünde birkaç ufak diyalog haricinde konuşmalar daha çok iç monolog olarak verilmektedir:

Şimdi;

Burada;

⁶⁷² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 29.

⁶⁷³ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 20.

⁶⁷⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 26.

Benden önce belirlenmiş nesnelere çevrili bu meydana bakarken elimden bir şey gelmiyor ve garip, tanımsız bir boşluğa düşüyorum. Ben alışık değildim böylesi bir boşluğun içinde yaşamaya.⁶⁷⁵

“Çılgılık” öyküsündeki bilinç akışında mantık akışı bozulurken noktalama işaretleri öykü kişinin ruh haline, anlatım biçimine koşut olarak verilmiştir:

Yoldayım yine; yollarda, iki uç arasında; iki uç arasında sayısız sapakların ortasında: yürüyorum ya da dönüyorum -geri-; iki nokta arasında bir doğrudayım -sırat-; kıldan ince kılıçtan keskin -müstakim-. Ayağım bir yolda, bir boşlukta; yalpalıyorum: bir boşlukta, bir yolda; düşmemeliyim, diye düşündüm; işte tam o an, durdum, başımı kaldırdım; (...) ⁶⁷⁶

“Kılıç” öyküsünde bilinç akışı ve sıçramalar bu kez 3. şahsın gözünden iç çözümlemeyle aktarılmaktadır:

Böyle anlarda kendi kendinin sığınağı olurdu. Evlenmek için bekleyen nişanlısı. İtalya. Belki de uzun zaman bölgede görev yapmanın getirdiği bir refleks. İtalyanlığı.

Derin, koyu karanlık; derin değil, dipsiz; koyu karanlık değil, hiçlik... düştü. Düşüyor. Hiçlik, içinde mi büyüyor! Dışındaki hiçliğe mi düşüyor!

Orada değil artık. Hiçbir yerde artık.

Zamansızlığın ve mekansızlığın içinde genişliyor mu, yüzüyor mu, düşüyor mu! ⁶⁷⁷

“Sesler”, sabit otodiegetik anlatıcı olarak anlatıldığından öykü boyunca Zeynep’in iç monologları italik yazı ile verilmektedir:

Artık birbirinden ayırt edemediğim sesler gittikçe bir uğultuya dönüşmüştü. Ellerimle kulaklarımı kapatıyordum. Her şey içimde olup bitiyordu. Bombalar roketler hep içimde infilak ediyordu. ⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 48.

⁶⁷⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 77.

⁶⁷⁷ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 15.

⁶⁷⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 21.

“Bıçak” öyküsünde yazar-anlatıcı aracılığıyla yapılan iç çözümlemede bilinç akışına yer verildikten sonra serbest dolaylı söylemle devam edildiğinden anlatıcı karakteri tamamen hükmü altına almıştır:

Uçakları düşünmek bile istemiyorsun. Kuşlar gibi olmalı diyorsun, süzülüyorsun, yavaşça alçalıyorsun, bir düğmeye basıyorsun, yine yavaşça yükseliyorsun; dönüyorsun bir daha, leşler üzerinde süzülen alıcı kuşlar misali, her alçaldığında, her düğmeye bastığında yerde yangınlar; yangınlar yukarıdan nasıl görünüyor acaba!⁶⁷⁹

“Güneş” öyküsünde kullanılan serbest dolaylı söylem sayesinde ise anlatıcının karakterin mizacına bağlı üslubunu birebir kullandığını göstermektedir:

Kaybolup gidiyordu camların arkasındaki rengarenk dünyada; buralardan alışveriş yapamazdı; olsundu; yakında semt pazarına düşerdi; hem, canım kim anlıyordu sanki orijinalini, aman sen de!!!⁶⁸⁰

“Ömer Hayyam Canisi” öyküsünde şehrin insanı ne hale getirdiği, nasıl bir caniyeye dönüştürdüğü başkişinin bilinç akışıyla verilmektedir:

Ben böyle takılıp kalınca, dünya silikleşir, İstanbul sınırsızlaşır, kaybolurum sınırsızlıkta ve pis kokular leş gibi yanikokular nasıl desemkokular leşgibiıştekokular leş gibiıştekokular duyarken koklarken leşgibi iştekokular ha derim bir mezbahadayım bir mezbahayım benkokular içindebir mezbahayım asarım keserim deşerim yararım yüzerim ciğerini sökerim bağırsağını dökerim elimde kanlı bıçak ha ha elimde kanlı bıçak işteozaman zamanışteo beynim parlar paralarbeynimbeynimi ha sınırsızlık işteozaman tekdüzeliğe dönüşür ha işteozaman kanlı ellerimle tutunurum dünyaya ha!⁶⁸¹

“Ah Kızım” öyküsünde başkişinin yaşamını, hissettiklerini yaptığı iç monologlar ile görmekteyiz:

Eskiden böyle değildim. Şimdi bir haller oluyordu bana. Hem de her seferinde, tam da köşedeki bu camı silerken. (...) bir koku gelirdi burnuma, sanki

⁶⁷⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 31.

⁶⁸⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 37.

⁶⁸¹ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 21.

doğup serpiildiğim çayırlar, sanki cennet. Öyle uzanasım, kendimi bırakasım geliyor.⁶⁸²

Şakar, bilinç akışında kimi zaman imla ve yazıma uyararak diğer bilinç akışı örneklerinden farklı bir kullanım yapmaktadır. Anlatıcı çokluğu ile bir metinde iç monologlar, iç çözümlemeler birlikte kullanılmıştır.

3.5.7. Mektup

Tekin, başlı başına bir tür olan mektubun anlatılardaki işlevini Holman'dan alıntı yaparak açıklamaktadır: “Bu tarz, yazara, romanın aksiyonuna bizzat müdahale etmeksizin, karakterlerin duygu ve tepkilerini sunma fırsatı vermektedir.”⁶⁸³

“Bildik Düşbozumları” öyküsünde başkişi kadın gittikten sonra neler hissettiğini, birlikte geçirdikleri zamanı, hediye ettiği kitabı ve içindeki ıtır yollayacağını anlatır. Bu bölüm mektup kullanma tekniğiyle verilmiştir. “Irmak” öyküsünde başkişinin sürekli gördüğü bir rüyayı mektuba dökmesiyle rüya, her seferinde değişmekte/farklılaşmaktadır. “Yarım” öyküsü başkişinin babasına yazdığı mektubun kendisinden oluşmaktadır.

3.5.8. Leitmotiv

Müzik sanatının bir terimi olup sonraları edebiyatta da kullanılan leitmotiv, anlatının belli yerlerinde çeşitli sebeplerle tekrarlanan ifadelerdir. Sazyek, bu kavramı şöyle açıklamaktadır:

Kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi ögeler için kullanılan terimdir. Bu tür tekrarların ‘leitmotiv’ özelliği kazanabilmesi için eserin düşünsel örgüsü içinde özel bir anlam taşıması gereği

⁶⁸² Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 7.

⁶⁸³ Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s. 226.

vardır. Bununla birlikte söz konusu anlamın özellikle “karakterize edici, Özetleyici ve (...) sembolik” (Aytaç, RYHB, 1975, 206) bir öz taşıması gerekir.⁶⁸⁴

“Gidenler Gidenler” öyküsünde öykü kişisi geleneksel, eski, yıkık dökük hayatı yermektedir. Bunu yaparken ‘cumba’ kelimesini sıkça tekrarladığı görülmektedir. Eski tip yapılara özgü olan bu balkon tarzı, öyküde geleneğin bir sembolü olarak kullanılmıştır. “Nostalji” öyküsünün leitmotivi ‘naftalin’dir. Başkişinin bütün güzel hatıraları bu kelime üzerine imlenmektedir. “Yapıştırılmalar” öyküsünde leitmotiv ‘karanlık’ kelimesidir. Öykü boyunca başkişinin ruhsal durumu bu kelimeye eklenen ifadelerle tanımlanmaktadır. “Bir Masal” öyküsünde başkişi kenti kötülüklerle dolu olarak gördüğü için kendi masalını kurmakta öykü boyunca da bu yüzden masal kelimesi tekrarlanmaktadır. Burada masal, başkişinin güzellik, saflık, huzur timsali bir yeri yani yaşamak istediği şehri temsil etmektedir. Çünkü böylesi bir şehir de tıpkı masallar gibi gerçeküstü olacak kadar imkânsızdır. “Ayna” öyküsündeki leitmotiv ‘kapı’dır. Tasavvufi öğelerle dolu bu öyküde başkişi sıkça kapıyı açmak, çalmak, kapıdan geçmekten bahsetmektedir. Tasavvufta kapının birçok derin manası vardır. Burada ise benlik farkındalığı için bir araç olarak görülmektedir. “Dört Güzel Şey” öyküsünde anlatılan dört element sürekli tekrarlanarak leitmotiv oluşturmaktadır. Bir çölde hayalindeki kenti arayan adamın öyküsü olan “Atlas” öyküsünde ‘çöl’ ve ‘kent’ kelimeleri sıkça kullanılmaktadır. “Pencere” öyküsündeki alt öykülerin tümünde ev sahibinin yapamadıklarına hayal ederek ulaştığı, sığındığı bir araç olan ‘pencere’ tekrarlanan bir imge olmaktadır. “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık” öyküsünde ‘uzak, kara, derin’ kelimelerinin leitmotiv olması öykü isminin sebebini açıklarken başkişinin yaşadığı hatıralara olan yaklaşımını da sergilemektedir. “Sesler” öyküsündeki başkişinin gözünde dünya sadece seslerden ibarettir. Kendi sesini duyuramadığı, ailesininkini duyamadığı seslerdir bunlar. “Sesler içindeyim. Ben de bir sestim, sesim diğer seslere karışıyordu, bir uğultu içindeydim, bir uğultu içindeydi, ama duyan olmuyordu.”⁶⁸⁵ Bu sebeple öyküde ses leitmotiv olarak kullanılmaktadır. “Masamda Ruhumla” öyküsünde kullanılan leitmotiv ‘masa’dır. Bu kelime öyküde metafor olarak

⁶⁸⁴ Hakan Sazyek, **a.g.e.**, s. 216.

⁶⁸⁵ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 24.

tekrarlanmaktadır. “Ömer Hayyam Canisi”nde kötülük, ev üzerinden anlatılarak ‘hane’ kelimeleri art arda tekrarlanmaktadır:

(...) barhaneler, pavyonhaneler, kumarhaneler, esrarkeşhaneler, hapishaneler, bekarhaneler, kabadayıhaneler, gökdelenhaneler, kerhaneler; suçlarla, aşklarla, afişlerle, açlarla, yemeklerle, hiçliklerle, boşluklarla, anlamsızlıklarla, doldurulamazlıklarla, açılmış çukurlar (...) ⁶⁸⁶

“Kül” kelimesi hem öykünün adına verilerek hem de birçok yerde tekrarlanarak savaş sonrası yok olan hayatların bir metaforu haline gelmiştir. Şakar’ın, leitmotiv tekniğini daha çok yaptığı imgeleri vurgulamak için kullandığı fark edilmiştir.

3.5.9. Üstkurmaca

Üstkurmaca, anlatıyı meydana getiren yazarın metne dâhil olduğu, kurmacanın öyküsünü anlattığı postmodern bir tekniktir. Böylesi anlatılarda kurmaca içinde kurmacaya rastlanılmaktadır fakat bu teknikte nihai hedef, anlatılanın gerçek dışı yani bir kurmacanın ürünü olduğunu vurgulamaktır. Wood’a göre üstkurmaca “(...) teknik sorunlar üzerine özbilinçli bir düşünme” ⁶⁸⁷ iken bu konuda Ecevit, şöyle bir açıklama yapar:

Yazarın yazma edimini kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, nasıl yazdığını anlatması ve romanın içinde yazma edimi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, edebiyat biliminde ‘üstkurmaca’ (metafiction) diye tanımlanır. Yazma edimini öykülenmesi demektir üstkurmaca, kurmacanın kurmacasıdır. ⁶⁸⁸

Üstkurmacanın terimleşmesi yakın bir tarihe dayanırken pratikte çok daha eskilere gidilebilmektedir. “Üstkurmaca ilk kez modern ve postmodern yazınla ilişkilendirilmiştir; ancak üstkurmaca ögelere Cervantes’in Don Quixote’u ve 14.

⁶⁸⁶ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 22.

⁶⁸⁷ James Wood, **Kurmaca Nasıl İşler?**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 118.

⁶⁸⁸ Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 38.

yüzyılda yazılan Chaucer'ın Canterbury Tales'inde de rastlanır.”⁶⁸⁹ Üstkurmacanın birçok farklı kullanım biçimi vardır; yazarın yazılış anını anlatması, öykü içinde öykü anlatılması, nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme, anlatıcıyı kahraman olarak öyküye dahil etme gibi yöntemler bunlardan bazılarıdır. Düzeyler arasındaki sınırın ihlal edilmesi olarak tanımlanan metalepsis⁶⁹⁰ de üstkurmacanın farklı bir kullanımıdır.

“İzlek” öyküsü, öykü yazmaya çalışan bir yazarın yazdığı öykü ve yazarın yazma anı meta düzlemde anlatılarak üstkurmaca şeklinde oluşturulmuştur. “İstidrad” öyküsünde yazma sebebi anlatıldığı için üstkurmaca yapılmıştır. “Önce Vatan” öyküsü öykünün ve yazılma sürecinin eş düzlemde verildiği bir üstkurmacadır. Mizanpaj tekniğiyle zenginleştirilen öyküde şöyle örnekler mevcuttur:

Uyumalıydı. Uyuduğunda; uzun uzun, derin derin uyuduğunda unutuyordu, unutabiliyordu, unutmalıydı. (...)

- **Üzerine sinmiş barut kokuları; insan kanının sıcaklığı.**

⇒ *Dağ. Operasyon. Ölen (mi?) arkadaşının hemen sonrasında. (...)*

Geriye döndü, aracının arka camının buğularından ~~baktı~~ **-in ardında** (...) Yüksek, yalçın sarp ~~kayalarla kaplı~~ dağlarda..... *(Askerlik günlerine dağlardaki operasyonlara geçiş. Bilinçakışı.) (...)*

“bir biz mi gireceğiz bu yüke bir avuç genç?”..... →

(...)

Açıklama (a1):
Fazla iddial!
Yumuşat.

Açıklama (a3):
Bu paragrafı
final olarak
düşünmelisin.

Bu buluşmanın en kızgın anlarında kabaran öfkesi; ayrılıklarını kemirip onları birbirine benzetiyordu.

(...)

Unutma ↓↓↓

✓ Arkadaşının düştüğü açıklamalara bir daha bak

⁶⁸⁹ Gürsel Uyanık, **Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler**, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları, 2011, s. 88.

⁶⁹⁰ Gérard Genette, **a.g.e.**, s. 255.

- ✓ Yer yer attığın tarihleri sil. (...)
- ✓ Finalde, yenilmişlik... belki çaresizlik... Yok, tam bir yıkım duygusu... İnsanın kalbine saplanan bir kama gibi.⁶⁹¹

Yapılan bu mizanpajlarla öykü süreci boyunca yazdığı her şey için ne düşündüğü, ekleyip veya değiştirecekleri, çıkaracakları, başlığı seçme anı, herhangi bir pasajı yazma zamanı, finali belirlediği cümlesi, hangi cümleleri daha vurguladığı anbean gösterilmektedir.

Üç ayrı düzlemde oluşan “Mutfakta Bir Öykü”de editör ve öykücü arkadaşın öyküyü yazma anlarının anlatıldığı ilk düzlem, editörün anlatıcı olduğu ikinci düzlem, Necla'nın öyküsünün anlatıldığı üçüncü düzlem olarak katmanlaşmış bir üstkurmaca söz konusudur.

“Birkaç Kırık Görüntü” öyküsünde yazar-anlatıcının sonunda Cemal Şakar olarak konuşturulması bunun ilk örneğidir. “Dilemma” öyküsünde yazar-anlatıcının yazma hakkında düşünceleri, öyküyü oluşturma anı, öyküde vereceği konular, öyküye dair problemler meta düzlemde anlatılırken yazdığı öykünün diğer düzlemlerde verilmesiyle metalepsis bir öykü oluşturulmuştur. “Anlatabilmeliydim” öyküsü, yazarın anlatıldığı meta düzlem, yazarın anlattığı düzlem ve kendini yazdığı öykünün anlatıldığı düzlem olmasıyla bir metalepsis vasfı taşımaktadır. Öyküde oluşan kurgu oyunları da öyküye dâhil edilmektedir:

Kurguyla, yaşam birbirine dönüşüyordu. Girdap, burgaç, anaför, kısırdöngü hangisi kullanılmalı. Şimdiye kadar başkalarını anlatarak bu anafordan –nedense bu sözcüğü tercih etmişti. Ah! Bilinçdışının oyunları- çıkmayı denemişti; ya da böylelikle hiç anafora kapılmıyor, yazının güvenli ortamında kendince oyunlar kuruyordu. (...) Yazarak kendini konumlandıracağına, gerçekle kurgusal olanı belirleyebileceğine inanıyordu. Oysa şimdi...⁶⁹²

Anlatıcının öyküde etkin bir figür haline gelmesiyle düzlemler arası geçişin yaşandığı metalepsis bir anlatı olan “Masmavi Bir Gök” öyküsünün sonunda tüm bu düzlemlerin dekor olduğunun ifşasıyla da kurmaca yıkılmaktadır. “Karşılaşma”

⁶⁹¹ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 46-54.

⁶⁹² Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 55.

öyküsünde başkişinin dostu tarafından getirilen kitapta onların anlatılmasıyla farklı düzlemlerde aynı karakterler yer aldığı için bir metalepsis oluşturulmuştur. Öyküdeki yazar-anlatıcının figür olarak anlattığı hikayedeki düzlemde görülmesi ile metalepsis olan bir başka öykü “Bıçak”tır. Ayrıca Şakar, adını açık ederek üstkurmacanın farklı bir kullanımını da öyküye yedirmiştir. “Bir Tip” öyküsünün sonunda anlatılan öykü bir anda kelimeyi yarım bırakacak şekilde kesilir ve yazar-anlatıcı telefonun çaldığını söyleyerek arkadaşıyla yazdığı öyküyü konuşmaya başlamıştır. Böylece o zamana kadar okuduğumuz öykü sanki o an yazılıyormuş da anlatıcı tarafından durdurulmuş izlenimi verilmiştir. Metalepsis olan bir başka öykü “Burası Böyledir” öyküsüdür. Anlatıcının konumunun değişmesi ve dış bir ses halindeyken figür olmasıyla, diğer öykü kahramanlarının onu anlatıcı olarak görüp ondan hikayeler dinlemesi ve anlatıcı ortamdaki çıktığı anda öykünün bitmesiyle kurmaca bozguna uğratılmıştır.

Üstkurmacanın bir başka kullanılma şekli ise gerçeklik ile kurmaca ilişkisinin belirginleştirilmesidir. Şakar, bunu kimi zaman epigraflarla yapmaktadır. Bunlardan biri olan “Mevlit” öyküsü “Ansızın; /Bir kuş olup kanatlanan; Alâeddin Özdenören’in ardından.”⁶⁹³ epigrafı ile başlamaktadır. Özdenören’in vefatının ardından Şakar’ın bir kadının ölen kocası için yaptığı mevlidi konu alan bu öyküye epigraf olarak bunu belirtmesiyle gerçek dünya ile kurmaca dünya arasındaki ilişki belirginleştirilmiştir. Çünkü epigraflar da kurguya dâhildir. “Küp” öyküsünde ise yazdığı her şeyin bir sorumluluk olduğuna hükmedip kurmacayı ifşa ederek gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırı bozmuştur. Muhammed Esed ile eşi Elsa arasında geçen gerçek bir olayı Şakar, “Tekâsür” öyküsünde başkişiyi oradaymış gibi anlatarak gerçek dünya ile kurmacayı birbirine katmıştır. “Tabii ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu” öyküsünde karakter olarak İsmail Özen, Ali Işık, Akif Hasan Kaya gibi gerçek şahsiyetlerin ve öykünün sonuna doğru Cemal Şakar’dan da bir figür olarak bahsedilmesiyle gerçek dünyayla kurmaca dünya arasındaki bağlantı arttırılmıştır.

Tüm bu öykülerde Şakar’ın bir birey olarak kendini, öyküye dair sorunlarını, görüşlerini öyküye dâhil etmesiyle Şakar, yazar-anlatıcı-öykü kişisi arasındaki

⁶⁹³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 31.

mesafeyi kaldırmıştır. Bunun dışında Şakar'ın üstkurmaca kullanmasındaki nihai amacın kurmacayla oynamaktan çok dış dünyanın hakikat olduğuna dair vurgu yapması olduğunu düşünmekteyiz.

3.5.9.1. Özkurmaca (Autofiction)

Anlatı ile yazarın özyaşam öyküsünün buluşturulduğu “özkurmaca” tekniği ile “gerçeğe uygunluk, yazar = anlatıcı = kişi” gibi nitelikler taşımanın yanında “anlatıya kurgu ögesini de katarak yazarlara daha yaratıcı olabilecekleri bir alan” sunulmaktadır.⁶⁹⁴ Bu kavram için “özöyküleme”, “özsöylenceleme” gibi farklı isimler de kullanılırken Tilbe, tanımını şöyle ifade etmektedir:

Başkişi ile anlatıcısı aynı olan ve yazarın adını ya da imini taşıyan, onun yaşamından esinlenen ya da ona imgesel bir yaşam kuran ve roman uygulamalarına uygun olarak yazılan, serüvenini öyküleyen yeni ötesi göndergesel ve imgesel yazı biçiminde tanımlayabiliriz.⁶⁹⁵

Özkurmacanın bir örneği olan “Şâr” öyküsünde Ankara’da üniversite okuması, oradaki dostlarıyla olan kuvvetli bağı, eşi, çocukları gibi anlatılan içerik unsurları, Şakar’ın biyografisinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple Şakar’ın öyküyü yazarken kendinden yola çıktığını, öyküde kendi hayatından izler barındırdığını görmekteyiz. “Dilemma” öyküsünde yazarın iç düzlemde anlattığı öyküde yaşananları yani öykü kişinin solcu bir geçmişinin olup Ankara’daki çevresiyle İslam’a yakınlaşmasını, bu sürece kadar okuduğu kitapları dahil olmak üzere Cemal Şakar, kendi yaşantısını kurmaca dünyasına taşımıştır. Böylece Şakar’ın bu öyküsüne de özkurmaca bir öykü diyebilmekteyiz. İlk kez Cuma namazı kılan bir adamı anlattığı “Tekâsür” öyküsünde de Şakar’ın hayatına ait bariz izler bulunduğundan bu öyküyü de özkurmaca olarak kabul etmek gerekir.

Yazar kendinden yola çıkarak öyküyü oluştururken bir taraftan da öykü yazarken kendi hayatını inşa eder, kendi hayatını öykü üzerinden tekrar kurar. Yazar

⁶⁹⁴ Ali Tilbe, Haluk Turğut, “Romain Gary’den Yeni Ötesi Bir Özkurgusal Roman: Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı”, *Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*- Wolume 8/10, Fall 2013, Ankara- Turkey, s. 652.

⁶⁹⁵ Ali Tilbe, Haluk Turğut, *a.g.m.*, s. 652.

olarak kendini böyle inşa eden, Cemal Şakar, bazı hikâyelerin kahramanı olduğunu düşündürecek örgüler yapar. Bir kısmı reel olmak üzere metinde bu şekilde çizilir. Kurgusal gerçekliğin yaşamsal gerçekçilik ile ilişkisi olarak beni inşa etme, benlik sorununu hikâyenin konusu yapma böylece hikâyenin yazarı ile hikâyenin sorunu arasında bir karakterleştirme, bir tipleştirme tekniği ortaya çıkmış olur.

3.5.10. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, bir eserin ondan önce yazılmış bir başka esere atıflar yapması, o metinden alıntılar vermesi, metni biçim ya da içerik açısından dönüştürüme uğratmasıdır. Genette'ye göre metinlerarasılık “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı”dır.⁶⁹⁶ Edebiyat tarihinde metinlerarasılığın kavramsallaştırılması çok eskilere dayanmasa da bu yöntemin tarihi çok eskidir. “Klasik romanda yazar merkezli bir metinlerarasılık bulunmasına karşılık diğerlerinde metin merkezli şeklini görürüz. Postmodern anlatılarda ise metinlerarasılığın görünümü biraz daha farklıdır. Artık burada metin, sadece bir oyunun parçasıdır.”⁶⁹⁷ Bu noktada Şakar'ın öykülerini göz önünde bulundurduğumuzda metinlerarasılık yöntemini postmodernist bir anlayışla oyuna çevirmeyip, alaya almadığından bunu metin merkezli biçimde yaptığını ifade etmek gerekir. Şklovski'ye göre “Bir sanat yapıtı, öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleşmeler yardımıyla algılanır.”⁶⁹⁸ Metinlerarasılık kavramının öncülerinden olan Julia Kristeva “her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür” der.⁶⁹⁹ Alıntının dolaylı yoldan yapılma şekli olan anıştırma “*bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılması*” veya “*söylenen bir şeyin söylenmeyen bir şeyle olan ilişkisi ve bu şey konusunda bu*

⁶⁹⁶ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s. 83.

⁶⁹⁷ Hakan Sazyek, **a.g.e.**, s. 27-28.

⁶⁹⁸ Tzvetan Todorov, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, çev. M. Rifat – S. Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 45.

⁶⁹⁹ Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim – Kuram-Uygulama, Çözümleme Örnekleri**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2015, s. 89.

ilişkinin uyandırdığı düşünce” olarak tanımlanırken yapılan anıştırmanın resim, müzik, bilim, siyaset, vb. metin dışı alanları da kapsadığını belirtmek gerekir.⁷⁰⁰

“Sır” öyküsünde başkişinin “Acemisiyim sükutun, başışlanmayı diliyorum.” cümlesiyle Cahit Zarifoğlu’nun “Sultan” şiirine metinlerarasılık yapılmıştır. “Sırdaş” öyküsünde *“dildeşlerinden ayrı düşen, yüz türlü nağmesi olsa bile dilsizdir. / Bişnev ez ney!”* Mevlana’nın Mesnevi’sinden, Cahit Zarifoğlu’nun “Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiiri verilerek metinlerarasılık yapılmıştır:

*İçeriksiz coştuk hemen./ Hey önce ateşin içinde ol / Hey önce alevin sıçrasın / Yüreğimizi kavra soluğumuzu başka yollardan geçir / Aynı an ayağa kalkıldı.*⁷⁰¹

“Bir Masal” öyküsünde “Güneş bir mızrak boyuyla ölçülemeyecek kadar yükselmişti”⁷⁰² cümlesi ile Erdem Bayazıt’ın “Diriliş Saati”ne metinlerarasılık yapılmaktadır:

Ey bir emre hazırlanan simsiyah gecede
Karanlığı emip emip de gebe kalan
Ey her depremden sonra biraz daha doğrulan
Herkesin
Veba girmiş bir şehrin hem halkı
Hem seyircisi olduğu bir günde
Ey düştüğü yerden kalkmaya hazırlanan ülke.
Her damlası bir zafer müjdecisi
Bir posta eri gibi
Yağmur yüzümüze değince
Çıkacağız yola.
Çıkacağız yola
Hesap günü gelince
Yağmur günü gelince

⁷⁰⁰ Kubilay Aktulum, **a.g.e.**, s. 109-110.

⁷⁰¹ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 15, 17, 22.

⁷⁰² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 28.

Yağmur yüzümüze değince

Güneş bir mızrak boyu yükselince.⁷⁰³

Bu şiir üzerinden, zulüm ve bâtil ile hesaplaşmaya hazırlanan ve gelecekte zafer ve kurtuluş uman inançlı bir kişinin yaşadığı hayal kırıklığı anlatılmaktadır. Kötülüğün beklendiği gibi mağlup edilemediğine ve hala insanı karanlığına mahkûm ettiğine işaret edilmektedir. “Tercî’hâne” öyküsünde de Mevlana’nın *Mesnevi* eseri bir el yazması olarak geçmekte ve oradan bir pasaj verilmektedir.

(ki bu elyazmalarında Nûh’un ümmeti, Nûh’a “nerde sevap” dediklerinde Nûh, “duymamak, görmemek için elbisenize büründüğünüz cihette,” diye söylediğini yazar. Daha niceleri yazar, yazar da ben anlamaya çalışırım.)⁷⁰⁴

Bu pasajla görüldüğü gibi öyküde Hz. Nuh’a telmihte de bulunmaktadır. Öykünün devamında “balçıktaki nefes, topraktaki can gelsin bu teni diriltsin, (...)” ifadesiyle Hicr Suresi’nin 26. Ayetine; “Can şu anda eteğimi çekiyor. Yusuf’un gömleğinden koku almış!” ifadesiyle de *Mesnevi*’ye metinlerarasılık yapılmaktadır. “Şâr” öyküsünün epigrafında “Ol şâr dediğim gönüldür ne delidür ne uslıdur” şeklinde geçen ifade Hacı Bayram Veli’ye ait olduğundan metinlerarası kullanılmış ve böylece öykü isminin sebebi de ortaya çıkmıştır. “Ateşböceği” öyküsünde başkişinin dostu için söylediği “Hayır, hüznü en çok ona yakıştırdı.”⁷⁰⁵ cümlesi Hilmi Yavuz’un “Nazım Hikmet” adlı şiirindeki “Hüzün ki en çok yakışandır bize” dizesidir. Şakar, aynı bu dizeyi aynı şekilde vermek yerine dönüştürüm olarak öyküye eklemiştir. “Mevlit” öyküsünde yer yer Süleyman Çelebi’nin *Mevlid* eseri ve ‘Nesne’ başlığında ise üstü kapalı İslam’daki temsil eleştirisi yapılarak “*Ya Rab kemâl-i bâr-geh-i. Kibriyâ hakkı /Ya’nî fîrûğ-ı nûr-ı Mustafâ hakkı.*”⁷⁰⁶ beytiyle Fuzuli’nin *Leyla ile Mecnun* eserinden metinlerarasılık yapılmıştır. Şakar, birçok öyküsünde ölüm ile ilgili kuş olup kanatlanmak ifadesini kullanır ki “Mevlit” öyküsü de bunlardan biridir. Bu ifadeyle öykülerde “Müminin ruhu, diriltileceği gün

⁷⁰³ Erdem Bayazıt, *Şiirler – Sebeb Ey / Risaleler / Gelecek Zaman Risalesi*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2015, s. 32.

⁷⁰⁴ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 33.

⁷⁰⁵ Cemal Şakar, *Hayalperdesi*, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 11.

⁷⁰⁶ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 40.

cesedine dönünceye kadar cennet ağaçlarından yiyen bir kuştur”⁷⁰⁷ hadisine gönderme yapılmaktadır. “Anlatabilmeliydim” öyküsünde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Ne İçindeyim Zamanın” şiiri dönüştürüm olarak yer etmiştir: “Zamanın ve mekanın hem dışında hem de içindeydi; ya da ne içinde ne de dışındaydı.”⁷⁰⁸ “Küp” öyküsünde Yunus Emre’nin adı söylenerek tırnak içinde “Yerden göğe küp dizseler birbirine berkitseler...” dizesi, Calvino’dan aldığı belirtilerek yine tırnak içinde şu pasaj verilmektedir:

“Şairler, yazarken yazdıklarını, başka bir şey yapmadıklarını, unutmayı tercih ederler. Petrarch, üç yüzü aşkın sonesiyle açık bir arazide, acı ve kederden bunalmış bir halde yürüdüğüne inanıyordu, oysa aslında, kucağında kedisiyle birlikte çalışma odasında keyif çatmaktaydı.”⁷⁰⁹

“Güneşe Yürümek” öyküsünde Nazım Hikmet’in ismi belirtilmeden “Güneşi İçenlerin Türküsü” anılmış ve başka bir yerde “Bizimkisi güneşe doğru bir yolculuktu, demişti; güneşi içmeye doğru”⁷¹⁰ denilerek dönüştürüme uğratılmıştır. “Hadi” öyküsünde ‘KRAL’, ‘BİLGELİK’ sözleriyle Aliya İzzetbegoviç hatırlatılıp daha sonra onun “Başınızı öne eğmeyin, biz çocuklara, kadınlara, yaşlılara dokunmadık(...)”⁷¹¹ sözü aynı şekilde verilmiştir. Öykünün devamında ise Murselat suresinin 8.-10. ayetleri dönüştürülerek eklenmiştir: “KIYAMETLER; YER GÖK ATILYORDU; HER ŞEY PAMUKLAR GİBİ SAVRULUYORDU; YILDIRIMLARIN PEŞİNDEN GİTTİM.”⁷¹² “Kılıç” öyküsünde Şakar, öykünün geçtiği mekana dair coğrafi belirtke olarak Sezai Karakoç’tan metinlerarasılık yaparak “İncir kuşları nerede?”⁷¹³ der. “Mevlit” öyküsünde Mu’minun Suresi 29. ayet aynen verilerek iktibas sanatıyla metinlerarasılık yapılmaktadır: *Rabbim! Beni bereketli bir menzile kondur. Sen konuklayanların en hayırlısısın,*⁷¹⁴ Roboski Katliamı’nı anlatan “Bıçak” öyküsü, “Bir insan öldürüldüğünde, bütün insanlar

⁷⁰⁷ Süleyman Toprak, *Âhirete İman*, DİB Yayınları, 2015, s. 42.

<https://dosya.diyanket.gov.tr/DIYKDosya/YayinDosya/40c1c93e-67e1-44ef-b7ba-10f9eea3347d.PDF>

⁷⁰⁸ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 55.

⁷⁰⁹ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 70, 72.

⁷¹⁰ Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 113.

⁷¹¹ Cemal Şakar, *Sular Tutuştuğunda*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 36.

⁷¹² Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 37.

⁷¹³ Cemal Şakar, *Mürekkep*, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 7.

⁷¹⁴ Cemal Şakar, *Hayalperdesi*, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 34.

öldürülmüş gibi hissederdin; gözlerin büyüdü.”⁷¹⁵ denilerek başlamaktadır ki, bu ifade Maide suresinin 32. ayetinin dönüştürümüdür.

“Masamda Ruhumla” öyküsünde Hz. Ali’nin bıçaklanması, Hz. Musa’nın Kızıldeniz’i geçmesi, Kavimler Göçü, Kerbela, Harre, Cemel, Sıffin gibi birçok olaya telmihte bulunulmuştur. Öykünün adı ve içeriği düşünüldüğünde Turgut Uyar’ın “Masamda Ruhumla” şiirinin kısmi parodisi olarak düşünülebilir. Öyküde Sezai Karakoç’un “Hızır’la Kırk Saat’ten” şiirinin dönüştürümü, Necip Fazıl Kısakürek’in “Çile”, Yunus Emre’nin “Canlar Ölesi Değil” ve Ece Ayhan’ın “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiiri ile metinlerarasılık, Rasim Özdenören’in *Denize Açılan Kapı*, Turan Koç’un *Kan Gibi Vakte Düşen*, Thomas Bernhard’ın *Eski Ustalar* adlı kitaplarının adı geçerek gönderge yapılmıştır. Ayrıca Şems suresi 9.-10. ayetler aynen alınırken Yâsîn suresinin 20. 21. ve 27. ayetleri dönüştürülerek metinlerarasılık yapılmıştır:

Her kim [benliğini] arındırırsa, kesinlikle mutluluğa erişecektir, onu [karanlığa] gömen ise hüsrandır. İnsanlar hüsranda olmasın diye şehrin uzak ucundan koşup gelen o adamı hatırla dedim, ey kavmim diye ünlenmişti halkını, bu elçilere uyun! Sizden hiçbir karşılık beklemeyen ve kendileri doğru yolda olan bu kimselere uyun! Ve ona Cennet’e gireceksin dendiğinde, kavmi için üzülmeyi dedim, ne acıklı bir nidadır, keşke kavmim bunu bilseydi!⁷¹⁶

“Cesetler Hemen Her Yerde” öyküsünde açgözlü, doyumsuz, bencil insanlara karşı Bakara suresinin 174. ayeti “Karınlarına ateş doldururlar, (...)”⁷¹⁷ şeklinde metinlerarasılık olarak verilmektedir. Şehrin halini gören öykü kişinin ise girdiği hal Necati Cumali’nin “Türkü” şiiriyle verilir: “Hani kesseler kanın akmaz ya... akalmaz işte!”⁷¹⁸ “Burası Böyledir” öyküsünde anlatıcının “Hikaye anlatıcılarının ustalarından biri demişti, dedi anlatıcı, yarın diye bir şey yoktur.”⁷¹⁹ demesiyle Tarık Buğra’yı işaret ederek onun “Yarın Diye Bir Şey Yoktur” öyküsünün adından metinlerarasılık yapılmıştır. “Tohum” öyküsünde Araf suresinin 179. ayeti dönüştürüm olarak verilirken: “(...) ama cüzzam, ama körlük, ama sağırlık, ama

⁷¹⁵ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 28.

⁷¹⁶ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 10-11.

⁷¹⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 16.

⁷¹⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 17.

⁷¹⁹ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 24.

ölüler; onlar kendilerini kendilerinde çürütürler, onlar görmezler, onlar duymazlar, onlar ölüdürler.” Matta 23’den alınanlar aynı şekilde verilmiştir. “Bir Savaştan Slaytlar” öyküsünde uzak ülkelerden gelen askerlerden biri sevinçli bir şekilde “kahraman olmak umuduyla” iki küçük kardeşi öldürür ve öykü “-THE END-” denilerek bitirilir.⁷²⁰ Amerikan filmlerinin “the end” denilerek bitirilmesine ve ‘kahraman’, ‘şanlı’, ‘barış getiren’ asker imajı taşıyan bu tarz filmlere anıştırma yapmaktadır. “İnşirah” öyküsünde “Artık soru yok. Susun artık... (Sükut-ı istifham)” ifadesiyle Ahmet Haşim’in “O Belde” şiirine, “(Darülmihan; biraz iddialı ama öyle)” ifadesiyle de Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mahur Beste eserine anıştırma yapılmaktadır. “Bir Masal” öyküsünde *Kur’an’ı Kerim’e* “herkesin duvarına astığı simli, sırmalı mahfaza” denilerek gizli anıştırma yapılmıştır. “Birkaç Kırık Görüntü”de yazar-anlatıcının hatırına gelen bir filme anıştırma yapılmaktadır:

*Sık sık gittiğim ve beni hep çeken birkaç Ayvalık görüntüsü. Hatta, Kırık Bir Aşk Hikayesi. Senaryosunu Selim İleri’nin yazdığı. Hani başrollerini, Hümeysra ve Kadir İnanır oynamıştı.*⁷²¹

“Kılıç” öyküsünde Hz. İsa’nın mucizelerine ve Hz. Peygamber’e ilk ayetin indiği ana telmihte bulunularak anıştırma yapılmaktadır:

Ölülerin diriltilebildiğini hatırladı; körlerin gözlerinin açıldığını, cüzzamlıların sağaltıldığını. (...) Nura kesmiş mağarada gözleri kamaştı. Bir ses mi duyuyordu? Kalbine konan şey neydi!⁷²²

Kur’an’ı Kerim’e göre Allah, emaneti önce insandan daha kudretli olan göklere, dağlara, taşlara vermek istemiş fakat onlar bunu kaldıramayacaklarını düşündüklerinden kabul etmezlerken, bu emanete insan gönüllü olmuştur. “Kumsalda Denizden” öyküsünde evlatlarını kaybeden babanın acısını taşıyacak bir emanet araması Ahzab suresinin 72. ayetine anıştırmadır:

Tanıdık bir eşya görebilmek umuduyla etrafıma göz attım;
duygularımı taşıyabilecek bir eşya;
eşyaya aktaracağım bir emanet;
taşıyamadığım bir emanet;

⁷²⁰ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 25.

⁷²¹ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 50.

⁷²² Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 9.

dağlar;
denizler; (...)
taşır mı;
Şimdi?⁷²³

Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan sadece o metnin adını vererek ona göndermede bulunulmasıdır.⁷²⁴ Bu kavrama ek olarak “yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplarından birinin adının açıkça anılması”na alıntısız gönderge denilmektedir.⁷²⁵

“İnşirah” öyküsünde epigraf olarak Hasan Aycın’ın *Bocurgat* adlı eseri verilerek gönderge yapılmıştır. “Eşik” öyküsünde Muhammediye, Ahmediye, cenk hikâyeleri anılarak göndergede bulunulmuştur. “Yöneliş” öyküsünde babasından bahseden oğlunun: “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.”⁷²⁶ sözleriyle Sezai Karakoç’a gönderge yapılmıştır. “Dilemma” öyküsünde yazar-anlatıcının öyküsünde başkışının okumasını istediği kişi için İbn Arabî demesiyle gönderge yapılmıştır. “Masmavi Bir Gök”te öykü kişisi Allah’tan bir çıkış kapısı dilerken “Ey Attar’a yol gösteren Peygamber!” dediği için hem Peygamber efendimize hem de Ferîdüddin Attar’a gönderge yapılır. “Kılıç” öyküsünde kötülükleri ile nam salmış insanlara göndergede bulunulmaktadır: “Bildi: Ateşi körükleyen Nemrut’tu, göğü delmeye çalışan Firavun çarmıhı çakan Sezar.”⁷²⁷

Metinlerarasılıklarla örülü “Har” öyküsünün tema bölümünde verilen alıntılar haricinde birçok metinlerarasılık çeşidini barındırdığından müstakil olarak incelenmesi daha uygundur. “Yeniden derinleştirdiğimiz hendekler de fayda vermemişti” denilerek Hendek Savaşı’na, “Kerbela’nın üzerinden henüz iki yıl geçmişti” denilerek Kerbela hadisesine, “saralarda çoktan zafer şarkıları söyleniyor, (...)” ifadesiyle Harre’yi zafer olarak görenlere telmihte bulunulmuştur. “Nankörlük

⁷²³ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 92.

⁷²⁴ Kubilay Aktulum, **a.g.e.**, s. 99.

⁷²⁵ Kubilay Aktulum, **a.g.e.**, s. 100.

⁷²⁶ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 26.

⁷²⁷ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 10.

etmişler ve zulmet olup çökmüşlerdi şehrimize” cümlesindeki nankörlük Kur’an’ı Kerim’de otuz dokuz kez tekrarlanmaktadır ki öyküde de bu ayetlere gönderme yapılmaktadır. “atılmış yünler gibi uçuşup dağılmıştım” Karia suresinin 5. ayetinin dönüştürülmüş halidir. “binlerce yıl öncesine ait bu çağrı bile zalimlerin kalbine dokunmamıştı” cümlesi Hz. Meryem’in çağrısıdır ki bu, Meryem suresinin 20. ayetinde geçmektedir. “(...) ay bir daha bedir haline erişmeyecek, ondördünün parlaklığı ile hurma dallarında şavkımayacaktı.” Burada bedir ve ayın ondördünün parlaklığı dolunay anlamındadır. Bunun dışında Peygamber Efendimiz de Medine’ye girdiğinde ay bedir halinde olmasına⁷²⁸ ve İmâm-ı Bûsirî’nin Kaside-i Büre’sinde geçen “Onda çiçeklerin letafeti, ayın ondördünün parlaklığı vardır”⁷²⁹ dizesiyle Peygamberimize atfedilmiştir. Ahzâb suresinin 14. ayeti öyküde olduğu gibi verilmiştir: “Eğer şehirleri saldırıya uğrasaydı ve düşman tarafından fitne çıkarmaları istenseydi, ikiyüzlüler hiç tereddüt etmeden bunu hemen yaparlardı.” Tekvîr suresinin 1.-6. ayetleri ise dönüştürülerek verilirken: “Güneşin dürüldüğünü, yıldızların sönüp döküldüğünü, dağların yürütüldüğünü, doğumu yakın develerin terk edildiğini, bütün yabani hayvanların birbirine sokulduğunu gördüm ve denizler tutuşturulduğu zaman, (...)” ve 8.-9. ayetleri aynen verilmiştir: “Diri diri toprağa gömülen kız, hangi günah sebebiyle öldürüldüğü sorulduğunda” ve son olarak Erdem Bayazıt’ın “Önden Gidenler İçin” şiirinden metinlerarasılık yapılarak dize “... şimdi hayatla ölüm arasında gerilmiş bir yay gibiyim.” şeklinde kullanılmıştır.⁷³⁰

“Zarurat-ı Hamse” Bakara suresinin 61. ayetinde geçen ifade farklı düzlemde öyküleştirilerek metinlerarasılıkla kurguya dâhil edilmiştir. Öyküde “Su, sızılarını alsın istiyordu. (...) Su, kendine emanet edilmiş sözü aldı, götürdü.” ifadesi İsmet Özel’in “Suyun Sızladığıdır” şiirine göndermedir. Ayrıca daha önce belirttiğimiz gibi öyküde Ebubekir’in mağarada topuğunu yılanın ısırması Hz. Peygamber ile Hz. Ebubekir’in mağaradaki olayına telmihken mağarada uzun süre uyuyakalmaları, ne kadar süre uyduklarını bilmemeleri, ellerindeki akçelerin geçersiz olduklarını fark etmeleri ile Ashab-ı Kehf’e de göndermeler yapılmaktadır. “Renkler” öyküsünde

⁷²⁸ Akram Ziya’ulumri, **Essünnetü’nnebeviyye’sahıyya**, Mektebetü’l ulum ve’lhikem Yayınevi, s.

722.

⁷²⁹ İlhan Armutçuoğlu, **Kasîde-i Bürde**, İstanbul, Erkam Yayınları, 2009, s. 50.

⁷³⁰ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 7-12.

“Mavi: şimdiye kadar deniz görmemiş insanların; yeryüzünün genişliğine, Allah’ın yeryüzünde yeni yollar açacağına inanmalarının simgesi.”⁷³¹ ile Hz. Musa’nın Kızıldeniz’i ikiye ayırması olayına telmihte bulunulur. Öykünün son bölümünde ise “Başka renkler, başka kelimeler bileydim anlatmaz mıydım?”⁷³² cümlesi de İsmet Özel’in “Yaşamayı Bileydim” şiirinin dönüştürümüdür.

Yazarlar düşüncelerini pekiştirmek, anlatmak istediklerini daha çok açmak veya somutlaştırmak için başkalarından alıntılar yapmaktadır. Yazarın kendi eserinden alıntılar yapmasına ise Jakobson “öz-alıntı” demektedir.⁷³³

“Sır” öyküsünde başkişinin “Ne zaman tedirginlik ve korkularımdan kurtulmaya, herkesin yaşadığı hayata bir usta gibi girmeye çalışsam hep düşbozumları” demesiyle Şakar bir önceki kitabındaki “Bildik Düşbozumları” öyküsüne az-alıntı yapar. Çünkü oradaki karakter de herkes gibi sürdürülen hayata dizge diyerek o dizgenin içinde yaşamayı beceremediği için sahil kasabasına gider. “Tercî’hâne”de “metruk taş yapılara geldiğimde ne çok insan, ne çok anı kalmıştı geride” denilerek “Sırdaş”, “bir meczubun tam ortasından ikiye bölmeye çalışmasını görmüşken, (...)” denilerek “Bir Masal” öyküsüne öz-alıntı yapılır. Şakar, “Birkaç Kırık Görüntü” öyküsünde daha önceki “Bildik Düşbozumları” öyküsünün bir kısmını sanki yazar-anlatıcının eski bir hatırasıymış gibi kullanarak öz-alıntı yapar:

Çok önceleri yaşadığım... Geride bıraktıklarımın peşinden mi gelmiştim, buraya. ‘Yaz sonunda, sıkıştırılmış bir zamanda yaşadığımız aşktan, terk edişinden, bildiğim fakat henüz hazır olmadığım düş bozumundan konuşmak istemiyorum. Onunla geriye dönmek, bıraktığım yerden onunla başlamak istemişim. ‘otobüsün kalkmasına on dakika kala’ kitabı bana armağan etmesi, aklıma gelmesin istiyordum. (...)⁷³⁴

“Dilemma” öyküsünün bir yerinde “Eviçi” öyküsünün konusuna öz-alıntı yapılır: “Daha önceleri bir öyküde okumuştum, elifi düz çizgilerden ayırmaya başlayan bir kahramanı.” Her iki öyküde böyle bir karakterden bahsedilmesi ve yukarıda

⁷³¹ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 18.

⁷³² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 27.

⁷³³ Kubilay Aktulum, **a.g.e.**, s. 99.

⁷³⁴ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 51.

belirttiğimiz gibi bunun aslında Şakar'ın kendisi olması hem kurmaca dünyalar arasında yapılan hem de kurmaca ile gerçek yaşam arasında yapılan sınırı ihlal ettiğini göstermektedir. “Küp” öyküsü “Bağdat Küdus Kabil” öyküsünün devamı niteliğinde olup o öyküden ve “Atlas” öyküsündeki “kartondan evler” ibaresinden parçalar taşıdığı için öz-alıntı yapıldığını söyleyebiliriz. “Fragmanlar” öyküsünde heykelden bahsedilerek “Muntazar” öyküsüne, kadınlara yapılan tecavüzlerin dile getirilmesiyle “Har” öyküsüne öz-alıntı yapılırken; “Fragmanlar” öyküsündeki gazeteci karakteri bir kitap sonra olan “Geçişler” öyküsünde tekrar karşımıza çıktığından hem öz-alıntı yapılmış hem de öyküler arası geçiş yapıldığı için bir metalepsis oluşturulmuştur. “Sesler” öyküsünde Zeynep'in “(...) ay battaniyemin üzerindeydi.” ifadesi bir önceki “Battaniye” öyküsüne atıfır. “Masamda Ruhumla” öyküsünde geçen Bulgar çetelerinin köyü basması ve dedesinin babasının ölümünü görmesi olayı “Uzak” öyküsüne öz-alıntıdır.

Görüldüğü üzere Şakar, öykülerini anıştırma, telmih, iktibas, gönderge gibi birçok metinlerarasılık çeşidiyle zenginleştirirken bunu salt biçimsel bir yenilik olarak yapmayıp öyküdeki derinliği arttırmak için yapmaktadır.

3.5.11. Parodi

Türkçe’de yansılama olarak da geçen parodi “bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek”⁷³⁵ olarak tanımlanır; “ana-metin ile gönderge-metin arasındaki ilişki konu üzerinden gerçekleşiyorsa “yansılama” öne çıkar.” Parodide genel olarak komiklik unsuruyla önceki metinle alay etme, o metni indirgeme amacı var olsa da Yuri Tynanov’a göre bu amaçlar güdülmeden sadece içi boşaltılarak o metne farklı anlamlar yüklenmesiyle de bu teknik kullanılabilir.⁷³⁶ Bahtin’e göre parodide önceki metne ya bir saldırı ya da o metinle dayanışma halinde olma durumu vardır ki Şakar’ın parodi olarak aldığımız öyküleri bu ikinci gruba girmektedir.⁷³⁷ Çünkü o, önceki metinlerin değerini

⁷³⁵ Kubilay Aktulum, **a.g.e.**, s. 117.

⁷³⁶ Hakan Sazyek, **a.g.e.**, s. 271.

⁷³⁷ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s. 99.

düşürmeden sadece onlara yeniden bir mana kazandıracak şekilde parodileştirmektedir.

“Bir Masal” öyküsünde başkişini her olağanlığın içinde bir hakikati, işareti araması üzerine tüm yanlışlarından sıyrılmak ister. Şakar, bu yanlışları Moby Dick eserindeki Kaptan Ahab’a benzeterek bunu “kısmi parodi”⁷³⁸ ile açıklamayı tercih eder. “Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız” öyküsündeki misafir dostunun görmek için kasabaya geldiğinde aklından şunlar geçer:

‘Kesinlikle bu yol kasabanın meydanına çıkıyordu’. (...) ‘ O meydana buralarda da Hükümet Meydanı deniyordu’. Aklına, yerli bir yazara ait roman gelmişti: Yabancılar için kasabaların birbirine benzediğini söylüyordu. ‘Hükümet Meydanında kesinlikle bir Belediye Parkı vardır, meydanın tam ortasında büyük bir heykel, kasabanın üç-dörtkatlı yüksek binaları da buradadır, bir-iki avukat, muhasebeci, bu genişçe yola da bulvar deniyordu.’⁷³⁹

Öyküdeki bu pasaj Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* eserinin kısmî parodisi olmasının yanında dış anlatıcının yerli bir yazarın romanı olduğunu belirtmesiyle de anıştırma yapılmaktadır.

“Alemdağ’da Var Bir Yılan” öyküsünün parodisi olan “Alemdağ’nda Var Bir Panco” kendini aramaya çalışan bireyin öyküsüdür. Şakar’ın öyküsü başkişinin yolda iki kişiyi görüp birini Panco’ya benzetmesiyle başlar ki bu olay “Panco’nun Rüyası” öyküsünden alınmıştır. “Alemdağ’da Var Bir Yılan” öyküsünden alınanlar şunlardır; Sait Faik’in öyküsündeki kişi kendine kürk almak isterken Şakar’ın öyküsündeki ise yolda kürklü iki kişiyi görür. Her iki öyküde de Alemdağ ılık olarak belirtilirken Sait Faik’in öyküsünde İstanbul’da kar olduğu; Şakar’ın öyküsünde şehir belirtilmeden kar yağdığı söylenir. Bunlar dışında asıl öyküden üç ayrı cümle aynen alınmıştır:

Su içmeye gelen bir tavşan, bir yılan, bir karatavuk, bir keklik Polenezköy’den şerefimize kaçıp gelmiş bir keçi ile alt alta üst üste oynuyoruz.

⁷³⁸ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece Yayınları Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 11.

⁷³⁹ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 49.

(...)

Panço diye bağırınca yılan da, keçi de, keklük de, tavşan da oldukları yerde alçıdanmış gibi donup kalıyorlar. Bembeyaz kesiliyorlar.⁷⁴⁰

Bu öyküde bir önceki metni alaya alma, komik unsuru meydana getirme gibi bir durum görülmezken Panco karakterinin Türk edebiyatında ifade ettiği yeri kullanma amacı vardır ki bu yer Mustafa Kurt tarafından şöyle ifade edilmektedir:

Panco karakteri hep gelmesi beklenendir, yanında huzur bulunandır; anlatıcıyı ayakta tutandır. Çünkü yazar, toplumdan kopmuştur ve yanında yalnızca Panco kalmıştır. Bu yüzden de bütün gerçeklik ancak onunla birlikte algılanmakta ve anlatılmaktadır.⁷⁴¹

Şakar'ın öyküsündeki başkarakter kendini hikâyelerde arayan bir kişi olmasının yanında dış dünyadan bağıni koparmış olmasıyla önceki metinle özdeş bir özellik taşır. Bu yüzden Panco onun için kendisini bulmasına yardım edecek, onu yalnızlıktan kurtaracak bir varlıktır. Öykü kişinin “Ey Türk hikayesinin en meşhur kahramanı”⁷⁴² diye seslenmesiyle kurmaca yıkılırken yapılan bu parodi öyküde açıkça belirtilip bunun niçin yapıldığının cevabı da verilmektedir:

Ona, şimdi nasıl diyeyim, anlatmak, yazmak ve hatta okumak her zaman mutlaka işe yarar, dahası anlaşılabilir şeyler değildir diye. Bazen gizlemek, örtmek, saklamak ve hatta gerçeği bozup oradan bambaşka hikayeler çıkarmak için yazılır, Panco, işte böyle; bazen binlerce kelime içinde arasan da kendini bulamazsın, belki bir parodi... Şaşarsın, kendini tanıyamazsın, isyan edersin, ama nafile, yazı böyle bir şeydir işte: Yazılmıştır bir kere.⁷⁴³

“Zarurat-ı Hamse” öyküsünde Ferîdüddin Attar'ın *Mantıku't Tayr* eserindeki otuz kuş ve Simurg olayı parodileştirilerek Ebubekir ve diğerleri üzerinden anlatılmaktadır. Yunus Emre Özсарay bu durumu şöyle açıklamaktadır:

⁷⁴⁰ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 56.

⁷⁴¹ Mustafa Kurt, “Modernizm ve Gerçeküstüçülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**- Volume 6/3 Summer 2011, s. 1469.

⁷⁴² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 59.

⁷⁴³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 58.

Cemal Şakar temel haklarından yoksun olan kişilerin dinlerini koruyamayacakları esasına bağlı olarak Mantıkut Tayr isimli metinden 30 kuş benzetmesini parodi yaparak metnine dahil etmektedir. Mantıkut Tayr’da kuşlara öncülük eden Hühüd ismindeki kuştur, Cemal Şakar’ın metninde de bu insanlara Ebubekir ismindeki karakter öncülük etmektedir. (...)

Cemal Şakar burada savaştan kaçan kişilerin eksile eksile 30 kişi kalmalarını ve dini, nefsi, aklı, canı, malı yani zaruriyyatı korumak için yaptıkları yolculuğu/ilticayı anlatmaktadır. Mantıkut Tayr’da kuşlar yolculuk süresince kendilerini bulmakta kendi özlerinde olana, kendi özlerine ulaşmaktadırlar. Buradaki insanlarsa bu zorunlu mültecilik sürecinde yaptığı yolculuk süresince kendilerini kaybetmekte kendi özlerine yabancılaştırılmaktadırlar. Her ulaştıkları yerde bir parçalarını bırakırlar, her vardıkları noktada bildikleri bir kelimeyi unuturlar.⁷⁴⁴

Görüldüğü üzere Şakar, asıl metni alaya almadan ona yeni bir anlam kazandıracak şekilde metni parodileştirmektedir.

3.5.12. Pastiş

Bir diğer adı “öykünme” olan pastiş, herhangi bir metnin sadece üslubunun taklit edilmesiyle oluşmaktadır:

Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır.⁷⁴⁵

Aktulum, sadece biçimin taklit edilmesini değil kimi zaman izleklerin tekrarlanmasını da pastiş olarak almaktadır. Şakar, pastiş tekniğini daha çok geleneksel anlatıların zenginliğinden yararlanmak adına kullanmaktadır.

⁷⁴⁴ Yunus Emre Özsaray, “Cemal Şakar’ın “Zarurat-ı Hamse” ve “Renkler” öykülerinde Mültecilik Teması”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Yıl 7, S. 13, Ocak-Haziran 2015, s. 118.

⁷⁴⁵ Kubilay Aktulum, *a.g.e.*, s. 133.

Kısa öykü olan “Nokta”da, klasik edebiyatta sıkça kullanılan “şem ile pervane” mazmununa öykünülerek modern bir tür olan öykü türünde, yine modern bir üslup ile pastiş yapılmaktadır. Burada pervane şemin etrafında dönmek yerine kalemin etrafında döner. Ve yine burada kül olup yanan pervane değil kalemdir: “Kalem kazayı yazıyor; yaza yaza kendine bir yol açıyor; tükenme pahasına yolunda yolcu.”⁷⁴⁶ Her ne kadar kazayı yazan Allah olsa da öyküde kelim ile yanan kalem yazara göndermedir. Bunun yazar olduğunu ve yazarın yazma sorumluluğuna dair olduğunu ise bize şu pasaj gösteriyor:

Kalem yazdıklarından korkuyor; yazgısının peşinden... Pişmanlık mı? Tedirgin oluyor. Duruyor. Bütün mürekkebi bir noktaya akıyor; hokka kuruyor; nokta denizler gibi okyanus gibi büyüyor da büyüyor; denizler, okyanuslar için kalem kendini tüketiyor; eriyor.⁷⁴⁷

Öykünün adı olan “nokta” ise, kaderin bir noktadan çoğalıp oluşmasına bir göndermedir. “Şahmeran” öyküsünde eski bir efsane olan Şahmeran üzerinden pastiş yapılmaktadır. Öyküde efsanedeki karakterlerin isimleri aynen kullanılırken üslubun da efsaneye uygun olarak taklit edildiği görülmektedir. Şahmeran efsanesinden farklı olarak yetim bir çocuğun annesinden ayrılışı ve yurttan yaşadıkları anlatılırken öykünün sonu “Şimdi yılanlar yutacak sizi”⁷⁴⁸ denilerek efsaneden bir alıntıyla biter. “Yasa” öyküsünde kardeşin kardeşi öldürmesi konu edildiğinden öykünün ilk bölümünde Habil ile Kabil hikâyesini Şakar yeniden yazarak pastiş kullanmıştır. Fakat burada taklit edilen üslup değil izlettir:

Ellerinden damlarken kardeşi; bir ellerine baktı, bir kardeşine.

Kardeşi topraktı artık.

Kardeşinin toprak olduğunu anlayınca ölenin kendisi olduğuna hükmetti.

(...)

⁷⁴⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 61.

⁷⁴⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 61.

⁷⁴⁸ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 92.

Şimdi babasına ne diyeceğini bilemiyordu. Babasının öğrettiği kelimeler nasıl da anlamını yitirivermişti. Ben katilim mi diyecekti? Ben maktulüm mü?⁷⁴⁹

3.5.13. Kolaj

Köken itibariyle resim sanatına ait bir terim olan kolaj “hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma” anlamına gelmektedir.⁷⁵⁰ Postmodern tekniklerin zenginleşmesiyle yazarlar kolaj tekniğiyle de uğraşmaya başlayarak bunu edebiyata uygulamışlardır. Böylelikle metin dışı unsurlar metne dâhil edilerek metinlerarasılığın kendisi dahi aşılmış olunur.

“Ölü Zaman” öyküsünde Şakar’ın bir dostunun mektubundan aldığı bir pasaj öyküye eklenerek kolaj yapmış olur. Öyküde bu pasaj büyük harflerle verilmiştir. “Ören-84”te “*Ben bir zaman kaçkınıyım diyordu. Köprüler üstünde şaşırduğım bir an.*” olan⁷⁵¹ bir şiir italik şekilde verilerek kolay yapılmıştır. “Sırdaş” öyküsünde Kuşeyrî’nin *Risale-i Kuşeyrî* eserindeki “Müşâhede” başlığı yer almaktadır. Öykünün sonu ise Yenikapı Mevlevihanesi’nin yanma haberi ile sonlanarak kolaj eklenmiştir:

1903 Ramazan bayramının beşinci Çarşamba gecesi (14 Kasım) saat üçü onbeş (alaturka) geçe, kütüphane odasının altındaki ahırda bulunan çalı çırpıdan çıkan ateş yarım saat içinde tekkenin her tarafını sarıp o koca binayı kül etmiştir. Dergahın yanışı sırasında Şeyh Osman efendinin iki bin liralık kitabı da yanmıştır.⁷⁵²

“Eviçi”nde başkişi dostlarıyla olan bağı Hz. Mevlâna ve Şems ile bağdaştırmakta bu sebeple de Şems’in gitmesine dair bir metin öyküye eklenerek kolaj yapılmaktadır. “Ayna” öyküsünde başkişinin yaşayacağı/yaşamak istediği duruma yönelik “ayna” temalı bir masal öyküye eklenmektedir. “İzlek” öyküsünde başkişinin Mevlâna, Elmalılı Hamdi Yazır ve Şebüsterî’den aldığı notlar kolaj olarak

⁷⁴⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 111.

⁷⁵⁰ Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Say Yayınları, 2003, s. 350.

⁷⁵¹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 62.

⁷⁵² Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 25.

öyküye eklenirken her kişinin sözünden sonraki cümleler başkışı tarafından dönüştürüme uğratılarak dış anlatıcıyla verilmiştir:

-Sözden önce bir şekil doğdu, yine öldü. Dalga kendini yine denize ilettiler, dedi Mevlana.

-Yorgunum, yazdıklarımın denize doğru akan bir nehrin işaretçisi anlamları yok. Sussam, sözlerim alfabedeki yerini alır mı? dedi.

-Hakikate uygun konuşma veya düşünmenin şahsi bir kıymet ve önemi vardır. Bu olmadan hükümleri yerine getirmek mümkün değildir, dedi Elmalılı.

-Başkalarına bir iz bırakmak için kendimi ortaya koydum. Şimdi, sadece başkalarının izlerine basarak yürüdüğümü fark ediyorum, dedi.

-Manalar, asla harfe girmez... Engin deniz bir kap içine sığmaz, dedi Şebüsterî.

-Yazdıklarımı yırtıp atmalıyım. Bu zindandan başka türlü kurtulmam olası değil. Bu zindandan kurtulmadan, ilk insanın yeryüzünde söylediği ilk sözü nasıl bulabilirim? dedi.⁷⁵³

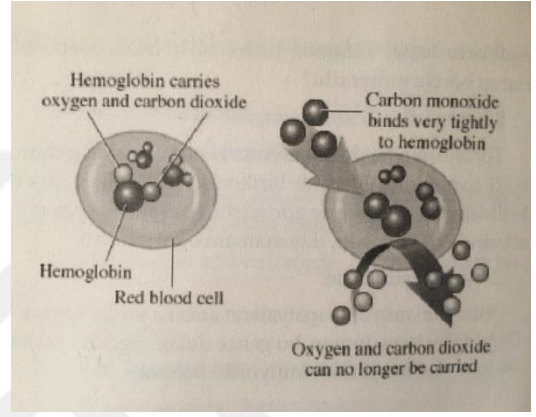
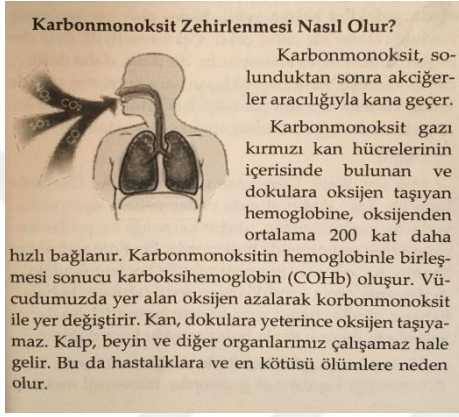
“Otacı” öyküsünde başkışı, dağda gezinirken yanına aldığı kitaplardan okumaya başladığı pasaj İbn Kayyim’in *Tıbbu’n-Nebi*’sinden bir kolajdır. “Tekâsür” öyküsünde Muhammed Esed’in *Mekke’ye Giden Bir Yol* eseri öyküye eklenerek kolaj yapılmıştır. “Önce Vatan” öyküsünün konusu olan askerlerin çatışmasına dair bir haber sitesinin metni ve alınan site linki öyküde verilerek kurmaca ve gerçeklik çizgisi ihlal edilip kolaj yapılmıştır. “Bir Tıp” öyküsünde alışveriş için siteleri dolaşan öykü kişinin forumlarda okuduğu yorumlar memurlar.net adlı siteden aynı şekilde alınmıştır:

“Tommy T2 harika... senelerdir kullanıyorum:D”; “ultraviolet i erkekler çok beğeniyor.”; “lacoste touch of pink, tommy girl, Calvin Klein Euphoria arasında kaldım bilen varmı nasıl kokular”; “JLO güzeldir. Jenifer Lopez diye de bilinir.

⁷⁵³ Cemal Şakar, *Esenlik Zamanları*, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 45.

geçen dondurmacı parfümüme harikaymış dedİ:) ADAM DONDURMALARI ZOR KOYDU VALLA:))) hahahahahahahahaha” (...)⁷⁵⁴

“Mustafaaammm” öyküsünde karbonmonoksit gazından ölen kişiye yönelik “Karbonmonoksit Zehirlenmesi Nasıl Olur” başlıklı açıklayıcı bir metin ve bununla ilgili görseller eklenmiştir:



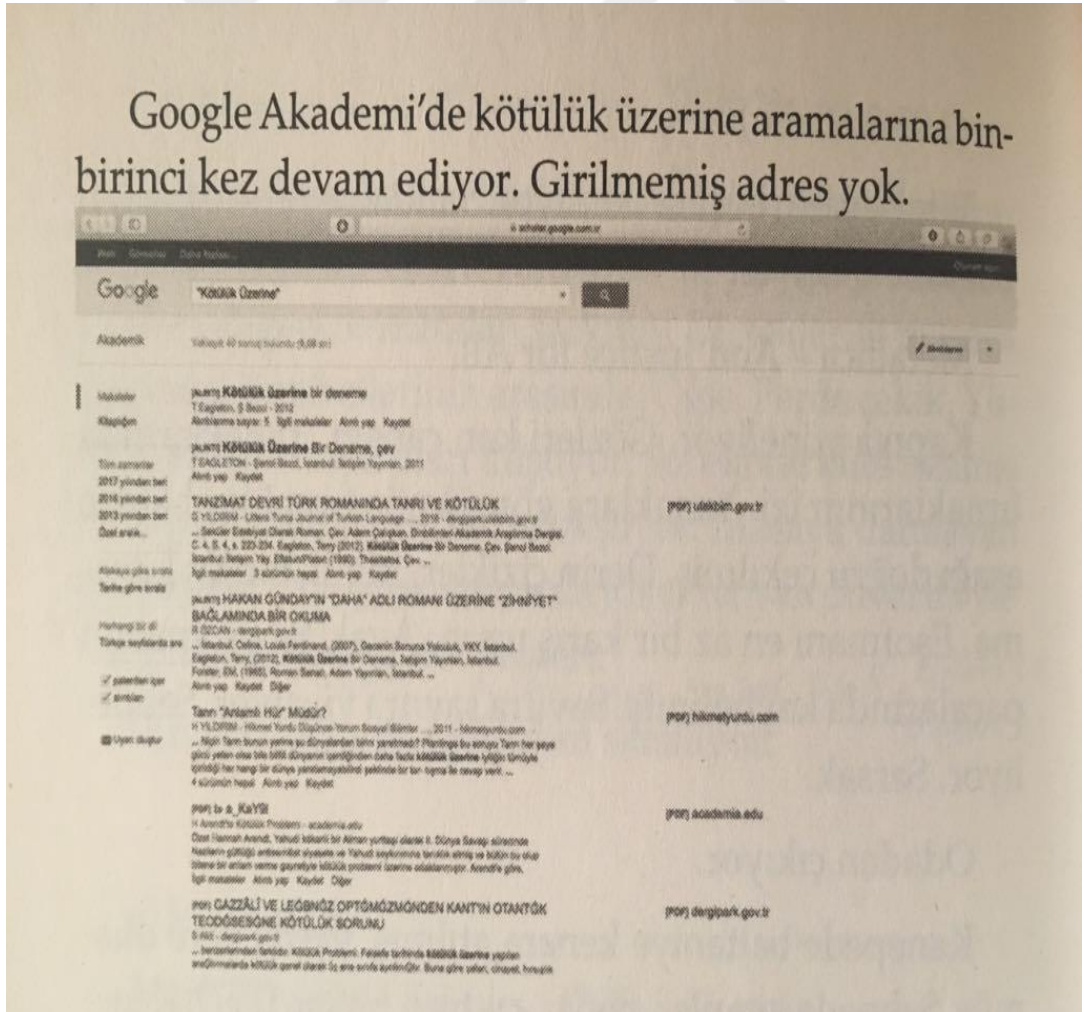
“Bir Avuç Dünya” öyküsünde ise falcının desteden çektiği kartların fotoğrafları öyküde verilmiştir:

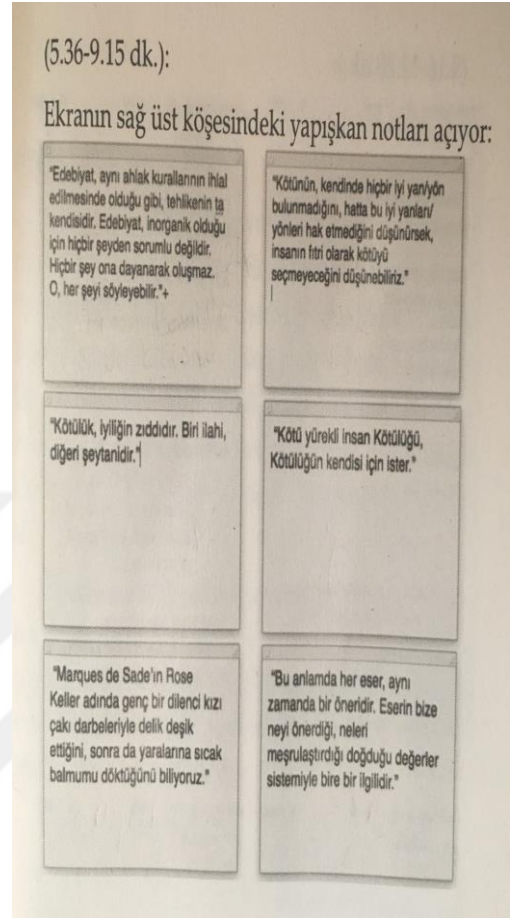


Gerçek bir olaydan esinlenen “Kumsalda Denizden” öyküsünde çocukların öldürülmesine dair haberler üç ayır gazeteden aynı şekilde alınarak farklı yazı stilleri ile öyküye eklenmiştir. “Patlayan İki Tüfek” öyküsü darbe yıllarını anlattığından

⁷⁵⁴ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 97.

gerçekçiliği arttırmak için öyküye MGK'nın bildirisi de aynen eklenerek kolaj yapılmıştır. Arabesk bir karakterin anlatıldığı "Hayat işte" öyküsünde karaktere uygun olarak İbrahim Tatlıses'in "Güneş Doğmuyor" ve Müslüm Gürses'in "Affet" şarkılarının sözleri verilmiştir. "Sırtımdaki Ben" öyküsünde başkişi kötülük üzerine bir çalışma yaptığı için önce Google'dan arama yaptığı fotoğraf verilir ve daha sonra bilgisayarında buna dair aldığı yapışkan notlar da eklenmiştir. Bu notlardan ikisi Georges Bataille'nin "Edebiyat ve Kötülük" kitabından alınırken Şakar, kendi yazısından öz-alıntı yaparak Post Öykü dergisindeki "Özgürlüğün Kaynağı olarak Kötülük ya da Özgür Edebiyat" yazısını öyküsüne eklemiştir. Sonraki sayfada ise arkadaşıyla olan whatsapp konuşması fotoğraf olarak verilmiştir. Bu alıntılar, yapışkan notlar şeklinde verildiği için kolaj denilmesinin uygun olduğunu düşündük.





“Kanyon’da” öyküsünde başkişinin alışveriş merkezinde gezerken gördüğü üç afiş aslında Kanyon alışveriş merkezinin sitesinden alınan tanıtım afişleridir:

“Tangonun kalbi Kanon’da atacak! Bu yıl Kanyon’da 14.sü gerçekleşecek olan Milango; dans tutkunlarını 28 Ekim Cuma akşamını sıcak dans rüzgârı ile karşılamaya davet ediyor.”⁷⁵⁵

“Aykız” öyküsünde “Ay Dede ile Öksüz Kız”, “Ay Dede’yi Yiyen Kurtlar”, “Goldların Efsanesi”, Teleüt Türklerine ve Yakut Türklerine ait olmak üzere altı ayrı masal öyküde karışık ve aynı düzlemde verilerek kolaj yapılmış ve öykü yine bir masalla sonlanmıştır:

Yer ile gök imişler ta ezelden akraba; ayla güneş demişler: ‘Ah bunlar da ne kaba!’ Hücum edip almışlar ayla güneşi gökten; yerde zindan yapmışlar hapse

⁷⁵⁵ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 58.

koymuşlar kökten. Zalimmiş yer nedense, onları hep ezermiş, iyi kalpli gök ise kendini hep üzermiş.⁷⁵⁶

Cemal Şakar'ın öyküsüne haber metinleri, masalları, mektupları, dini eserleri, internet sitesindeki yorumları, şarkı sözleri, reklam afişleri, görselleri eklediği ve onun; öykülerindeki gerçekliği arttırmak, türler arası çeşitliliği oluşturmak, biçim açısından hareketliliği sağlamak, görsel zenginliğe dikkat çekmek adına kolajdan yararlandığı görülmektedir.

3.5.14. İroni

Cebeci, ironi ile ilgili olarak farklı yollarla ortaya konulmuş ve birinin açık, diğersinin ise bu açık ifadenin tersini ima eden gizli bir manadan oluşan, çift katmanlı bir yapı biçiminde görüldüğünü söyleyip Muecke'nin sınıflandırmasından bahseder.⁷⁵⁷ Şakar'ın öykülerindeki ironiye biz de Muecke'nin ironiyi gizleme derecesine göre yaptığı sınıflandırmasıyla yaklaşmayı uygun gördük.

“Açık ironi”, ironinin kurbanı ya da okuyucusunun ya da her ikisinin birden, ironistin gerçek niyetini hemen görmelerini sağlamaya yöneliktir. (...) “Kapalı İroni”yi “açık ironi”den ayıran şey, kapalı ironide niyetin “örtülü” olması, ancak bir yandan da “keşfedilmeyi” beklemesidir. (...) “Özel ironi” ise ne kurban ne de başka birisi tarafından anlaşılması hedeflenmemiş olan ironidir.⁷⁵⁸

Şakar'ın öykülerinde ironi değişen hayatlara dair eleştiriler barındırmaktadır. Bir dönem eskiye ait ne varsa çirkin, bayağı, çağdışı görülürken daha sonra tüm manevi değerler boşaltılarak “nostalji/antika” imajıyla sevilmeye başlanması “Gidenler Gidenler” öyküsünde ironiyle yer bulmuştur: “İşte konsol; dubleks bir evin bir köşesine konulup köşe müzeleştirilebilir, eskinin gizemi evde estirilebilirdi.”⁷⁵⁹ “Mevlit” öyküsünde din adı altında yapılan içi boşaltılmış, şekilcilikten ibaret adetlere dair ironi kullanılmaktadır:

⁷⁵⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 87.

⁷⁵⁷ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 281.

⁷⁵⁸ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 282-283.

⁷⁵⁹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 14.

Sabahtan akşama kadar aranmış, sorulmuş soruşturulmuş, bulunamamıştı. Hayır! Plastik şişelerde, içinde uyduruk bir yapma gül de bulunan plastik şişelerde olmazdı. Mevlide güzellik katan, mevlidi tamamlayan gülabdanlık olmadan olmazdı.⁷⁶⁰

“Anlatabilmeliydim”de yazmak için değersiz kalıplara tutunanlara dair eleştiri ironiyle verilmektedir.

Kağıdı buruştururken çıkan hışırtıyı, kağıdın avucunda dertop oluşunu ve çöpe atarken takındığı tavrı hep önemsemi. İyi yazar olmak için onlar gibi davranmak gerektiğini biliyordu. Filmlerde az izlememişti, bir türlü yazamayan, anlatamayan yazarların içsel sıkıntılarını ve birçok kağıdı buruşturup tam da onlara yaraşır bir edayla çöpe attıklarını.⁷⁶¹

Bazı dindar insanların sürdürdüğü İslami hassasiyetlerden uzaklaşmış yaşam biçiminin ve bunun getirdiği sohbet ortamının ironik bir dille eleştirildiği “Bağdat Kudüs Kabil” öyküsünde ellili yaşlarda bir grup adamın sohbetlerine odaklanılmıştır. Öykü, birinin haberlerde Bağdat, Kudüs, Kabil gibi ülkeleri merkeze alarak dünyada neler olduğunu bilmek için haberleri açma isteğiyle başlar. O, her ne kadar bugün öldürülenleri merak etse de diğer arkadaşı dünden bir farkının olmadığını düşünüp televizyonu kapattırır. Futbol sohbeti de açmaz ortamı ve iş siyasete gelir. Grup içinde iki kişi hariç diğerleri imam hatip çıkışlıdır. Bu iki kişi her seferinde onlar için 1968 kuşağının yapamadığını onların yapıp iktidar da dâhil olmak üzere birçok yere geldiklerini dile getirir. Konu AB’ne girmeye gelince geçmişten beri yüzlerinin Avrupa’ya dönük olduklarını şimdi de bu yolda devam ettiklerini söylerler. “(...) 28 Şubatı Erbakan’la, Apo meselesini Bahçeli’yle, Dinde modernleşmeyi de sizin nesille hallettiler.” şeklinde bir çıkış yapılmıca imam hatip çıkışlılar diğerlerine kendilerini hiç anlamadıklarına dair sitemde bulunurlar. Sonra mevzu kuruyemişler, yüksek rütbeli meslekler, inşaat, kooperatife girme, araba alımlarına gibi konularda kalır. İlkelerini her anda yaşayan bu grup kola olarak bile yerli malı kullanmakla övünürler. Vakit geç olsa da bir sonraki günün pazar olduğunu ve öğlene kadar uyuyabileceklerini bildikleri için sohbetlerini kesmezler.

⁷⁶⁰ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 40.

⁷⁶¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 51.

“Çılgılık” öyküsünün adını göz önünde bulundurarak daha önce belirttiğimiz gibi iç konuşmalardan ibaret olması öykünün ismiyle arasındaki ironiyi göstermektedir. Tamamen ironiyle kurulmuş “Ana Haber Bülteni” öyküsü medyanın, en acı ve sarsıcı olayları bile bir illüzyon atmosferinin içine sokarak “eğlence”yi sürekli hale getirmeye çalışması ve aslında, farkına varmasak da haz ilkesine dayalı bir hayata mahkumiyetimizi pekiştirdiğini anlatmaktadır. “Mama” öyküsünde kapitalist ülkelerin sömürdükleri topraklarda medya aracılığıyla iyilik meleği rolüne bürünmeleri ironik bir dille anlatılmıştır. Öyküde, Afrika toplumunun açlıktan ölmelerine sebep olan ülkelerin, müsebbibi onlar değilmişçesine, kendi imal ettikleri ürünlerle onları kurtaran bir imaj sunmaları anlatılmaktadır: “Mama, kaşıқта tüm doyuruculuğu, besleyiciliğiyle duruyor; şimdi, hemen, yenir yenmez iyileştirici, diriltici gücü kana karışacak gibi.”⁷⁶² Plaza kadınlarının hayatına dair yazılan “Bir Tıp” öyküsü de tamamen ironi üzerine kurulu bir öyküdür. Müslümanın Müslümanı öldürmesini konu alan “Maide” öyküsünde sapkın katiller hakkında şöyle bir ironide bulunulur: “Hünerliydim, son nefesini duyacak; son bir insan sıcaklığını hissedecek kadar.” “Masamda Ruhumla” öyküsünde dini kullanmaktan çekinmeyecek derece sahtekâr insanlara ironi ile cevap verilir: “(...) ve çocuk bilmezdi kabir azabından koruyan kefeni ve bilseydi Kabe örtülerine sarınmayı ve bilseydi ceylan derisinin üzerine misk ve safranla yazılan ismi azamların korunduğunu ve bilemedi ve bilseydi para yeter miydi diye düşündü; (...)”⁷⁶³ Müslümanlara dair eleştiri barındıran bir başka ironi örneği “Cesetler Hemen Her Yerde” öyküsünde görülür: “Birikmesin diye irinler, dağıtırlar gani gani kırktabir zekatları; kullanılmış şallarla silerler pası, kiri.”⁷⁶⁴ Öykünün geri kalanında ise nankör, bencil, adeta paraya iman eden ve kendi statülerinin altında kalan insanları ceset olarak gören kişiler ironi ile verilmektedir:

(...) ceplerinde bir sıcaklık, bir sıcaklık hayata yayılır ve bir azizim, kaç soda içtim der, geçir geçir öldüm yahu, sabahı sabah ettim azizim; rezidansın yükseklerinden baktım, baktım da şehri ele geçirmiş gördüm.. gördüğüm hemen her yerde cesetler.⁷⁶⁵

⁷⁶² Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 25.

⁷⁶³ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 8.

⁷⁶⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 15.

⁷⁶⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 16.

Baştan sonra ironiden oluşan bir başka öykü “The Mahrem Palace” öyküsüdür. Şakar, dünyevi hayatın nimetlerine kapılmış olan Müslümanları, yererek anlatmak yerine ironi kullanarak onları olumsuzcasına veya normalleştirerek anlatmayı tercih etmiştir. Tamamen ironiden oluşan diğer öyküler ise “Kader Ânı” ve “Kanyon” adlı öykülerdir.

3.5.15. Çoklu Okuma Tekniği

Postyapısalcılar metindeki her anlamın başka bir anlama işaret ettiğini, böylelikle anlamın sonsuz kere ötelendiğini ve metnin okuru kadar anlamı olabileceğini savunmuşlardır. Temelinde bu düşünceyi barındıran çoklu okumadan alternatif okumalara açık kurmacalar kastedilmektedir. Yazar, metnin sonunu birden fazla yazıp tercihi okuyucuya bırakabilmekte; yarım bırakıp sonunu okuyucunun getirmesini isteyebilmekte; cümleleri farklı sıralarla tekrar yazabilmektedir. Jacques Rancière'nin kullanmış olduğu parataksis kavramı *Görüntülerin Yazgısı* kitabında şöyle açıklanmaktadır:

Buna büyük yan yana dizim [parataxe] adını verelim. (...) Bu dünyada cümleler sözcüklere çözünür; her türlü resim konusuysa çizgilere, dokunuşlara ya da “dinamizmler”e çözünür; melodinin notaları gemi sirenleriyle, araba gürültüleriyle ve mitralyöz takırtısıyla kaynaşır; bu dünya, cümlelerin bütün bunlarla ve bu sessel yeğinliklerle değiş tokuş edilebileceği bir dünyadır.⁷⁶⁶

Nihai amacın ritim olduğu belirtilirken sözel bir sekan ile görsel bir formun birleşimi olarak görülüp böyle bir eserin örneği de sunulmaktadır:

“Olağanüstü bugün. İskandil. Anten. Maske. Girdap. Yaşıyorsun. Eksantrik. Tam yalnızlık içinde. Adsız komünyon içinde [...] Ritm konuşuyor. Kimya. Varsın.”⁷⁶⁷

Şakar, aynı isimle yazdığı “Parataksis” öyküsü, yukarıdaki örnek kadar keskin sıçramalar yapmadan mantık ve kronolojik akış bozularak maddeler halinde

⁷⁶⁶ Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap, 2008, s. 48.

⁷⁶⁷ Jacques Rancière, *a.g.e.*, s. 48.

yazılmıştır. Öyküde küçük mülteci kız, mülteci kampı, farklı yerlerin tasviri, göç edemeyenler, göç edilen ülkenin insanları, Hz. Musa'nın Sina Dağı'nda yaptığı konuşma, Hz. Peygamber'in bulut hadisesi gibi birçok farklı olay karışık şekilde verilmiştir:

22. Şimdi her yer savaş meydanına dönmüştü; (...)

23. Yüzbinden sonrası bizim kırmızı çizgimizdir.

24. Artık alışılmış bir acı geldi boğazına düğümlendi. (...)

26. Bugün de ölmedim.

27. Biz milletçe açken bir de bunlar çıktı yahu!⁷⁶⁸

Bunların hepsi ayrı konular gibi gözükse de büyük fotoğrafa baktığımızda bir yapbozun birleştirilmiş hali gibidir. Ayrıca öyküde yapılan numaraların sıralanması okuyucuya göre değişebildiğinden aynı zamanda çoklu okumaya müsait bir öykü haline gelmektedir. Aynı durum “Pencere” öyküsünün üçüncü bölümünde de görülür. Birden on bire, on birden bire doğru cümleler sıralanarak dizilimle oynanmış ve öykünün bu bölümü çoklu okumaya müsait hale getirilmiştir.

3.5.16. Mizanpaj Tekniği

“Ölü Zaman” öyküsünde büyük harflerle yazılan bir pasaj vardır ki Şakar, bunun açıklamasını italik bir şekilde yazdığı dipnotta belirterek pasajın bir dostunun mektubundan alındığını söyler. Ayrıca ikinci bir dipnot olarak da “Ümit Şentürk” adlı dostuna ithaf ettiğini açıklayarak ona seslenen bir açıklama yapar:

*Öncesizlik ve sonrasızlık, her şey, yaşanmış olanlar ve yaşanacakların tümü kara bir zamana ait değil mi dostum! Aydınlık olan ve aydınlanacak olan sadece kara bir zamanın izdüşümü değil mi!*⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 33.

⁷⁶⁹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 42.

“Ören-84”te dramatik monologlar italik şeklinde verilerek mizanpaj tekniği uygulanmıştır. “İnşirah” öyküsünde başkişinin, dostunun arkasından bağırmasını somutlaştırmak için söyledikleri büyük harflerle verilmiştir:

SAHİ SEN NEREYE GİDİYORSUN?

DUUURR!⁷⁷⁰

Şakar, bazı öykülerinde ek bilgileri, ayrıntıları, iç monologları parantez içinde vermeyi tercih etmiştir. “Sır” öyküsünde de başkişinin otel kâtipleriyle olan diyalogunda zihninden geçenler parantez içinde gösterilmiştir. “Tercî’hâne”de, el yazmalarından bahsederek bunlardan bir tanesinde ne yazdığına dair ayrıntı parantez içinde verilmiştir. “Dört Güzel Şey” öyküsünde bir dua bölümü italik yazı stili ile verilmiştir. “Atlas” öyküsünde sen dili anlatımın olduğu pasajlar italik şekilde verilerek anlatıcının değişimi belirtilmiştir.

*Kervanın son yolcusu da ufukta kaybolduktan sonra çöl ile semanın birleştiği o çizgi ardında bırakmaya çalıştığın bu kentle arana girecek.*⁷⁷¹

“İzlek” öyküsünde dış anlatıcı, yazarın aldığı notları mizanpaj tekniğiyle maddeler halinde vermiştir. “Birkaç Kırık Görüntü” öyküsünde bulunan üç ayrı düzlemde üç farklı yazı stili uygulanarak düzlemler birbirinden ayrılmıştır. Normal yazı stili ile yazılan bölümde çiftin öyküsü anlatılır; kalın yazılan düzlemde yazar-anlatıcı konuşur; italik yazılan düzlem ise ikinci düzlemdeki yazar-anlatıcının anısı verilmektedir. Çiftin anlatıldığı düzlemde geçen diyaloglarda anlatıcı, parantez içinde anlatım yaparak mizanpaj tekniğiyle öyküye teatral bir hava katmaktadır. “Denizin Sonsuz Maviliği” öyküsünde ev sahibinin karısı dış anlatıcı ile verilirken kadının diyalogları ve yaptıkları arasına sürekli “\...” işareti konulmaktadır:

Bu dağınıklığın ortasına ben misafir kabul edemem. \... Hem benim fikrimi almadan nasıl kabul edersin. \... Hiç olmazsa diğer hafta sonu için söz verseydin. (...)\... Pilav koymaktan vazgeçti. \... Üst sokaktaki kadını çağırmalıydı.⁷⁷²

⁷⁷⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 90.

⁷⁷¹ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 24.

⁷⁷² Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 36.

Bu işaret sadece kadının anlatıldığı bölümlerde değil diğer öykülerde de ara ara kullanılmaktadır ve bu işaret sayesinde bilinç sıçramaları, konunun değişmesi, öykünün duraklaması gibi etmenler somutlaştırılmıştır. “Dilemma” öyküsündeki düzlemler yazı stillerinin değişmesiyle mizanpaj tekniği kullanılarak ayrılmıştır. “A/B” öyküsünde değişen anlatıcının konumunu belirginleştirmek için her anlatıcıdan önce “A/”, “B/”, “Anlatıcı/” yazılmaktadır. “Mevlit”te iç başlıklandırmalarla mizanpaj kullanılmasının yanında düşmeye dair görselleştirme de harflerle yapılmaktadır:

Yüzyıllar öncesinden gelen kelimeler, yüzyılların anısıyla birlikte hafızın dudaklarından dökülüp odayı dolduruyor ama muhatabını bulamayınca yere düşen bir cam kase gibi

ş

a

n

g

ı

r

t

ı

y

l

a

kırılıp dökülüyordu. Evde bu şangırtıdan başka ses kalmamıştı.⁷⁷³

“Hadi” öyküsünde baştan sona kadar mizanpaj tekniği kullanılmıştır. Zihinsel sıçramalar, hatıraların kesikliği, bilinç duraksamaları, önemli görülen ek, kelime ya da cümleler farklı şekillerde yazılmıştır.

⁷⁷³ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 35.

kayınpederim; dağlar gibi yüceymiş şimdi...

kayınbiraderim; dereler gibi coşkununmuş şimdi...

karım da sırt dönmüştü;

birbirimizi bulamaz olmuştuk

(...)

Giden gitmişti/
Ben kalmıştım/
YOKmuşum/
(...)

evleriMİZ. DereleriMİZ, korularıMİZ. (...)⁷⁷⁴

“Bir Avuç Dünya” öyküsünde başkişinin falına bakan kişi tarafından çekilen kartların görselleri, tabloları öyküye eklenerek zenginleştirilmiştir. “Sonsuzluk ve Bir Gün” öyküsünde kızının babasına bıraktığı notlar farklı yazı stilleri ile verilerek öykünün geri kalanından ayrılmıştır: “**BABACIĞIM** ÖĞLEYİN İLAÇLARINI UNUTMA”.⁷⁷⁵ “Sırtımdaki Ben” öyküsünde başkişinin Google’da arama yaptığı ekran, yapışkan notları, whatsapp mesajları fotoğraf olarak verilmiş böylece öyküye görsel unsurlar girmiştir.

3.6. DİL VE ÜSLUP

En genel tanımıyla insanlar arasındaki iletişimi sağlayan dil, edebi eserlerin başat ögesidir. “Romanda ve diğer edebî türlerde estetize edilmiş, çağrışım değerleriyle donanmış, imgelerle yüklü bir üst dil olan ‘kurmaca dil’ kullanılır”⁷⁷⁶ Üslup ise kişinin duygu, düşünce ve hayallerini sözlü veya yazılı olarak kendine has

⁷⁷⁴ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 34-35.

⁷⁷⁵ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 67.

⁷⁷⁶ Nurullah Çetin, **a.g.e.**, s. 257.

bir şekilde dile getirme ve ifade etme biçimi olup yazarın samimî duygularının ve kişiliğinin ifadesidir.⁷⁷⁷ Bir yazarı diğerlerinden ayıran en temel unsur onun dili kullanma biçimi ve üslubudur. Diğer bir deyişle bir edebi eseri yazara ait kılan konudan ya da içerikten ziyade üslup özellikleridir.

3.6.1. Fiil Kullanılmamış Cümleler

Şakar'ın “Bahar” ve “Kader Ânı” öykülerinde ilk bakışta yüklem kullanılmaması dikkat çekmektedir. “Bahar” öyküsünde birinci bölümünde ilk ve son cümle haricinde yüklem kullanılmayıp diğer tüm söylenenler ilk son cümledeki ‘bildim’ yüklemine bağlanmaktadır. Bu durum öykünün ön sözüymüş gibi bir imaj oluşturmaktadır. “Kader Ânı” öyküsünde ilk üç sayfada fiil olması gereken yüklem kullanılmamıştır. Bu durum öyküde anlatılan eylemlerin anlamsızlığına, süreksizliğine, zamanın yitikliğine dair bir imaj ortaya çıkarmaktadır.

3.6.2. Fazla Kullanılan Olumsuzluk Eki

Şakar, bazı öykülerindeki olumsuz durum ve atmosferleri, kullandığı fiillere de yansıtarak okuyucunun dikkatini bu olumsuzluklar üzerine çekmiştir. “Ora Özlemleri” öyküsünde kırk beş tane olumsuz fiille her üç karakterin de özlem çektiği hayallere ulaşamamaları somutlaştırılmıştır. “Bildik Düşbozumları” öyküsünde ise otuz yedi tane olumsuzluk eki kullanılarak şehrin kaotik ortamındaki olumsuzluk sözcüklere yansıtılarak bu havayı okuyucunun da teneffüs etmesini sağlamıştır.

3.6.3. Kiplerin Etkisi

“Cennet Güzeli” öyküsünde son sahneye kadar anlatılanlar tek bir andan ibaret olsa da bu an sürekli yaşandığı için geniş zaman kullanılmaktadır. “The Mahrem Palace” öyküsünde karakterlerin konuşmalarının gramatik açıdan edilgen

⁷⁷⁷ Nurullah Çetin, a.g.e., s. 272.

bir şekilde verilmesi anlamsal olarak yaşanan savaşlara, ölümlere, kötülöklere karşı insanoğlunun edilgen bir halde hayatına devam etmesine gönderme olarak algılanabilir. “Burası Böyledir” öyküsünde sanayi bölgesinde çalışan insanların hayatları anlatılırken bildirme kipinin kullanılması bu insanların hep böyle olacağına bir gönderme oluşturmaktadır.

3.6.4. Birleşik Cümle

Genel itibariyle hikâyelerinde kısa cümleler kurmayı tercih eden Şakar’ın, “Sırdaş” öyküsünde var olan durumun tek seferde anlatılması, özetlenmesi için birleşik cümle kullanımını tercih ettiğini görmekteyiz:

Ona, burada benden başkasının yaşamadığını, buranın ruh halinin, hâl ilminin benden başka taşıyıcısı kalmadığını, benimse el alıp icazet alamamanın ezikliğini yaşadığını; o, hayallerini büyütmeden, kendine kağıttan beyaz evler yapıp yükseltmeden anlatmalıyım ki, sonraları geç kalmış, bir insanı, bir âlemi yıkmış olmayayım.⁷⁷⁸

“Uzak Kara Derin Bir Ayrılık” öyküsündeki başkişinin geçmişı tek bir cümle ile anlatılmaktadır: “Yaşadıklarını hiç yaşamamış gibi yapıp; öğretmen olup; evlenip; çoluk çocuğa karışıp; hayata atılıp; bir daha geri dönüp neler oluyor; geride neler bırakıyorum diye bakmamıştı.”⁷⁷⁹ Yaşamın hızı, gelip geçiciliği bir solukta verilmek adına birleşik cümleyle kesintisiz bir anlatıma başvurulmuştur. Şakar’ın uzun tuttuğu cümlelerinde kimi zaman birleşik cümle ile bunu yaparken kimi zaman da ara sözlerle yaptığını görmekteyiz:

Kendimden hareketle, hatta öykü kahramanı olarak kendimi mi –soğuk Ankara gecelerinde, iki telli bir elektrik ocağının çaresizce odayı ısıtmaya çalıştığı anlarda, küçük odama sığamaz olur ve kendimi pencereden dışarıya doğru atardım.- yazmalıydım?⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 23.

⁷⁷⁹ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 23.

⁷⁸⁰ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 91.

Şakar, nadiren çok uzun cümleler kullanmaktadır. Bunlardan biri olan “Geçişler” öyküsünde altmış beş kelimelik bir cümle, “Sokaktan Aşağıya” öyküsünde ise en uzun cümle olan yüz altmış kelimelik bir cümle kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.6.5. Eksiltili Cümle

Şakar’ın, kimi zaman okuyucunun muhayyilesinde yer açmak ve cümleyi okuyucuya bırakmak adına eksiltili cümleler kullandığını görmekteyiz. “Saat Henüz Üç” öyküsünde “Ne kuş sesleri, ne de yaklaşan sonbahardan bir esinti.”⁷⁸¹ cümlesi ile artık var olmayan şeyler eksiltili bir şekilde verilmiştir. “Geçişler” öyküsünde anlatıcı öykü kişisini tasvir ederken mesafesini koruyamadığından eksiltili cümle kullanıldığını düşünmekteyiz:

Ağlamaktan gözleri... Gözyaşlarından yanakları... Yolmaktan saçlarındaki örgüleri... Ayağına büyük gelen botların çözülmüş bağcıkları... Önlüğünün altında rengi atmış pantolonu...⁷⁸²

“Uzak” öyküsünde eksiltili cümleler oldukça fazla kullanılmıştır. Öyle ki öyküdeki bir sayfa tamamen eksiltili cümlelerle doludur. Buradaki eksiltili cümlelerin sebebi daha çok öykü kişisinin zihninden geçen hatıraların kopukluğundandır:

Değişmeden süregelen yalnızlığın içinde neleri unutmuşlardı... Kocasının güneşle aydınlanmış yüzünde uzun bir gelecek gördü: dağlar, dereler... Dağlar, dereler arasında akıp gidiyordu, kendine doğru mu? Bir uğultu ormanın içinde... içinden hiçbir zaman çıkamadığı bir orman, bir uğultu... (...) Tek kişilik iki somya, belki de harpten kalma... yeni evliydi... yan yana getirmişlerdi... ince bir yatak... somyanın yaylarını kaburgalarında hissediyorlardı... kullanılmamış bir çarşaf...⁷⁸³

“Adı Leyla Olsun” öyküsünde de sıkça eksiltili cümlelere başvurulmuştur. Bu denli çok kullanılmasını Leyla’nın yarım kalmış hayallerine bağlamak mümkündür:

⁷⁸¹ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 58.

⁷⁸² Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 14.

⁷⁸³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 70.

Yalnızlığında bir kadın. Derin yalnızlığında bir kadın. Siyah saçlarının saklayamadığı yalnızlığında bir kadın. Geceleri ayın kıskandığı siyah saçlarının saklayamadığı yalnızlığında bir kadın.⁷⁸⁴

Şakar, eksilteli olmayan cümlelerde dahi kimi zaman üç nokta kullanmaktadır. “Dağılan Şeyler” öyküsünde üç noktalar istenilen fakat ulaşılamayan şeylere işarettir. “Birkaç Kırık Görüntü” öyküsünde üç noktalar suskunluğun yanında hatıraların kesikliğini ifade etmektedir. “A/B” öyküsündeki başkişide oluşan boşluk duygusu ve öyküdeki duraksamalar üç noktalar ile belirtilmiştir:

Gözlerime vuruyor bu kara bulutların sızısı o zaman... / O zaman, yarın yeni bir başlangıç olsun diye dua ediyor, teselli arıyordum.../ Arıyordum yeniden başlayacak bir yer, bir yön, bir zaman.../ Her şeyi unutacak ve yeniden başlayacaktım.⁷⁸⁵

Bazı öykülerde üç noktalarla düşünce akışlarının kesintiye uğratıldığı görülmektedir:

(...) belki böyle olması daha güzeldi; gerçek bir diken gibiyken; anılar, yanılsamalar... üç-beş cümlelerin peşinde kaçmak uzak, kara, derin bir ayrılığa... (...) bir ihtimal; iyiye, güzele dair imarları içinde barındıran son ihtimal tükendiğinde, yüzünü iyiye, güzele döndüren ihtimal de tük... (...) kabuk bağlamış bir yarayı kanatır gibi... Hayır! Bunları konuşmadan sadece sorunlarına yanıt almak istiyordu; arkadaşının sorularına yanıt almak istiyordu; arkadaşının sorularını yanıtlamak iste...⁷⁸⁶

Şakar, sıkça kullandığı bu üç noktaları niçin kullandığına dair açıklamayı yine bir öyküsünde dile getirmektedir:

Ne yapabiliirdim! Ne yapabiliirdim! Cümlelerimi bile bağlayamıyor ve üç noktanın kolaycılığına sığınmıyor; yüklemsiz cümlelerin açık uçluluğundan medet umuyordum. Söyleyemediklerim, söylediklerimden çıkarılısın istiyordum.⁷⁸⁷

⁷⁸⁴ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 34.

⁷⁸⁵ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 19.

⁷⁸⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 28-29.

⁷⁸⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 71.

“Muntazar” öyküsünde Muntazar’ın yaşadığı ağır hisler yüzünden gördüklerini anlatması bir travma halinde üç noktalarla verilmektedir:

Kürsüde iki adam... Sanki sorulacak bir şey kalmış gibi... Neden buradayım? Akredite edilmişim; bununla gurur mu duymalıyım... Karşımdaki iki adam konuşuyor. Cümleler bomboş... Aslında durum bu konuşmalarla örtülemeyecek kadar açık... Derken o cümle: Bu benim Irak halkına veda öpücüğüm.⁷⁸⁸

3.6.6. Sık Kullanılan Soru Cümleleri

Şakar, daha çok iç monolog ve bilinç akışını kullandığı yerlerde soru cümlelerine yer vermektedir. Bunlardan biri “Bir Masal” öyküsünde görülür:

Yol, iz bilmeden koşmakla; öncemi geride, sonramı ileride aramakla arınabilir miyim? Hep kendimden önde koşarak, ardımdaki çokluktan kurtulmaya çalışmakla arınacak mıydım? Üstelik böylesine yabancı bir sokakta, sadece başımın üstündeki haleye tutunarak? Hep benimle olan, hep benim olan soruları yineleyip durmak arınmak mı? Ben neyim? Hayat ne? Onun anlamı? Benim masalım? İkimizin birlikte anlamı? Sonra hep birlikte var olmak?⁷⁸⁹

“Sergerdân” öyküsünde de öykü kişinin zihninden geçen birçok soru bilinç akışıyla verilmektedir.

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 açar mı? eğilmeden taşıyabilir miyim, onun emanetini?⁷⁹⁰

⁷⁸⁸ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 17.

⁷⁸⁹ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 29.

⁷⁹⁰ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 38.

3.6.7. Cemal Şakar'ın Sıkça Kullandığı Kelimeler

Cemal Şakar'ın öykülerinde bazı kelimeleri sıklıkla kullandığını görmekteyiz. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: “imgelem, karanlık, denklik kurmak, çoğalmak, gönenmek, ulanmak, muhayyile, düşlem”. Bunlar arasında özellikle dikkat çeken ‘karanlık’ kelimesi Şakar'ın öykülerinde farklı anlam çerçeveleri içinde kullanılmaktadır. “Yapıştırılmalar” ve “Bir Masal” öyküsünde kasvet, zifir, çaresizlik, umudun tükenişi olarak kullanılırken bazen bir varlık koşulu olmaktadır: “Sözler de yardım etmiyor bana ve ben ifade edemediklerimle, anlatamadıklarımınla ancak karanlıkta var olabiliyorum.”⁷⁹¹ “Kılıç” ve “Unutuş” öykülerinde karanlık korunaklı bir vakti; “Küçük Şeyler Düeti” öyküsünde ise gerçeğin kendisi olarak imgelemektedir.

3.6.8. Art Arda Tekrarlanan Kelimeler ve Ekler

“Sır” öyküsünde “Binlerce yıl öncesini; sözden önceki sesi, sestem önceki sükutu ve binlerce yıl sonrasını; sükuttan sonraki sesi, sestem sonraki sözü, sözden sonraki olayları hep bir anda yaşıyordum.”⁷⁹² “Har” öyküsünde “hâr, hararet, nâr, ar, zulüm, zulmet, zalim, ölmek, öldürülmek, ateş, kıvılcım, cehennem, ” gibi aynı kelimedem türemiş, semantik açıdan yakın veya fonetik açıdan benzerlik taşıyan kelimeler sıkça tekrarlanmaktadır. Öyküde yapılan bu kelime tekrarları başkişinin feryadını, inlemelerini pekiştirmektedir. “Muntazar” öyküsünde ‘olmak, unutmak’ kelimeleri farklı kiplerle sıkça tekrarlanmaktadır. Ülkenin başına gelen olayları ve bunları başkişinin zihninden silmeye çalışmasına gönderme olarak algılayabiliriz. “Zindan” öyküsünde aynı kelimeler tek bir paragrafta art arda tekrarlanmaktadır:

Ceplerini yokladı; evinin anahtarları duruyordu; cüzdanı da yerindeydi. Her şey yerli yerindeydi. Güven içinde terminalden dışarı yöneldi hiçbir şeyi terk

⁷⁹¹ Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 49.

⁷⁹² Cemal Şakar, *a.g.e.*, s. 12.

etmemiştir; terk edemiyordu. Terk edemedikleri hep sırtında bir yük olarak duruyordu.⁷⁹³

“Koku” öyküsünde kelime tekrarları ise tasvir yapılarak verilmiştir:

Ne çitlerle çevrili sarı bir ev, ne sarı evin bahçesinde kahverengi dallı ağaçlar, ne kahverengi dallarda hışırdayan yeşil yapraklar, ne hışırdayan yeşil yaprakların arasına gömülmüş kırmızılarla küçük elmalar, ne de kırmızılarla çizilmiş küçük elmalarda sarı arılar vardı.⁷⁹⁴

“Zarurat-ı Hamse” öyküsünde dönmek ve bakmak kelimeleri aynı paragrafta art arda sıralanmıştır:

Döne baka, baka döne, döndüler, döndüklerini bilemediler. Durmak yok artık, durma, durursalar ölecekler; öldüler zaten, döne baka, baka dönedurdıkları yerlerde. Durmak ölümdü, yürümek hayat. Özleseler de ter kokulu yataklarını, ten kokulu çarşaflarını, arkalarına baka döne yürüdüler.⁷⁹⁵

“Masamda Ruhumla” öyküsünde kanmak ve kanamak kelimeleri aynı cümlede tekrarlanarak inanmanın sonucunda insanın aldığı yaralara göndermede bulunmaktadır: “Kim kansın, kim kanasın, kim kanar, kanasın dünya, kanasın dünyaya ey göksel yolcular!”⁷⁹⁶ “Patlayan İki Tüfek” öyküsünde Kısa Remzi’nin, Şişman Ahmet’in, İrik Mehmet’in, Muhtar’ın, Geniş Hasan’ın, İnce Hüseyin’in aklından geçenler sırasıyla verilirken bir diğerine geçmeden “Başçavuş bunu biliyor” denilmektedir. Bu cümlenin her seferinde tekrarlanması o dönemde askerinin halk üzerindeki hâkimiyetine gönderme oluşturmaktadır.

3.6.9. Pasajların Tekrarlanması

“Nostalji” öyküsünün girişi ile son pasajının aynı olması kaybolan anılara dönük arayışın sürekli devam edeceğine, babasına gideceğini söylediği pasajın tekrarlanması ise başkişinin bunu zihninde tekrar tekrar yaşadığına işaret eder. “Rüya”

⁷⁹³ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 77.

⁷⁹⁴ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 60.

⁷⁹⁵ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 14.

⁷⁹⁶ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 9.

öyküsünde pasajların tekrar verilmesi rüyada ve gerçekte yaşanan ortak olayların olması veya rüyanın tekrarlanmasından kaynaklanmaktadır. “İzlek” öyküsünde ise yazarın ve anlattığı şeylerin aynı olmasından dolayı pasajlar tekrarlanmaktadır. “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”ta tekrarlanan pasajların başkişinin sürekli olarak geçmişindeki o anları zihninden geçirmesinden dolayıdır. “Zindan” öyküsünde pasajların tekrarlanması rüyaların tekrarlanmasından kaynaklanmaktadır. “Unutuş” öyküsünde yapılan pasaj tekrarları sayesinde zaman ilerlerken nelerin aynı kalıp nelerin değiştiğini daha toplu bir bakış ile görmekteyiz.

3.6.10. Kısa ve Derin Cümleler

Öyküde, formu itibarıyla kısa bir tür olmasından dolayı, anlamı derinleştirmek ve yoğunlaştırmak adına, kısa ve net anlatımlara başvurulduğu görülür. Şakar’ın da bu amaçla anlatımında bu tür yapıları kullandığı görülmektedir. “Tercihâne” öyküsündeki “Mermerde biriken abdest suyunun aksinde kısa, çok kısa bir cümle gördüm: Ben.” cümlesinde gösteren söylenip gösterilen işaret edilerek yüzünü gösteren ile imgelemektedir. Ayrıca bu cümle, tasavvuftaki hakikate ulaşmak için “benlik”ten vazgeçmenin aksine hakikate ulaşmak adına benliği tanıma, benlikle hemhal olma durumuna da göndermedir. Metnin geri kalan kısmında da bu fikrin desteklendiğini söyleyebiliriz.

Ben, bu cümlenin öznesi olayım, dedim. Bu benim cümlem olsun; bütün suretler bende görülsün istedim. Bütün âlem bende toplansın, yeni bir cümle üretelim ve ben bu cümlenin en başında üç harfle yer alayım, istedim. Ki, kendimi çok uzaklara ve çok gelmez zamanlara yaslayan bir ben olayım.⁷⁹⁷

Şakar’ın öykülerindeki cümleler incelendiğinde, onun daha çok kısa cümleler kullandığı tespit edilir. Tasvir ve bilinç akışının kullanıldığı yerlerde bu tercihi daha belirgindir. Kısa cümleler genellikle öyküdeki ritmi hızlandırmaktadır.

Erden bir düş. Bir ilk cümle. Bana ait bir uzam. Bana ait bir nefes. (...) Perdeleri açtı. Çalışma lambasını söndürdü. (...) Kalktı. Bir sigara yaktı. Ağzı

⁷⁹⁷ Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 36.

sigaradan zehir gibiydi. Pencereden dışarı baktı. (...) telefonun fişini taktı. Numaraları çevirdi. Gömleğinin cebinden bir sigara çıkardı. Yakmadı. Ağzı zehir gibiydi.⁷⁹⁸

Tasvir yapılırken cümlelerin kısa tutulması “A/B” örneğinde karşımıza çıkmaktadır.

Sonbahardı. Poyraz, deniz otobüsünü hafifçe sallıyordu. Güneş yoktu. Kurşunî bir renk, göğü ve denizi kendi rengine boyuyordu. Gemi tamamen doluydu.⁷⁹⁹

3.6.11. Argo Kelimelerin Kullanımı

Şakar’ın öykülerinde argo kelimelere pek rastlanılmamaktadır. Birkaç öyküde karakterin özelliğine bağlı olarak üslubun gerçekçiliğini arttırmak adına argo kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlardan biri “Bıçak” öyküsüdür. İstiklal mahallesinin arka sokaklarında yürüyen öykü kişinin karşılaştığı insanlar şöyle anlatılır:

Az ileride, kara, kuru, saçları yağmur sularından yapış yapış, kirli sakallı, bıyıkları ağızının içinde pezevenğin, çoktan montunun cebinde sustalayı açtığını duymadın. (...) abla dedin. Ne ablası piç kurusu. (...) yanlış anladınız, elin yakandaki güle gitti. Ne yanlış anlaması orospu çocuğu.⁸⁰⁰

“Masamda Ruhumla” öyküsünde başkışı, alkolik olduğunu düşündüğü dilenci hakkında “Pezevenk illa şarap alacak” diyerek argo bir ifade kullanmıştır.

3.6.12. Şiirsel Üslup ve Dizilim

Roman ve öykü türünün günümüzde gittikçe şiire yaklaşan söylemini Cemal Şakar’ın üslubunda da görebilmekteyiz. Anlatımı kısa, yoğun ve imgeci bir dille şiire yaklaşan üslup, öykülerinde dikkati çekmektedir. “Ora Özlemleri”nde siyahlığın

⁷⁹⁸ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 42-45.

⁷⁹⁹ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 15.

⁸⁰⁰ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 35.

güzellemesi yapılmaktadır: “Bitimsiz siyahlık ve o sonsuz karanlığın içine dalmak, orada bir nokta olmak, kucaklamak siyahlığı ve sonsuzluğu”⁸⁰¹, “Yolculuk” öyküsünde “Ben tükenen beraberliklerin değil, ulaşamadığım üretken yalnızlıkların peşindeyim.”⁸⁰², “Ayna” öyküsünde “Bir eylül denizi gibi sütlüman, onun sükunetine dalacağım bir eşik aramakla tüketilmiş bir ömürdü sırtımda taşıdığım.”⁸⁰³ cümlelerinde şiirsel bir anlatım görülmektedir. “Saat Henüz Üç” öyküsünde zamanın akışı çembere benzetilerek durum, şiirsel bir kullanımla ifade edilmektedir: “İnsanlar zamanın çemberini ancak karanlığa tutunarak kırabileceklerini bilmiyorlar.”⁸⁰⁴ Öykünün devamında da şiirsel üslup sürdürülür: “Bak güneş yine doğudan yükselecek ve her şeyi kendi rengine boyayacak. Biz o renk cümbüşü içerisinde bugün nasıl yaralar aldığımızı bilemeyeceğiz.”⁸⁰⁵

Şakar, şiirin dizilim şekllinden de yararlanarak bilinç akışlarını, iç monologları, tasvirleri bazen şiirsel bir dizilimle vermektedir:

Yıllar önce miydi;
şimdi miydi;
ah, zamanın bize dönük yüzü!
düş müydü;
ben mi kurguluyorum;
hayatın bize dönük yüzü ah!⁸⁰⁶

Şakar’ın, şiirin imkânlarından yararlanması “Anlatabilmeliydim” öyküsünde açık edilmektedir: “Ama öykülerini cümle cümle kurardı; hatta dize dize. Şiirsel bir atmosfer içinde insanlar tüm yenilmişliğiyle yerini alırdı.”⁸⁰⁷ “Har” öyküsünde “Gergin bir yay; yaşamdan ve ölümden yana: ne yana fırlatılacak.. bir ok.. hangi haberlerle yüklü. Hurma liflerinden yapılmış bir urgan, yaşamdan ve ölümden yana,

⁸⁰¹ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 33.

⁸⁰² Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 42.

⁸⁰³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 55.

⁸⁰⁴ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 55.

⁸⁰⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 56.

⁸⁰⁶ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 44.

⁸⁰⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 54.

suskun.”⁸⁰⁸, “Çemberler” öyküsünde “Sanmak, aldanişların en safdilcesiymiş.”⁸⁰⁹ şiirsel ifade görülmektedir. Kısa öykü olan “Nokta” ise tamamen şiirsel bir şekilde oluşturulmuştur:

Pervane titrete kanatlarıyla ışığın mı, ateşin mi peşinden dalıyor deryalara.
Kalem noktada sükun bulmuşken; tutuşmuş sulara pervane küle dönüyor.⁸¹⁰

“Kılıç” öyküsünde “Altın musluklardan akan katranlarla örtülüyor kurumuş pınarlardan sızan kanlar, cesetler.”⁸¹¹, “Zarurat-ı Hamse”de “Kelimeler bir bir düşüyordu hafızanın kör karanlıklarına. (...) Yaralarından toprağa sızan kan, toprakta sızlayan kan ne yeni bir tohumu besliyor ne kana can katıyordu.”⁸¹², “Cennet Güzeli” öyküsünde

Önce askerler çekilir: Geriye kirletilmiş toprak kalır.

Sonra buldozer çekilir: Geriye Sarı Saçlarla temizlenmiş toprak kalır.⁸¹³

“Yumak” öyküsünde ise “Şimdi, bunca zaman sonra, zamanla acılar bu kadar büyümüşken, dağlar sığar mıydı torununun minik kalbine, taşıyabilir miydi bu emaneti?”⁸¹⁴ cümlesiyle şiirsel bir anlatım yapılmıştır.

3.6.13. Devrik Cümleler

Şakar’ın şiire yakın bir dile sahip olduğu, devrik cümleleri kullanmasıyla da kendini göstermektedir. “Gidenler Gidenler” öyküsünde “Gitti, gizli bir hayat vardı onu çeken, bizlerden uzaklaştıran...”⁸¹⁵, “Dağılan Şeyler” öyküsünde “Gölün yosunlarını, sazlıkları, güneşte yanmış birkaç yüz devşirmişti gelirken.”⁸¹⁶ gibi cümleler, devrik cümlenin şiirsellik oluşturma amacıyla kullanılmasına örnektir. Şakar sadece şiirsellik katmaya çalıştığı cümleleri değil, kimi zaman sıradan eylem

⁸⁰⁸ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 10.

⁸⁰⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 51.

⁸¹⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 61.

⁸¹¹ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 8.

⁸¹² Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 14.

⁸¹³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 48.

⁸¹⁴ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 26.

⁸¹⁵ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 11.

⁸¹⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 74.

cümlelerini de devrik şekilde kullanmıştır. “Otacı” öyküsünde “Sigara yaktım, kurtulamadık şu illetten demeden.”⁸¹⁷, “Zarurat-ı Hamse” öyküsünde “Hızlıca soğusun diye annelerin, ninelerin parmakları yana yana parçalandı melkiler.”⁸¹⁸, “Adı Leyla Olsun” öyküsünde de

Arzu buna dayanamaz diyor hastane çıkışında biri diğerine. Ateş gibiydi, nasıl da sönmüş diyor biri diğerine. Artık pavyonlarda ya çiçek satar ya da hela temizler. Ah be leyla, değer miydi diyor hepsi birbirine.⁸¹⁹

şeklinde bir pasajla devrik cümle kullanıldığı görülmektedir.

3.6.14. Sapmalar

Dilin, alışılmışın dışında kullanımı olan “sapmalar”, en genel tanımıyla sözcüklerin ses, şekil veya yazımlarının değiştirilmesidir. Daha çok şiir dilinde görülen sapmaların diğer edebi türlerde de kullanımı mevcuttur. Şakar’ın “Dağılan Şeyler”inde ‘edimsiz’, ‘elginlik’ kelimeleri, “Yapıştırılmalar” öyküsünde “perdeyi açtı, içeriye kentin karanlığı üşüştü.”⁸²⁰, “Eşik” öyküsünde “dualarla şehri yıkamak”, “Eşik”te ‘kalbolunurken’, “Ses” öyküsünde “Ayaydınlık bir gece.”, “Yolculuk” öyküsünde “ellerim bulaştı deftere” ve “Hayatımı örtmek için kullandığım eşyaları yere indirdim” “Küp” öyküsünde “cümlelerin açık uçluluğundan medet umuyordum.”, “Zindan” öyküsünde “Avuçlarına otobüsün camı düşmüştü sanki”, “Kılıç” öyküsünde “Her yanına bulaşmış insan...”, “Babamın Kokusu”nda “Nenemin hıçkırıkları mıydı kapının altından sızan?”, “Küçük Şeyler Düeti”nde “Harfler dökülüyor yerlere, denizlere.”, “Renkler” öyküsünde “Bardaktan boşalmışçasına yeryüzüne dökülen ölümler.”, “Yumak”ta “ellerinden İstanbul damlıyor.”, “Sokaktan Aşağıya” öyküsünde sarkma eylemini somutlaştırmak için dizilimde sapma yapıldığı görülmektedir:

“Pencereden

⁸¹⁷ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 86.

⁸¹⁸ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 11.

⁸¹⁹ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 31.

⁸²⁰ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 82.

sarkmış insanlar, ellerindeki tencerelere, tavalara kaşıkla, kepeçlerle vurarak Noel coşkusuna katılıyordu.”⁸²¹

“Hayat İşte” öyküsünde başkişinin Fatma’yı aklından çıkaramaması sapmalarla anlatılmaktadır:

Ellerine Fatma’yı bulaştırdığını görür, gömleğinde Fatma. Saçlarında gezdirdiği elleri değil, Fatma’yımış!⁸²²

“Masamda Ruhumla” öyküsünde sözcük dizilimi bozularak cümle kurulmuştur: “Canım yerde her hemen cesetler bu canım ama, (...)” Devamında ise sözcük bazında sapmalar yapılmıştır: “Ablaların uzatılmış tırnaklarının altında nasıl da birikibirikiverir cesetler; abilerin kirli sakallarından sarkanlar da n’olaki?”⁸²³ “Ömer Hayyam Canisi” öyküsünde başkişinin bilinç akışı verilirken kelimeler bitişik yazılarak sapmalar yapılmıştır: ‘yanikokular’, ‘leşgibiıştekokular’, ‘birmezbahayım’, ‘elimdekanlıbıçak’ (...) ‘kanarsınçıkarılmışmendillereyırılmışgömleklere’, ‘ezerimezerlerezeriz’.⁸²⁴

3.6.15. Edebi Sanatlar

Önceleri şiire mahsus olan edebi sanatlar, modern edebiyatla birlikte anlatılarda da görülmeye başlanmıştır. “Dağılan Şeyler” öyküsünde “Küflü çarkları dönüyordu zamanın”⁸²⁵ ifadesinde zamanı eski, küflü çarka benzeterek insanın zamanla ruhunun çürüdüğüne işaret edilmektedir. “Sır” öyküsünde “Gelsin kırk gün kırk gece uzaklıktaki kentim, evim, odam, alsın beni, anılarımla, hayallerimle derlesin beni.” cümlesinde kent, ev, oda kelimelerinde kişileştirilmeye gidilmiştir. “Sırdaş” öyküsünde tasavvufi bir hayatın hem saflığını hem başka hayatlardan soyutlanmasını anlatmak için öykü kişisi yaşanan bu hayatı sırça köşke benzetmektedir: “Dinle; yıllardır kurmaya, korumaya çalıştığımız sırça köşklerimizi, beyaz evlerimizi, yabancılarımızın yıkmasına izin vermeyelim.”⁸²⁶

⁸²¹ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 85.

⁸²² Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 69.

⁸²³ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 15.

⁸²⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 21-22.

⁸²⁵ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 75.

⁸²⁶ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 23.

“Eşik” öyküsünde duanın koruması fanusa benzetilmiştir: “Dualarıyla beni efsunlar, etrafımda bir fanus oluşturur, beni hep orada görmek isterdi.”⁸²⁷ Yine aynı öyküde servi ağaçları bu dünyadaki vaktin dolup ahirete gitmenin zamanını temsil edecek şekilde kullanılarak benzetme yapılmıştır: “O toprağa kalbolurken, serviler saatin tik-takları gibi zamanın iki ucu arasında sallanıp durmaktaydı.”⁸²⁸

“Atlas” öyküsünde ayak izleri pusula olarak görülüp metin kavramıyla kullanılmaktadır: “Çöldeki ayak izleri benim için çok önceleri bırakılmış metinlerdi.”⁸²⁹ ve “Yüzyıllardır atalarıyla birlikte kurmaya, korumaya çalıştıkları bu kenti, okunan ezanlarla yıkıyorlardı.”⁸³⁰

“Saat Henüz Üç”te “Vakit nerelerde, diye sordu, (...)” denilerek kişileştirme yapılmıştır. “Saatli Maârif Takvimi” öyküsünde insanın canı kuşa benzetilmesi kapalı istiare ile ifade edilmektedir: “Yaşamak sadece canı kafeste tutmak değil mi?”⁸³¹

“Uzak Kara Derin Bir Ayrılık” öyküsünde başkişinin geçmiş yıllarda yazdığı yazıları saklaması benzetmelerle ifade edilmektedir: “Saklamak bile değil; gömmek belki; lavanta çiçekleriyle kokulandırılmış, ceviz bir çeyiz sandığının en altındaki bir kesecikte saklanan bir andaç gibi.”⁸³² Şakar, dua ederken avuçların açılmasından dolayı avuçlarda rahmetin, merhametin, iyiliğin biriktiğini düşünerek “Mevlit” öyküsünde sanatlı bir anlatım sunmuştur:

Avuçlarını açmışlardı. Rahmet. Mağfiret. Birbirlerinin sırtlarını sıvazladılar; avuçlarındaki iyi, güzel şeylerle. Paylaştıkları iyi, güzel şeylerle dolu avuçlarını sonra yüzlerine sürdüler.⁸³³

Yine aynı öyküde hafızın evden çıkması üzerine dünyevi zevklerden ibaret olan yaşam kişileştirilerek verilmiştir: “Namaz bezleri tülbentler, boyuna doğru hafifçe kayıp kaydırılırken, yaşam, hafızın çıktığı kapıdan bin işveyle içeriye dolmaya

⁸²⁷ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 7.

⁸²⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 9.

⁸²⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 24.

⁸³⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 26.

⁸³¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 84.

⁸³² Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 24.

⁸³³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 39.

başlamıştı.”⁸³⁴ “Çemberler” öyküsünde yürünen her yol, içine düşülen durum benzetmelerle ifade edilmektedir: “Şimdi çemberler içindeyim; mahpus gibi; her adımım, her sözüm ardında beni bağlayan, beni sınırlayan, bana sınırlar çizen duvarlar gibi.”⁸³⁵ “Zindan” öyküsünde cam, aynaya benzetilerek kişinin kendi ruhunu görmesine/görememesine işaret edilmiştir:

Başını dayadığı cam iki taraflı bir aynaya dönüşmüştü: hem kendi çehresini görüyordu, hem de dışarısını. Hem aynaydı, hem perde.⁸³⁶

Şakar, birçok öyküde kuş olup uçma benzetmesini ölüm için kullanırken “Zindan” öyküsünde bu benzetmeyi gidilemeyen yerlere gitmeyi ifade etmek için kullanmıştır. Uçma eylemi “Cennet Güzeli” öyküsünde ise çocukların taş olup uçmaları benzetmesine konu olur. Yazar böylelikle Filistin’deki çocukların İsrail askerlerine, özgürlük için attıkları taşlara gönderme yapar.

“Kılıç” öyküsünde dağ, şehir, ezanlar, perdeler kişileştirme sanatıyla anlatılmıştır. Savaşın ortasında insanların elleri kolları bağlı olmasından dolayı bunlardan medet umulmaktadır:

Bir umut olarak karanlığa sığınmış şehir, dağın eteklerinde uykuya dalmış. (...) Dağ şehrin üzerine kapanmış; belki güneş doğmaz, belki şeyatin kendi karanlığında boğulur diye. (...) Ezanların gücü yetmiyor şehri yıkamaya. (...) Evlerdeki kalın perdeler de engelleyemiyor günün doğmasını.⁸³⁷

Aynı öyküde tezat sanatı gece ve gündüz üzerine kurulmuştur. Fakat burada gece güvenli bir yer olarak gündüz ise tehlikeler, ölümler, yıkımlarla dolu tasvir edilmiştir. “Babamın Kokusu” öyküsünde “O gece aya doğru nazlı nazlı uzayan dumanlar.” denilerek duman kişileştirilmiştir. “Zarurat-ı Hamse” öyküsünde katiller çakallar ve kurtlara benzetilmektedir. Öykünün devamında aliterasyon ve asonans sanatları aynı anda kullanılmıştır: “Bir it, bir iz sürücü, it sürüsü, izci sürüsü,

⁸³⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 42.

⁸³⁵ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 54.

⁸³⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 74.

⁸³⁷ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 7-8.

kayalardaki kanları, havadaki kokuyu süre süre yaklaşan sesler.”⁸³⁸ “Maide” öyküsünde yapılan tasvir benzetme ve kişileştirme sanatıyla yapılmaktadır.

Güneş dağlardan kurtuldu; altın bir tepsi gibi bozkıra düştü.

Ekindeki, ottaki, çalıdaki, çırpıdaki çiy buharlaştı. Toprak, suyu derinlerine çekti.

Hava, yeni bir günü müjdeleyen surun nağmelerini yaydı başakların üzerine.

Başaklar, gencecik bir kızın gür saçları gibi dalgalandı.

Bozkır bütün şehri besleyecek bir sofraya açtı kendini.⁸³⁹

“Masamda Ruhumla” öyküsünde “kırık kanatlı çocuklar” denilerek kapalı istiare yapılırken öykünün devamında dünya mezara, güç peşindeki doyumsuz, katil insanlar mezar kazıcılara benzetilmektedir: “Mezar kazıcılar doymak bilmez bir iştahla kazıyordu koca dünyayı; çocuk ağlıyordu mezar olmuş koca dünyaya.”⁸⁴⁰ “Cesetler Hemen Her Yerde” öyküsünde kişileştirilmeye gidilmiştir: “Kentin koynuna koynuna sokuldu, onu saklasın, onu esirgesin istedi.”⁸⁴¹ “Ömer Hayyam Canisi” öyküsünde kapalı istiare yapılmıştır: “Uzatılmış bir mendile, yırtılmış bir gömleğe sızıyordu şimdi.”⁸⁴² Öyküde İstanbul yalnızlık ile sembolleştirilmiştir. “Yumak” öyküsündeki iki karakterden birisi olan nine, bir süngere benzetilerek anlatılmaktadır: “Bir sünger gibi emiyordu her hatırayı, her acıyı, her ânı.”⁸⁴³

“Mustafaaamm” öyküsünde baba karakterinin ölüm haberi üzerine çocuğun gökyüzüne bakmasından sonra harfler somutlaştırılacak şekilde cümlelere dağıtılır.

Göğün yırtılan yerinden harfler dökülüyordu, kömür karası ellerine. Önce M.

Dudağında uzayan U'nun karnı, bütün kara dumanları topluyordu.

Azrail'in S'esini bir tıslama olarak duydu.

⁸³⁸ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 12.

⁸³⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 49.

⁸⁴⁰ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 8.

⁸⁴¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 17.

⁸⁴² Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 19.

⁸⁴³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 25.

Bir çekiç beynine vurup duruyordu, T. (...)

M, bütün Mustafalarından ayırıyordu babasını.⁸⁴⁴

3.6.16. Metafor - İmge - Sembol

Bu üç kavram hem Batı dünyasında hem de ülkemizde, içeriğinde mutabık kalınmış kavramlar değildir. Bazı araştırmacılar imge ve metaforu aynı görürken bazıları da imge ve sembolü aynı görmektedir. Biz bu çalışmamızda, en genel şekilde ifade edecek olursak, metaforu “mürsel mecaz”, imgeyi “zihni bir görüntü”, sembolü ise bir “temsil” olarak almayı uygun gördük. Yunanca öte anlamına gelen ‘meta’ ile “taşımak, aktarmak” anlamına gelen ‘pherein’ kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan metafor⁸⁴⁵, kavram olarak felsefe, edebiyat ve psikoloji gibi birçok farklı sahada kullanılmaktadır. Edebiyattaki tanımına bakacak olursak, bir kelimenin kendi düz anlamından başka bir anlama gelecek şekilde kullanılmasına metafor denilmektedir. Bu sayede kelimeler, farklı kullanımlara sahip olmakta ve başka bir gerçeklik düzeyine taşınmaktadır. “Dilimizde metaforun hem geniş anlamda mecazı (trope) hem de dar anlamda istiareyi, mecazın (mürsel mecaz) da hem dar anlamda benzetme dışında herhangi bir ilgi ile yer değiştirme anlamında metonomi ve sinekdoku hem de geniş anlamda benzetme amaçlı yer değiştirmelerini de içerecek şekilde kullanıldığı görülüyor.”⁸⁴⁶ İmge ise TDK’nın tanımına göre “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya”dır. Gerçeği daha öteye taşıma işlevi olan ya duyuşsal ya da kavramsal bir karşılığı olan “imgeler kelimelerle biçim alıyor, fikirlere, kelimelerden oluşmuş tablolara dönüşüyor.”⁸⁴⁷ Berger’e göre imge, yeni baştan yaratılmış veya yeni baştan meydana getirilmiş görünümdür ve bu sebeple her imgede bir görme biçimi yatar.⁸⁴⁸ Benzetme amacı gütmeksizin temsil

⁸⁴⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 47-48.

⁸⁴⁵ Oğuz Cebeci, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013, s. 9.

⁸⁴⁶ Yılmaz Daşcıoğlu, **Dilin İçinde Dil, Doğanın İçinde Perde: Şiirde Metafor ve İmge**, **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, CIX. Cilt, S. 767-768, Kasım-Aralık 2015, s. 169.

⁸⁴⁷ Rasim Özdenören, **Yazı, İmge ve Gerçeklik**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s. 24.

⁸⁴⁸ Jhon Berger, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 9.

olarak gördüğümüz sembol kavramı, “göstergenin anlamını başka bir göstergeye yükletilerek” verilmesidir.⁸⁴⁹

“Gidenler Gidenler” öyküsünde öykü kişisi abisinin gitmesinden sonra geçen yirmi yıldaki tüm yaşanmışlıklar ‘alınlık’ olarak sembolize edilmektedir:

Giderken düşürdüğü ne varsa –uzun bir yirmi yıl- hepsini kaldırıp sokağa haykırdım: Yıllar öncesine ait bu yirmi yılı, köşedeki direğe asacağım ve bu yirmi yılı, bu sokağa alınlık yapacağım.⁸⁵⁰

“Bildik Düşbozumları” öyküsünde yağmur sonbaharı haber verişiyile bir imgedir. Bu öykü de başkişinin yaz mevsimindeki güzel anıları da sonbaharın gelişiyile bitmektedir. Öykünün son cümlesi yağmurun başladığına haber vererek tüm bunların bitişini imlemektedir.

“Dağılan Şeyler” öyküsünde bir metafor olarak “durak”, gitmenin ümidi ve korkusunun, duraktaki kız ise şehrin hapsedilişinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Çünkü başkişinin bundan sonra ne geçmiş hayatına dönmesi mümkündür ne gelecek hayatını şekillendirmesi. Duraktan ayrılırsa umudunu kaybedip amaçsızlaşacaktır. Bu yüzden de yaşamı durakta asılı kalmıştır.

“Yapıştırılmalar” öyküsünde çığlık bir metafor olarak kullanılmıştır: “Yaşam uzun bir çığlık değil mi?”. “Sır” öyküsündeki aynı zamanda leitmotiv olan ‘ses’, başkişinin arayışına uyanmasını sağlayan bir imgedir. Şakar, daha sonraki *Portakal Bahçeleri* ve *Kara* adlı kitaplarındaki savaşı anlattığı öykülerinde ‘ses’i bir imge olarak kullanmaktadır. “Bahar”, “Otuz Saniye” “Unutuş”, “Bir Öyküye Giremeyen Parçalar” ses imgesinin kullanıldığı öykülerdendir. “Tercî’hâne” öyküsünde leitmotiv olan ‘kapı’ kelimesi başkişinin girmediği, gözlemlediği ve belki bir gün bulaşacağı başka hayatları temsil etmektedir. Birden fazla öyküde kullanılan kapı ve yol metaforlarının niçin kullanıldığı “Çığlık” öyküsünde açıklanmaktadır: “Hep kapı metaforuyla anlatıveririm, şaşakalmamı; kolayıma gelir; yol derim, sık sık;

⁸⁴⁹ Mithat Durmuş, “İmge-Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge”, **Turkish Studies-International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, Volume 6/3 Summer 2011, s. 747.

⁸⁵⁰ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 14.

şaşkınlığımı yenmek için, uzaklaşivermemi anlatmak için.”⁸⁵¹ “İhtilaç” ve “Koza” öykülerinde ‘fotoğraf’, bir metafor olarak başkişinin güzel ve özlem duyduğu anılarının toplamı olarak kullanılmaktadır. “Yolculuk” öyküsünde “Ayağımdaki bukağıdan, yüreğimdeki taşlardan nasıl kurtulur, nasıl hafiflerim; göğe, göğe doğru nasıl evrilir bu toprak beden?”⁸⁵² cümlesiyle hayvanların kaçmasını engellemek için kullanılan demir köstek anlamındaki bukağı kelimesini imge olarak kullanmaktadır. Bu öyküde başkişinin evini yakıp yolculuğa çıkması ve hakikate ermiş bir şekilde tekrar evine döndüğünde onu kimsenin tanıyamayacağı kadar değişmesi Mevlana’nın pergel metaforuna bir göndermedir. Yolculuk metaforu Şakar için daha çok kendini bulma anlamına gelmektedir: “Kendimde başlayıp yine bende son bulan uzun yolculuklara çıkmasını öğreniyorum.”⁸⁵³ Bazen de dünya âleminden ahiret âlemine geçişi ifade etmektedir. “Ayna” öyküsünde metafor olarak tasavvufi bir kavramdan yola çıkılmıştır. Kişinin kalbini temsil eden ayna tasavvufta sıkça kullanılan bir metafordur hatta İbn Arabî’nin Fusûsu’l-Hikem’inde ilk kullandığı metafor yine aynadır. Bu öyküde ayna metaforu İbn Arabî’den mülhem olan insan-ı kâmil anlamında kullanılmıştır.⁸⁵⁴ Şakar, bu metaforu başka öykülerde de kullanmıştır. Bu örnekler Cemal Şakar’ın ilk öykülerinde İbn Arabî’nin etkisi altında kaldığını da göstermektedir.

Kültürümüzde kimi eşyalar belli insan tiplerini ya da yaşam tarzlarını temsil eder. Şakar, “Ses” öyküsünde dostunun abasından bahseder ve ölmeden önce dostu ona abasını bırakır. Aba adı verilen kıyafet genellikle dervişlerin kullandığı bir giysi olarak bilinir. Öyküde de ölen dostunun derviş gibi bir insan olduğu aba ile sembolize edilmektedir. Abanın başkişiye geçmesi ise yine geleneğimizdeki usta-çırak, el verme, seyr-i sülük gibi uygulamaları temsil etmektedir. “Eşik”te öykünün ismi dünyadan ahirete geçmenin bir metaforu olarak kullanılmıştır. “Atlas” öyküsünde geleneğe açılan ‘doğu kapısı’ ile bir ‘kapı’ olarak metaforu yaratılmış olur: “Evinde küçük küçük parçaları bir araya getirerek kurmaya çalıştığı bu kente

⁸⁵¹ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 75.

⁸⁵² Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 41.

⁸⁵³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 51.

⁸⁵⁴ Ahmed Avni Konuk, **Fusûsu’l-Hikem Tercüme ve Şerhi**, 1. Cilt, haz. M. Tarhalı, S. Eraydın, İFAV Yayınları, İstanbul, 2005, s. 129.

hep doğu_kapısından girerdi.”⁸⁵⁵ “Sergerdân” öyküsünde ezan anında susan güvercinlerin abdest suyu ve ezanın bitmesiyle ötmeye başlamaları ezanın ve abdestin mukaddes oluşunu, kalpleri canlandığı, imgelemektedir:

Güvercinlerin sessizliğine uyarak abdest aldım. Parmak uçlarıma biriken suları onlara doğru sıçrattım. Ezan bitmişti. Yeniden kuğurmalar.⁸⁵⁶

“Saat Henüz Üç” öyküsünde çağın değişimini kabullenemeyen başkişinin zaman ilerledikçe değerlerin çürüdüğünü, hayatın güzelliğinin artık görülmediğini fark edip tüm bunları engellemeye çalışması saat metaforuyla anlatılmaktadır. “Irmak” öyküsünde sandalcı, başkişiye sandalı sürüklemek yerine suyun ortasında döndüreceğini söyler. Bu ifade aslında kişinin bir şeyi öğrenmeden o bilgiyi kullanmaya çalışması onu daha da ileriye götürmeyeceğine işaret olduğu için öyküde sandal, imge olarak kullanılmıştır. İnciler denizden mercanların içinden çıkarılır ve çoğunlukla beyaz renktedir. Öyküde “Leyla gibi bir inciye toprakta aramakla bulamayacağını söyledim” denilerek incinin yanlış yerde arandığı ifade edilirken burada inciden kasıt hakikati aramaktır ve burada incinin siyah oluşu leyla yani gece kelimesiyle nitelendirilmektedir. Çünkü hakikat siyah bir incinin bulunması kadar zordur. Böylece bulunması zor olan hakikat yanlış yerde aranmakta ve incinin bir metafor olarak kullanıldığı görülmektedir. “Ateşböceği” öyküsündeki leitmotiv olan ‘taş’ üzerinden şehrin anlamı, geçmişi, değeri anlatılarak öyküde bir imge halinde sıkça tekrarlanmaktadır. Öyküde taşa verilen bu değer onun canlı bir varlıkmiş gibi algılanmasına kadar gitmiştir. Başkişi sigarasını taşa söndürünce: “Birden yüreği cız etti: sanki kendi tenine basmış gibi biracı duydu.”⁸⁵⁷ Zarurat-ı Hamse öyküsünde kalem, devrik cümleyle şiirsel bir şekilde kişileştirilirken kadere işaret edilerek imge halini almaktadır:

Kalem, uzaktaki dağların ardında bir kızılık çizdi, ucu gecenin son karanlığına ulanan; sonra dağların çıplaklığını, keskin kayaları; eteklerdeki tek tük çamları; eteklerde başlayıp dereye kadar uzanan geniş ovayı; taze buğday başaklarında birikmiş çiyi; kuşların ötüşünü sonra.

⁸⁵⁵ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 25.

⁸⁵⁶ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 36.

⁸⁵⁷ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 9.

Şakar, birçok öyküsünde pencereyi metafor olarak kullanmaktadır. Pencere, bazı öykülerde başkişinin ulaşamadığı hayalleri için ulaşabileceği bir görüntüyken bunun dışında öykü kişileri için kimi zaman çevreden kimi zaman kişinin kendisinden kaçış için bir vasıta. “Anlatabilmeliydim” öyküsünde bu metaforun karşılığı açık edilmektedir: “Pencereden dışarıya bakmak; kendinden kaçmanın bir yolu gibiydi; uzaklara, apartman çatılarının ardındaki ufuktan da ötelere gitme özleminin bir tesellisi gibiydi.”⁸⁵⁸ “Koza” öyküsünde önce ‘koza’ bir imge olarak kurulurken daha sonra bu imge şiirsel bir şekilde ifşa edilmektedir:

-Bunlar anı bile değil, -dayanamadı- sadece birer imge; bizi terk etmeyen; belki de fark etmek istemediğimiz; baston gibi tutduğumuz; kalsın istediğimiz bizden sonrakilere; bahçelerimizde yeşerterek.⁸⁵⁹

Öykünün adını da oluşturan “Kılıç” kötülükleri sonlandıran, karanlıkları dağıtan, kıyımı sonlandıran bir metafor olarak kullanılmıştır. Öykünün sonunda başkişinin ellerinin kanaması geçmişten günümüze kadar tüm masum insanların maruz kaldıkları kötülükleri engelleyemeyen insanlardan biri olarak çektiği vicdan azabını imgelenmektedir. “Bıçak” öyküsünde ‘bıçak’ önce öyküde bir imge olarak kullanılırken öykünün sonlarına doğru gerilime dair bir vasıta haline getirilmektedir. “Koku” ve “Babamın Kokusu” öykülerinin her ikisinde de farklı sebeplerle dahi olsa özlem duygusu koku metaforuyla verilmektedir.

Portakal Bahçeleri kitabından önceki birkaç öyküsünde portakal bahçelerini Ortadoğu için kullanan yazar, daha sonra birçok Ortadoğu ile ilgili yazdığı öykü kitabının adını *Portakal Bahçeleri* koyar. Böylelikle hem daha önce yazdığı öyküler bu öykü kitabının habercisi olur hem de ‘portakal bahçeleri’ Ortadoğu’yu, orada yaşanılanları sembolize eder hale gelir.

“Cesetler Hemen Her Yerde” öyküsünde düşkün, fakir, kentin izbe yerlerinde yaşamaya çalışan insanlar karnı tok, sırtı pek insanlar tarafından görüntü kirliliği olarak algılanmaktadır. Öyküde bu bakışın vurgulanması için ceset metaforu kullanılmaktadır.

⁸⁵⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 51-52.

⁸⁵⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 87.

“Yumak” öyküsünde bir imge olarak kullanılan yumak, ninenin de torununun da acılarını, korkularını, özlemlerini biriktirdikleri, tehlikeleri dışarıda bırakacak şekilde onları koruyan bir fanus görevindedir. Burada ‘yumak’ korumak, korunmak, acı, özlem, gelenek gibi birçok durumu imlemektedir.

İçinde bir oğul yanıyordu, aldı yumağının merkezine koydu. (...) Güneşi de sardı yumağına; yaraları örtün, ateşleri söndürsün diye. (...) Al dedim, al nine bu acılarımı da sar yumağına, beni sar, beni ört, beni göm.⁸⁶⁰

“Sonsuzluk ve Bir Gün” öyküsünde öykü kişinin alzheimer olmasından dolayı her okuduğu şeyi unutması metaforik bir kullanımla anlatılmaktadır: “Okumaya başladı. Bitirdiği her cümle bir kuyuya düşüyordu.”⁸⁶¹ “Dört Güzel Şey”, “Renkler” gibi öyküler ise baştan sona imgesel bir dil ile yazılmış öykülerdendir.

3.6.17. Masalsı Üslup

Şakar, kimi öykülerinde masalların çeşitli içerik unsurlarından yararlanırken kimi öykülerinde masalların üslubunu taklit etmektedir. Kadim bir yolculuktan bahsettiği “Sır” öyküsü buna örnektir.

Yüzyıllar öncesinden kalma bir definenin haritasını andıran elimdeki tarifle, nice ormanlardan, nice çöllerden, bir karınca sırtında kırk gün kırk gece yol kat ederek geldiğim bu kentte hayata sokulabilecek miydim (...) ⁸⁶²

“Yumak” öyküsünde başkişi ve babası hakkında anlatılanlar masalsı bir üslupla işlenmiştir.

Şehre bir dev olarak geldi.

Babasız bir dev.

Baba dağdan dağa yeten bir devdi.

⁸⁶⁰ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 26, 30.

⁸⁶¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 69.

⁸⁶² Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 8

Bilmedi babasını.. babasının hikayesini.. dağlarda parçalanmışlığını. O yürüdü mü, dağlar durur, kuşlar susar, akan sular donardı. Bir adımı bir dağda, bir adımı diğerinde.⁸⁶³

“Aykız” ve “Şahmeran” öyküleri masallarla iç içe olan öykülerden olduğu için öykülere baştan sona masalsı üslup hâkimdir.

Bu kadar yara içinde bir ay, nasıl gelsin beni alsın, derdim. Cevap vermezdi. Sadece bir bebekmişim gibi sırtımı tapışlar, sırtımı tapışlar, sırtımı tapışlar... gözlerim kapanır, elim ayağım yana düşer gece uzar, sabah olmaz, korku dolu rüyalarla baş edemezdim.⁸⁶⁴

Bunun dışında Şakar’ın bazı öykülerinde tasavvufi üslup da kullanılmaktadır. “Sır”, “Sırdaş”, “Tercî’hâne”, “Ayna” gibi öykülerde tasavvufi üslubun hâkim olduğu görülmektedir.

3.6.18. Yarım Kalmış Öykü

“Yapıştırılmalar”, “İnşirah”, “Bir Masal”, “Atlas”, “İzlek”, “Küp”, “Koza”, “Zindan”, “Vüsat”, “Parataksis”, “Defter”, “Mustafaaamm”, “Bir Avuç Dünya”, “Küf”, “Ah Kızım” gibi öykülerde hep bir yarım kalmışlık durumu vardır. Bu öykülerin yarım kalması “Dağılan Şeyler” öyküsünde daha da ileriye gidilerek cümlenin yarım kalmasına ulaşmıştır:

Her şey böylesine uzaktayken... Yıldızlar... Yağmurun tıptırtısı postallarına vururken... Birden karanlık, devinimsiz, edimsiz, yüreğimde koyulup duran bu...⁸⁶⁵

“Anlatabilmeliydim” öyküsünün bitmemesinin sebebi öykü kişinin içine girdiği anafurun dönence halini almasıdır. Bu yüzden de öykü asla bitmez, yine burada da sadece öykü değil kurulan cümle de yarım kalmıştır. Şakar, öykü sonlarını yarım bırakmasının dışında “Kumsalda Denizden” öyküsünde öykü başlığını yarım bıraktığını görmekteyiz. Öyküde ölen çocukların hayatlarının, babanın yaşamdan

⁸⁶³ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 26-27

⁸⁶⁴ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 85

⁸⁶⁵ Cemal Şakar, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 77.

beklentisinin, babalığının yarım bırakılmasını anlatmak adına öykü başlığını eksik bıraktığını düşünmekteyiz.

3.6.19. Ritim (Hızlandırma – Yavaşlatma)

“Nostalji” öyküsünde sık kullanılan üç noktalar, başkişinin zihnindeki duraklamayı somutlaştırma amacıyla için kullanılmaktadır. “Sır” öyküsünde ‘sükût’ kelimesinin üç noktalarla tekrarlanması ile öyküde yavaşlatmaya gidildiği fark edilir. “Tercî’hâne” öyküsünde dilin çağrı işlevi de kullanılarak hızlandırmaya gidilmiştir: “Yine olmadı, haydi bir kez daha gayret, yürü, dene, bul, bir kapıdan çık, düş yollara, bu tutsaklığın anlatım biçimini haritalarda gösterilmeyen yerlerde ara.”⁸⁶⁶ “İhtilaç”, “İstidrad” gibi bazı öykülerde cümleler alt alta verilerek öykünün ritmini yavaşlatılmıştır:

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 ânında uyandırılmak gibi;

“Hiç.”⁸⁶⁷

“İhtilaç” öyküsünde duraklamalar “/” işaretiyle verilmektedir.

Ben yıllarca bir kapıyı bekleyip durdum./ Hiç yalnız kalmadım./ Hep o beklediğim vardı yanımda./ Şimdi yapayalnız./ Ne beklediğim, ne beklenen, yapamam, diye bağırdım meydanın ortasında.⁸⁶⁸

⁸⁶⁶ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 34.

⁸⁶⁷ Cemal Şakar, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 115.

⁸⁶⁸ Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 49.

“Muntazar” öyküsünde bu kez noktalı virgül ile duraklama, kesintiye uğratma yaşanmaktadır.

(...) unuttuğum; unuttuğumuz; unutturulan umutlarım; şehitler; yetimler; can korkusu; mallarımız; iffetlerimiz; aziz olan her ne varsa; hepsi; şimdi; burada; yan yana; benimle birlikte; bende; Ben Muntazar!⁸⁶⁹

“Geçişler” öyküsünde noktalama işaretlerinin kullanılmaması öyküdeki ritmi hızlandırmaktadır.

Çıksa çamurlardan yürüse içinde doğan umut boşa çıkmasa bir umut olsa kalksa yürüse kalabalığın ortasında bağırsa herkes kaçışsa şehir merkezindeki askerler duysa çil yavruları gibi dağılsa çamurlar kurusa evler dirliğe kavuşsa her şey eskisince olsa (...)⁸⁷⁰

Şakar’ın, kimi zaman bilinçli olarak noktalama işaretlerini kullanım dışı şekilde verdiği görülmektedir. “Modern Hayatın Hikayecisi” öyküsünde duraklatma ve eksilteli cümle amacıyla yaptığı için bunun örneğini görmekteyiz.

Kalksam, kan ve irin her yan. Bulaşık bir durum. İblis paçalarımın giriyor. Kasıklarım. Kalbime. Her yan kararıyor. Daracak, dik sokaklarda yürüyorum.⁸⁷¹

3.6.20. Karakterlerin Özelliklerine Göre Üslup

“Öykünmek” öyküsünde köylü olan öykü kişilerinin üslubu, yaşadıkları yere uygun olarak verilmektedir: “Rahat ol, evde bir köroğlu, bir ayvazız.”, “Yaban düşünme evlat, biz birbirimizi biliriz.” “Güneşe Yürümek” öyküsünde işportacı bir karakterin üslubu ona uygun şekilde verilmiştir: “(...) bu herif ne fırlıdak çeviriyor diye. Siz işinize bakın, edeceğiniz kâra bakın, dedim. Hemen ertesi gün malını üleştik.”⁸⁷² “Sokaktan Aşağıya” öyküsünde tek amacı eğlenmek olan insanların diyalogları gerçeğe uygun şekilde aktarılmıştır:

-Canımcım... Aşkım yaw...

⁸⁶⁹ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 16.

⁸⁷⁰ Cemal Şakar, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 16.

⁸⁷¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 77.

⁸⁷² Cemal Şakar, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 103.

-Bu gece hiç bitmesin di mi, ama.

-Bak, şey yapalım yaa, şey diyom, bana- (...) ⁸⁷³

“The Mahrem Palace” öyküsünde karakterin üslubu çok bariz bir şekilde yansıtılmıştır:

Herhalde diyanet buraya yakın camilere özel müezzin yolluyodur; turistik bölge ya diyorum. (...) Yürürkene hep çıkıyor. Tökezliyorum. Yavaşçana yürüsemde. Madara oluyoz. Diyorum. (...) Görüyooz pğlum, ama odaya çıkarırkende kimse bişey demiyor dendi. ⁸⁷⁴

Öyküde sosyal medyada yapılan konuşmalar, emojiler de olduğu gibi öyküye aktarıldığından karakterin konuşmaları da dâhil olmak üzere sapmalar yapılmıştır:

abi ora nere:

Antalya; (...) The Mahrem Palace.

iyiymiş... adını çok duydukta ama gitmek bi nasip olmadı...

en kısa zaman da olur inş//

ayaklarımda dayamışsın ofka, ohhhh misssss:)

özledik,, ne zaman dönüyorsunuz?

sayılı gün bitti bile... haftasonu işaalah. ⁸⁷⁵

“Tabii ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu” öyküsünde Egeli şoför olan başkişinin üslubu yaptığı iş ve Ege ağzıyla doğru orantılı olarak kurulurken diyaloglara konuşma havası hâkimdir:

Tırsık şeyler diye düşünüyorum. (...) Bitmiş, nolcek. Hay Allah, napsak? Napcen, İvrindi yakın akü alcen. (...) Olcek o kadar, iş işte! (...) Ooo ne güzel, ekonomiye katkı. He hee, ne katkı, ne katkı; katkı yapcez diye iliklerimiz kurudu. (...) Devir iktisat devri oolum. (...) Bas bakem kontağa. ⁸⁷⁶

⁸⁷³ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 85.

⁸⁷⁴ Cemal Şakar, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 43-45.

⁸⁷⁵ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 43.

⁸⁷⁶ Cemal Şakar, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 11-13, 15.

“Kanyon’da” öyküsünde de sosyal medya üslubu gerçekliği arttırmak adına aynen verildiği için ve bu insanların konuşma tarzı da anlatıcı üzerinden dikkat çekici şekilde yansıtıldığı için sözcük ve cümle düzeyinde sapmalar meydana gelmiştir:

“mutszmmm☹” demiş Rüzgar. “ben de damlym. ” Nedense mutlu oldu: “damlaya damlyy göl oluczz. Sevindirik oldum. Dmlaa” (...) Cansu, “Pişti olmuşsunuz” demiyecem diye zeka gösteriyor. (...) İnanmadılar, ama olsun. Onların gönlünü mü yapıp duracaktı? Şebek miydi di mi ama.⁸⁷⁷

3.6.21. Dolaylı Anlatım

“Sırdaş” öyküsünde mürşit kavramı “yeryüzünün her yanına saçılan halkalar” olarak tabir edilmiştir. “Tercî’hâne” öyküsünde “tam ortasından ikiye ayrılmış kent” denilerek İstanbul kastedilmiştir. “Saat Henüz Üç” öyküsünde gece, “Işık, batıda karanlığa dönüşürken”⁸⁷⁸ denilerek dolaylı olarak anlatılmıştır. “Hadi” öyküsünde Hristiyan ordularının Bosna topraklarına girdikten sonra her şeyin kötüye gitmesi çan sesleri üzerinden anlatılarak zamana dair bir belirtke olarak kullanılmıştır:

Sonra çan sesleri kesilmez oldu: aynı filmlerdeki gibi bir kötülük; sâri. Karanlık bulutlar, tuhaf uğultularla kaplıyordu göğümüzü. Zulmet buymuş demek ki, dedim. Zulmetin altında kalakalmıştık.⁸⁷⁹

“Çemberler” öyküsünde darbe dönemi anlatılırken açıkça söylemek yerine o döneme “O gün; gece yarısıydı; palet sesleri altında sokaklar inliyordu”⁸⁸⁰ denilerek işaret edilmiştir. “Hançer” öyküsünde başkişinin ölmesi dolaylı bir şekilde anlatılmıştır: “Bir daha ne güneşi görebildim, ne de ayı.” “Zarurat-ı Hamse”de acının tüm canlıları yok ettiği Ebubekir ve diğerlerinin adımları üzerinden anlatılmaktadır:

⁸⁷⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 59, 63.

⁸⁷⁸ Cemal Şakar, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 55.

⁸⁷⁹ Cemal Şakar, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 32.

⁸⁸⁰ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 51.

“Artık yürürken, sürünürken bastıkları otlar kuruyor, başaklar büzüşüyor, sular kuruyor, uzandıkları yapraklar yere düşüyordu.”⁸⁸¹

Cemal Şakar’ın bir öykücü olarak dil ve üslubuna baktığımızda dikkati ilk çeken; yoğun ve derinlikli düşünceleri kısa ve öz bir şekilde anlatabilme amacıyla edebi sanatlar, metafor, imge sembol, sapma gibi şiirin imkanlarından yararlanılmasıyla şiirselliğe kayan bir üslubu olmasıdır. Öykü türü itibariyle kelimelerin sınırlı bir şekilde kullanılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu sebepten dolayı Şakar, az kelimeyle çok şey anlatma adına daha çok anlatmak istediğini doğrudan vermek yerine onu işaret edecek şekilde anlatmayı tercih etmektedir. Öykünün ritmini noktalama işaretleriyle kurgulamaktadır. Şakar, öykülerinde daha çok şehirli insanı anlattığı için yörelere göre ağız kullanımı çok rastlanmamaktadır. Postmodern öyküde yazar, metnini daha çok okurun tamamlaması istemektedir. Bu durum da anlatıda okurun payını arttırmaktadır. Bunu sağlayan bir unsur da anlatıların eksik bırakılmasıdır. Cemal Şakar’ın öykülerinde de çoğunun yarım kalmış olduğunu görmekteyiz. Şakar, kimi öykülerini okurun tamamlamasını istemektedir. Fakat bazı öykülerinde de kelimelerin tükenmesi, öykünün bir döngüye girmesinden dolayı öykü, bir zorunluluk olarak yarım bırakılmıştır.

3.7. CEMAL ŞAKAR’IN KÜÇÜREK ÖYKÜLERİNDE YAPI

Anlatılmak istenenin özünü imleyen küçürek öykü, öykünün bir alt türü olmaktadır. Batı’da “short short story, flash-fiction story, sudden fiction, quick fiction”⁸⁸² gibi adlar ile anılmaktadır. Türkiye’de bu tarz yazılan öyküler için minimal öykü, çok kısa öykü, öykücük, kısa kısa öykü, anlık öykü, anlık kurmaca gibi birçok farklı terim kullanılmaktayken biz bu çalışmamızda Ramazan Korkmaz’a ait “küçürek öykü” terimini seçmeyi uygun gördük. Terim karmaşasıyla ilgili M.

⁸⁸¹ Cemal Şakar, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 14.

⁸⁸² Ahmet Buran, Bilim Alanlarında Terimlerin Önemi Ve “Küçürek Öykü” Terimi, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, Volume 7/4 Fall 20012, s. 23.

Kayahan Özgül, İngilizcede “short story” kelimesinin hikâyeye, “short-short story”nin kısa hikâye, long-short story”nin ise uzun hikâyeye denk geldiğini, böylece kavram karmaşasının yaşanılmaması gerektiğini söylemektedir.⁸⁸³ Ferit Edgü, bu türe “Minimal Öyküler” adını verdiğini söyleyerek

Minimal öykü, az ve sıradan sözcüklerden oluşur. Başı ve sonu yoktur. Başı ve sonu okura bırakır. Okurun düş gücüne. Bu açıdan, kışkırtıcıdır. Okuru düşlemeye çağırır. Ve bir adım ötesi, yazmaya.⁸⁸⁴

şeklinde bir açıklamaya gitmektedir. Küçürek öykünün terim sorunu dışında kelime sayısında da görüş birliği sağlanmamıştır. Hemingway, Poe, Faulkner gibi öykücüler 2.000-3.000 arasını “short story”, 2.000’in altındakiler için “short short story”, terimiyle tabir edilirken 250 ile 500 sözcük arasını kabul edenler de vardır.⁸⁸⁵ Ramazan Korkmaz ise küçürek öykünün en fazla yüz kelimedenden oluşması gerektiğini düşünmektedir.⁸⁸⁶

Küçürek öykü anlatmaktan çok işaret etme amacı taşımaktadır. Bu türde diğer anlatı türlerinde olduğu gibi mesaj verme kaygısı yoktur. “Zaten tezli bir yaklaşımı oluşturup sürdürebilecek hacim ve zamana da sahip olmayan küçürek öyküler, bir bakıma anlatı kişilerinin zamansızlık ve yurtsuzluk sorunlarının metinleşmesi gibidir.”⁸⁸⁷ Şiire yakın oluşu ile bilinen küçürek öykü “Romantik şiir gibi kısa öykü de önemli bir an, bir algılama anı üzerinde yoğunlaşır. Bir olayın içsel anlamı üzerinde, birdenbire geliveren anlık sezgiler üzerinde yoğunlaşarak örülür.”⁸⁸⁸ Şiir ile küçürek öykünün arasındaki ilişkinin sözcükte ekonomiklik olduğunu düşünen Özdenören durumu şöyle açıklamaktadır:

⁸⁸³ M. Kayahan Özgül, **a.g.m.**, s. 34.

⁸⁸⁴ Ferit Edgü, “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, **Adam Öykü Dergisi – Kısa Kısa Öykü Özel Sayı**, S. 12, Eylül-Ekim 1997, s. 38.

⁸⁸⁵ Osman Gündüz, Küçürek Öykü, Kısa Kısa Öykü mü, Anlatı mı?, **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi-Küçürek Öykü Özel Sayısı**, S. 65, Aralık 2013, s. 13-14.

⁸⁸⁶ Ramazan Korkmaz, Küçürek Öykü (Short short story) Türü ya da Bir Çılgınlığın Metinleşmesi, **Hece Öykü Dergisi**, S. 19, Şubat-Mart 2007, s. 33.

⁸⁸⁷ <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/02/KAVRAM-VE-%C4%B0C3%87ER%C4%B0K-BOYUTUYLA-K%C3%9C%C3%87%C3%9CCEK-%C3%96YK%C3%9C-CONCEPTUAL-STYLISTIC-AND-CONTEXTUAL-DIMENSIONS-OF-SHORT-SHORT-STORY.pdf> 01.05.2019

⁸⁸⁸ Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü Dergisi-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S. 12, Eylül-Ekim 1997, s.10.

Minimal öykünün kendisi artık şiir gibi tümüyle kelimeye dayanmaya başladı. Şiirin kelimeye dayandığını C. Süreya 50’li yıllarda II. Yeni dolayımında söylemişti. Şimdi minimal öykü de sanki şiirin bu tecrübesini yaşıyor denebilir. Olaya, öykünün yeni bir evresi olarak bakabiliriz. Edebi türlerin birbirine karıştığı yolundaki iddia son 40-50 yıldan beri ileri sürülüyor.⁸⁸⁹

Küçürek öyküler, öykü gibi serim, düğüm, çözüm unsurları olmaksızın meydana geldiğinden kişi kadrosunun öyküden çok daha sınırlı, zaman ve mekânın da silik ya da geri planda kaldığı bir türdür. Bu sebeple Şakar’ın küçürek öykülerinin yapısal çözümlenmesinin de diğer öykülerden ayrı olarak yapılmasını uygun görmekteyiz.

Hikâyât’ın iki ayrı bölümünde küçürek öyküler, tema dışında yapısal olarak da farklılıklar göstermektedir. Bu yüzden önce “Bir” adlı bölümden bahsetmek gerekir. Bu bölümde daha önce belirttiğimiz gibi Kur’an’daki ayetlerden yola çıkılarak küçürek öyküler oluşturulmuştur. Bahtiyar Aslan, *Hikâyât*’ın birinci bölümü için “bu öykülerin Kur’an kıssalarıyla kurduğu metinlerarası ilişkisinin bir türev ilişkisi ötesi bir öykünme olduğunu söylemek gerek.”⁸⁹⁰ şeklindeki açıklamasını da göz önünde bulundurarak bu bölümdeki bazı öykülerin pastiş olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü Şakar, “Bir” adlı bu bölümdeki küçürek öykülerini gerek üslubu gerek izleği açısından Kur’an’daki ayetleri temel alarak oluşturmuştur.

İsrâ suresinin 51. ve 52. Ayetlerinin meali

“De ki: “İster taş olsun ister demir; İsterse canlanmasını aklınızın almadığı herhangi bir yaratık! Bu defa da “Bizi tekrar hayata kim döndürecek?” diyecekler. “Sizi birinci defa yaratan” de. Sonunda onlar, sana alaylı bir tarzda başlarını sallayacak ve “Ne zamanmış o?” diye soracaklar. De ki: “Yakın olduğunu sanıyorum.”⁸⁹¹

şeklinde iken “Diriliş” küçürek öyküsünde bu ayetler şöyle anlatılmaktadır:

⁸⁸⁹ Rasim Özdenören, Soruşturma: Hece Öykü, Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü 2, S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 115.

⁸⁹⁰ Bahtiyar Aslan, “Cemal Şakar’ın Hikâyât Adlı Eserindeki Küçürek Öykülerin Kur’an Kıssaları ile İlişkisi”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi-Küçürek Öykü Özel Sayısı*, S. 65, Aralık 2013, s. 52.

⁸⁹¹ <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C4%B0sr%C3%A2-suresi/2079/50-51-ayet-tefsiri> 03.04.2019

Kalabalık bir grup ağız ağıza vermiş gülüşüyorlardı.

-Bak sen, diyorlardı; demek biz kemiğe, toza toprağa dönüştükten sonra, gerçekten yepyeni bir yaratmayla diriltileceğiz öyle mi?

İçlerinden biri ayağa kalktı ve hurmanın seyrek gölgesi altında bir deri parçası üzerindeki ibareyi okuyanlara seslendi:

-Bizi kim hayata geri döndürecek? Haklılığına o kadar çok inanıyordu ki, verilecek cevabı dinlemeye bile lüzum hissetmedi. (...)

-Bu ne zaman olacak? İnanmış bir tavırla başını sallıyordu. Arkadaşlarının arasına gururla oturdu; işte onları susturmuştu. Kabz da dağılmıştı

Hurmanın seyrek gölgesine sığınanlara bir günün, bin yıl hatta ellibin yıla tekabül ettiği öğretilmişti.⁸⁹²

Görüldüğü üzere üslup ve izlek temel alınarak diyaloglarda ayetlere sadık kalınırken geri kalan kısımlarda bir yeniden yazım söz konusudur. Yüz kırk bir kelimedenden oluşan bu küçürek öykü eksilteli cümleler, mekâna dair bir bilgi içermeden dış anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Elçilerin anlatıldığı cümlelerin edilgen fiille verilmesinin sebebini onlara duyulan saygıya bağlamaktayız. Aynı surenin 71., 72. ve 73. ayetlerinin meali ile bu mealin pastışı olan “Körlük” öyküsü şöyledir:

[ama] gün gelecek, bütün insanları huzurumuza çağıracağız [ve onları, yaşarken] davranışlarına yön veren bilinçli eğilimlerine, seciyelerine göre [yargılayacağız]: sicilleri sağ ellerine verilecek olanlar, işte bunlar, tutanaklarını [sevinçle] okuyacak olanlardır. Bununla birlikte kimseye kıl kadar haksızlık yapılmayacaktır: Ve bu [dünyada kalbi] kör olan, ahirette de kör olacak ve [doğru yoldan] daha da sapmış bulunacaktır. O [YOLUNU şaşırılmış] kimseler, Bizim adımıza, vahyettiğimizden başka bir şey ortaya atasın diye seni ayartarak, seni vahyettiğimiz [gerçeklerden] uzaklaştırmaya çalışmaktalar; öyle ki, bunu başarabilselerdi seni hemen kendilerine dost edinirlerdi!⁸⁹³

On gün mü olmuştu, bir gün mü ya da bir günden de az mıydı? Şaşkınlık içinde uyandırılmıştı.

⁸⁹² Cemal Şakar, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 18.

⁸⁹³ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 697-698.

Her yan zifiriydi.

Vaat edilen gün müydü? Bir kalabalık, bir mahşer... Sadece sesleri duyuyor, göremiyordu.

Gözlerinin gördüğü günleri hatırladı: Dünyası daracıktı, zaten bir şeyin peşinde de koşmamıştı. Ama görmüştü, gözlerini alan ışıltıları.

-Rabbim, dedi. İlk kez böyle diyordu. Kendinden utandı, hep beraber oldukları neyse ki yanında yoktu. Ben gören biriyken beni niçin kör olarak kaldırdın?

Artık, "Rabbim!" demenin fayda etmediği o vaat gelip çatmıştı.⁸⁹⁴

Küçürek öyküdeki öykü kişinin kendisini, hayattayken gören biri olarak bilmesi gerçeğe gözlerini kapatıp dünyevi zevklerle kendini kör eden gören körlere bir göndermedir. Ayette bu insanlar yaşarken de kör olarak tabir edilmekteyken bu durum öyküde "gözlerini alan ışıltı" göndermesiyle kurulur.

Himyer krallarına takılan bir isim olan "Tubbe" Kur'an'da yeniden dirilme ve Allah'ın yargılaması gerçeğini inkâr eden topluluk şeklinde anılmaktadır.⁸⁹⁵ Şakar'ın aynı isimli küçürek öyküsünde bu topluluk işaret edilip Duhân suresinin 23.-31. ve 34-39. ayetlerinden yola çıkılmıştır.

(Ve Allah,) "Sen kullarımla geceleyin ilerle" dedi, "çünkü mutlaka takip altında olacaksınız ve denizi [seninle Firavun'un adamları arasında] öyle, olduğu gibi bırak; zaten onlar boğulmaya mahkûm bir topluluktur!" dedi. [Onlar böylece yok oldular: ve] arkalarında nice bahçeler bıraktılar, nice çeşmeler, nice ekin tarlaları, nice güzel yurtlar ve hoşlandıkları nice rahatlıklar, kolaylıklar! İşte böyle oldu. Ve [sonra] başka bir toplumu [onların geride bıraktıklarına] varis kıldık; onlara ne gök ne de yer ağladı ve ne de bir mühlet verildi. Biz gerçekten, İsrailoğullarını aşağılayıcı azaptan kurtardık, Firavun [un onların başına sardığı azap]tan; zaten o, kendi kişiliklerini harcayıp duranların en başta gelenlerindendi; (...) [Şimdi] bakın, bu [insan]lar derler ki: "Bu [önümüzde bulunan,] bizim ilk [ve tek] ölümümüzdür ve hayata yeniden döndürülmeyeceğiz. O halde, eğer iddianızda haklı iseniz atalarımızı [şahit olarak] getirin!" Yoksa onlar, [aynı] günahları işlediklerinden dolayı yok

⁸⁹⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 18.

⁸⁹⁵ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 1188.

ettiğimiz Tubbe' halkından ve onlardan önce yaşamış olanlardan daha mı iyiydiler? İşte [böyle:] Biz gökleri ve yeri ve ikisi arasında bulunan her şeyi sırf bir oyun olsun diye yaratmadık. Bunların hiçbirini [derunî bir] hakikatten yoksun yaratmış değiliz: ama çoğu bunu anlamaz.⁸⁹⁶

Onlar boğulmaya mahkûm olduklarının farkında bile olmadan, gece gündüz gidenleri kovalıyorlardı. Deniz üzerlerine kapandığında, arkalarında nice bahçeler bırakmışlardı; nice çeşmeler, nice ekin tarlaları, nice güzel yurtlar ve içlerinde sefa sürdükleri onca nimet ve lüks.

Başka bir toplum geride bıraktıklarına varîs kılındığında; onlara ne gök, ne de yer ağladı. Mühlet de verilmedi, pişmanlıklarından dönmek için.

Ancak önde gidenler aşağılayıcı bir azaptan kurtulur kurtulmaz;

-Gelmekte olan bizim ilk ve tek ölümümüzdür. Yeniden dirilecek de değiliz. Eğer iddianızda haklıysanız atalarımızı şahit olarak getirin, demeye başlamışlardı.

Onlardan önce de daha güçlü, daha iyi toplumlar vardı ve yok edilmişlerdi. Şimdi öncekilerle aynı hataya düşmüşlerdi. Oysa göklerin ve yerin ve ikisinin arasında bulunanların sırf bir oyun olsun diye yaratılmadığı haberi onlara ulaştırılmıştı; dahası bunların hepsinin gerçeğin kendisi olarak yaratıldığının da.⁸⁹⁷

Ayette anlatılan olaya ve anlatılırken kullanılan kilit diyebileceğimiz önemli kelimelerin birçoğuna sadık kalınarak öykü oluşturulmuştur. Verdiğimiz bu öykülerde mekâna dair bir bilginin yer almadığı ve zamanın da belirsiz bir geçmiş zamanın olduğu görülmektedir. “Misak” adlı küçürek öyküde Bakara suresinin 93. ayetinden metinlerarasılıkla itaatsiz bir topluluğun Allah’ı inkâr etmesi ve verdikleri sözlerde durmamaları yetmiş bir kelime ile anlatılmaktadır. Dış anlatıcı tarafından sıfır odaklanma ile tek bir diyalog dışında anlatma tekniği kullanılmıştır. Geçmiş zamandan bahsedilirken mekâna dair bilgi verilmemiştir. “Sâika”da İsrâiloğullarının inkârı ve bunun sonucunda yıldırımla cezalandırıldıkları elli sekiz kelimeyle anlatılırken zaman olarak da bu topluluğun yaşandığı dönemi görebiliriz. “Sâika” aynı ayetten alınan ve yıldırım cezası anlamına gelen bir kelimedir. Küçürek öyküde mekândan bahsedilmeyip Bakara suresinin 55. ayetinden metinlerarasılık yapılmıştır.

⁸⁹⁶ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 1186-1188.

⁸⁹⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 32.

Dış anlatıcı ve sıfır odaklanma ile anlatma tekniği kullanılırken tek bir diyaloga yer verilmiştir. Bakara suresinin 61. ayetinde geçen “Habeta” fiilinin mecazi anlamı onurunu yitirmek ve düşkün, sefil hale gelmektir.⁸⁹⁸ Aynı ada sahip küçürek öyküde bu ayet, ilk iki diyalogda verilirken sonuncu diyalog olan Hz. İsa’nın “Ey Kûdus! Sen, sana gönderilen peygamberleri öldüren, onları taşıyan Kûdus!..”⁸⁹⁹ cümlesi ile Matta İncili’inin 23:34’ünden olsa da Muhammed Esed’in mealindeki dipnotta da yer almaktadır. Dış anlatıcının sıfır odaklanma ile anlatıldığı küçürek öyküde iki diyaloga yer verilmiş ve yüz yirmi üç kelimededen oluşmuştur. Yahudi topluluğundan bahsedildiği için öykü zamanını o topluluğun dönemi diye kabul etmekteyiz fakat küçürek öyküde mekâna dair yine bir iz yoktur. Öyküde açgözlülük anlatılırken bunu desteklemek amacıyla “Dünyanın işvesi topuklarından aşağı doğru çekiyordu.” cümlesiyle kapalı istiare yapıldığı görülmektedir. Hakikate karşı kör olma ve inkâr temalı Râ’inâ”da Nisa suresinin 46. ayeti ile Bakara suresinin 88. ayeti diyaloglarla verilerek metinlerarasılık yapılmıştır. Bakara 104. Ayetin tefsirine baktığımızda “Râ’inâ” kelimesi için “Bizi kolla, gözet; sen bizi gözetmezsen biz de seni gözetmeyiz” anlamına gelirken Peygambere saygısızlığı imlemekte, telaffuza göre çoban anlamında hakaret içermektedir.⁹⁰⁰ Öyküde bu vaka şöyle anlatılmıştır:

İnkârlarında sınır tanımıyorlar, elçiye “asıl sen bizim sözüme kulak ver” diyebiliyorlardı. Dahası mesaja hakarete o kadar ileri gidiyorlardı ki; ‘asıl sen bize bak’ derken dillerini iyice bükerek “râ’inâ/çobanımız” demeye getiriyorlardı: “Dinle, dinlenilmez olasınca, başımızın belası, çobanımız.”⁹⁰¹

Burada ayet mealinin bir kısmı aynen verilirken geri kalan kısım değiştirilerek aktarılmıştır. Öyküde “yüzlerce yıldır sürdürdükleri bir tavırdı” denilerek öykü zamanına dair özetlemeye gidilmiş ve bahsedilen topluluk hakkında genel bir tespit yapılmıştır. Devamında ise yine “Kulak asmadıkları sadece elçinin getirdikleri değildi; yüzlerce yıl önce atalarına gelen mesaja da kulak asmıyorlardı.” sözü ile tekrar özetlemeye gidilmiştir. Dış anlatıcının sıfır odaklanma kullanarak anlatma tekniğiyle verilen öyküde mekâna dair bir ibare bulunmamaktadır. Adı yine

⁸⁹⁸ Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 64.

⁸⁹⁹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 34.

⁹⁰⁰ <http://www.kuranvemeali.com/bakara-suresi/104-ayeti-tefsiri> 03.04.2019

⁹⁰¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 36.

ayette geçen ve “bilinçli olan şirk dolayısıyla sahte ve çarpıtılmış dinî bakış ve inaniş” anlamına gelen “Mekr” küçürek öyküsünün tamamı İbrahim suresinin 44.-46. ayetlerinden oluşmaktadır. Mesela 44. ayetin meali ve öyküdeki hali şöyledir:

Bunun içindir ki, insanları, azabın başlarına geleceği Gün için uyar; o Gün ki, zulmedenler: “Ey Rabbimiz!” derler, “Bize kısa bir süre daha ver ki Senin çağrına icabet edelim; Senin elçilerine uyup peşlerinden gidelim” [Fakat Allah da onlara:] “Siz bir vakitler kıyamet gibi, ceza gibi bir şeyin sizin için sözkonusu olmadığına yemin edip durmuyor muydunuz?” [diye karşılık verecektir].⁹⁰²

-Ey Rabbimiz, bize kısa bir süre daha ver ki, Senin çağrına icabet edelim; Senin çağrına icabet edelim; Senin elçilerine uyup peşlerinden gidelim, diyecekler.

Ama kendilerine; bir zamanlar kıyametin, cezanın olmadığına dair edip durdukları yeminler hatırlatılacak. Hatta boş yere yemin ederlerken; onlardan önce kendilerine yazık edenlerin yaşadıkları yerlerde yaşıyorlardı.⁹⁰³

Bunlardan biri olan “Na’ka”da çobanın ‘yakaza’ halindeyken gördüğü rüyada sürünün dağılması şöyle anlatılmaktadır:

Hayvanların bir kısmı şırl şırl akan suyun; bir kısmı da dere boyunca sıralanmış çınarların serin gölgelerinin cazibesine kapılmıştı. Ne sürüden ayrılmanın korkusu ne de çobansızlığın çaresizliği umurlarındaydı.

Çoban düşle gerçeğin birbirine dönüştüğü, sınırların belirsizleştiği o siste gaflet halindeydi. Sürü de başıboş kalmanın cezbesiyle serkeşleşmişti.

Çoban, sessizliğin gittikçe derinleşmesinden olmalı hemen ayağa fırladı.

Sağa sola koşup haykırmaya, sürüyü ünlemeye başladı.

Ne söylediğinin, nereye koştuğunun farkında bile değildi; sadece canhıraşa bağırıp koşuşturuyordu.

Sürü çoktan dağılmıştı.

Zaten akıllarını da kullanmayı bilmiyorlardı.⁹⁰⁴

⁹⁰² Muhammed Esed, **a.g.e.**, s. 620.

⁹⁰³ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 45.

⁹⁰⁴ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 35.

Burada nefis kavramı hayvanlar; irade kavramı çoban temsiliyle anlatılmaktadır. İslam anlayışında akıl önemli bir kavramdır. İnsanın kalbiyle yanlış olana yanlış diye inanması, aklıyla da bu yanlıştan uzak durarak nefesine hâkim olması gerekmektedir. Her ikisi de kullanılmadığı takdirde nefsin kölesi olunmaya başlanır ve yine bu sebepten dolayı hakikati göremeyecek kadar kör ve sağır hale gelir. Çoban temsili Bakara suresinin 171. ayetinde de bu mahiyette kullanıldığı için bu öyküde, bahsedilen ayetten esinlenilerek pastiş yapıldığını düşünmekteyiz. Öykünün adı olan “Na’ka”nın kelime anlamı için Esed, dipnotunda “çoğunlukla, çobanın sürüsünü güderken çıkardığı belli bir anlamı olmayan bağırtiları tasvir etmek için”⁹⁰⁵ kullanıldığını söyler. Bunun dışında Kur'an'da ‘aklını kullanma’ tabiri birçok ayette de geçtiği için küçürek öykünün sonu da buna göndermeyle bitmektedir.

Şakar, “Bir” bölümündeki küçürek öykülerinin çoğunluğunu sembol, imge, metafor, edebi sanatlarla yüklü, katmanlı, ağdalı, şiirsel bir dil yerine sade, tahkiyeci bir anlatım ve hikemi bir üslupla oluşturmayı tercih etmiştir. Bu bölümün birkaç öyküsünde ise semboller etrafında gelişen anlatı giderek alegorik bir karaktere bürünür. Şakar’ın normal öykülerinde sıkça başvurduğu devrik cümleler burada yerini kurallı cümleye bırakmıştır. Burada amaç daha çok anlatılan topluluğa dair tespit yapılarak anlatılmak istenene işaret edilmiştir ki küçürek öykülerin de temel niteliği budur. Bu küçürek öykülerin yukarıda gösterdiğimiz gibi bazılarında sadece metinlerarasılıkla ayetler öyküye yedirilmeyip öykünün temelini oluşturduğu için pastiş olarak görmek mümkündür. Metinlerarasılığın neredeyse tamamı Kur’an’dan oluşurken birkaç öykü İncil’den alınmıştır. Bu öykülerde tahkiye unsuru ön planda olduğu için neredeyse tamamı dış anlatıcı tarafından anlatma tekniği kullanılarak oluşturulurken bir ya da iki diyalogdan fazlasına yer verilmemiştir. Verilen bu diyalogların neredeyse tamamı ayetlerden oluşmaktadır. Tahkiyeyi pekiştirmek amacıyla da daha çok hikâye birleşik zaman kullanıldığı tespit edilmiştir. Küçürek öykülere verilen isimlerin hepsi tek kelimeden oluştuğu ve çoğunlukla temel alınan ayetten bir kelime seçildiği tespit edilmiştir. “Örtü” dışında Peygamberler dönemi anlatılmaktadır. Çoğunlukla bireyden çok bir topluluk anlatıldığı ve amacın anlatılan birey/bireyler değil çıkarılması gereken hisse olduğu için ruhsal çözümlere çok

⁹⁰⁵ Muhammed Esed, a.g.e., s. 96.

girilmemiş ve yine bir topluluktan bahsedildiği için üçüncü çoğul bir hitap kullanılmıştır. Ayrıca, daha çok bir devir anlatıldığı için söylem zamanı öykü zamanından kısadır. Birçok öyküde mekâna dair bir ibare bulunmamış, böylece mekân unsuru silikleşmiştir. Öykülerdeki kelime sayıları ortalama yüz yirmi civarında olup bu sayıyı aşan öyküler, Ramazan Korkmaz'ın sınırına uymasa da diğer özellikleri taşıdığı için sadece kelime sayılarıyla tür sınırlandırılması yapılamayacağından tamamını küçürek öykü olarak kabul etmeyi uygun görmekteyiz.

“Çok” adlı ikinci bölümdeki elli üç kelimelik, sekiz cümleden oluşan “Av” küçürek öyküsünde avcının avını yakaladığı tasvir edilirken son iki cümlede avın da avcının aynı olduğu ve avcının kendisini öldürdüğü anlaşılacak çarpıcı bir intihar öyküsü oluşmuştur. Dış anlatıcıyla anlatma tekniği kullanılmaktadır. Zaman ve mekâna dair herhangi bir ibare bulunmamaktadır. “Lamba”da sokak lambalarını patlatan bir adamın karakola alınması dış anlatıcının anlatma tekniğiyle verilmektedir. Öykü kişinin bunu yapma sebebi ise kendi diyaloguyla açık edilmektedir.

-Yıldızlar, yani işaretlerimiz sönükleşiyor. İnsanlar yollarını, yönlerini nasıl bulacaklar bunca aydınlıktan gözleri kamaşırken, dedi.⁹⁰⁶

Altmış sekiz kelimededen oluşan bu öyküdeki lamba, hakikati örten bir imge olarak kullanılmakta ve öykünün temelini bu imge oluşturduğundan derinlikli bir anlatım ortaya çıkmaktadır. “Zenginlik” öyküsünde gönül tokluğu anlatılmaktadır. Sıvacı olan baba işten eve giderken peynir ve reçelle katık etmeleri için simit almıştır fakat eşinin, bunları kendilerinden daha kötü durumda olan komşusuna vermesiyle çocuğun babasına zengin mi olduklarını sorar ve baba

Zengin olan Allah'tır. Bize ihtiyacımız olanı, ihtiyacı olanlarla paylaşmak yakıştır. Bu da bizim zenginliğimiz olsun.

der. Burada son diyalogla verilmek istenen açıkça söylenerek kıssadan hisse tarzı sağlanmaktadır. Verilmek istenen mesajı genellikle işaretler, imgeler ve metaforlarla

⁹⁰⁶ Cemal Şakar, a.g.e., s. 60.

vermeyi seçen Şakar'ın öykücülüğünde bu pek görülmeyen bir durumdur. Bu sebeple Şakar'ın her farklı anlatı tarzını denediği bir kez daha fark edilmektedir. Şakar'ın en kısa öyküsü olan “Okul” on dört kelimedenden ve iki cümleden oluşmaktadır. İç anlatıcı ile birinci çoğul kişi tarafından savaşın ortasında kalan bir öğrencinin gözüyle çarpıcı ve kara gerçekçiliğin derinlerde hissettirildiği bir öyküdür. “Okul” öyküsünde savaşın anne ve çocuklara yükledikleri anlatılır. Annelerin büyük bir fedakârlıkla çocuklarını savaşın karanlığından uzak tutmaları iki cümleyle dile getirilir:

Annelerimiz bizden bir saat kadar önce evden çıkarlar.

Korkmayalım diye, okul yolundaki cesetleri toplarlar.⁹⁰⁷

Bir öykünün uzun uzun olay anlatılmadan, herhangi bir sanatlı ifade kullanılmadan nasıl da vurucu olabildiği bu öyküyle örneklenmektedir.

“Toz” öyküsünde yaşlı bir adamın dergâhın avlusundaki tozları süpürmesi anlatılır. Bazı taşlardaki tozların çıkmaması onu fazlasıyla üzmektedir. Burada nefsin törpülenmesi tozların süpürülmesiyle imgelenmektedir. Kişi yıllarca çabalasa da nefsini tamamen köreltemez, her ne kadar eşref-i mahlûkat da olsa muhakkak eksikleri, yanlışları vardır. İnsan noksanlarıyla insandır. Öykü kişisinde de durum aynıdır: “Oysa seksen yıldır hep bu taşları ufalamak, toz atıp yele vermek için uğraşmıştı.”⁹⁰⁸ Elli altı kelimelik olan ve dış anlatıcı tarafından anlatma tekniği kullanıldığı “Şiir”de mekân, açıkça verilmese de çalışma odası izlenimi vermektedir. Şair olan öykü kişisi, şiirini bitirdikten sonra çok güzel olduğunu düşünür ve “İnşallah masallar, menkıbeler, Ahmediyeler, Muhammediyeler gibi anonimleşip insanların belleğinde kıyamete kadar yaşar,” diye dua eder. Buraya kadar eserin ölümsüzlüğü anlatılmak istenirken son cümlede şairin ismini daha da büyük yazıp kalınlaştırdığı söylenerek eserin ölümsüzlük isteği şairin ölümsüzlük isteğine dönüşür. Öyküde, her ne kadar sanatçıların eserlerini önemseseler de kimi zaman nefislerine yenik düşüp kendilerini yapıtlarından öne koyma duygusunun galip çıkmasına işaret edilir. “Kuyu” öyküsünde kuyunun başındaki iki kişiden biri kuyudan su çıkarmaya çabalar fakat ip kısa olduğu için kova suya ulaşmamaktadır.

⁹⁰⁷ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 69.

⁹⁰⁸ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 72.

-Kovanın yetişip yetişmemesinin ne önemi var; gel, eğil bak su orada.

...

-İyi ama biz ondan içince kanacağız, susuzluğumuz son bulacak dedi.

-Seninkisi sadece bir yanılısama, dedi diğeri. Hatırla sabah yola çıkmadan kana kana içtiğimiz suyu.

İnsanın doğasında doyumsuzluk vardır. Elindekilerle yetinmeme, kişiyi sonu olmayan bir açgözlülüğe iter. Burada da kuyu metaforuyla insanoğlunun nefsinin tatminsizliği verilmektedir. Beş cümlelik otuz sekiz kelimedenden oluşan “Hikaye”de hikayeci olan öykü kişisi, tıkanıdığı bir noktada okuduğu kitaptan bir cümleyle irkilir ve yazmayı tamamen bırakır. Burada hangi kitap olduğu, onu yazmaktan vazgeçiren cümlenin hangisi olduğu tamamen belirsiz kalmıştır. Zaman ve mekâna dair hiçbir ifade olmayan öykü, dış anlatıcı tarafından anlatma tekniğiyle verilmiştir. “Su” öyküsünde suda aksini görüp ağlayan kişiye etrafındakiler yardım etmek ister fakat bir çözüm bulamayan onlar da suya akislerini bırakırlar. Geleneksel bir metafor olan suda kişinin aksini görmesi tasavvufta sıkça kullanılmaktadır. Şakar da bu metafordan vazgeçmeyip öyküsünde tekrar kullanmıştır. Yetmiş beş kelimedenden oluşan bu öyküde de yine dış anlatıcı ve anlatma tekniği kullanılmıştır. Fakat bu kez öyküde mekâna değinerek gölün çevresi olduğu belirtilirken “dardını günlerdir anlayamadıkları için” denilerek de zamana dair bir ifade kullanılmıştır.

“Bir” adlı bölümün aksine “Çok” bölümünde daha çok söylem zamanı öykü zamanıyla eşittir. Bu bölümde daha çok metafor, sembol, imge kullanıldığından ağdalı bir dil ön plana çıkmaktadır. Ayrıca bu bölümde bireysel durumların daha fazla anlatıldığı görülür. İlk bölümdeki kelime sayılarına göre bu bölümde daha az kelimeyle daha yoğun bir anlatım tercih edilmekte ve öykülerde ortalama altmış kelime kullanılmaktadır. Bunun yanında devrik cümlelerde artış görülmektedir. Ortak noktalar açısından ise her iki bölümde de çoğunlukla anlatma tekniği ve dış anlatıcının kullanıldığı tespit edilmiştir.

SONUÇ

1982 yılında *Güldeste* dergisinde yayımladığı “Beyaz Gömlek” öyküsüyle edebiyat hayatına başlayan Cemal Şakar, otuz yedi yıldır kendini yenileyerek yazmaya devam etmektedir. Şakar’ın hem okuma hem yazma süreci hayatındaki değişikliklerle doğru orantılıdır. Onun için Ankara, hayatına yeni bir sayfa açmasını sağlamış ve ideolojik görüşüyle birlikte yazıp okuduklarını da değiştirmiş bir şehirdir. Bu dönemde *Mavera* ve *Aylık Dergi* çevresi içinde olması, onun yazın hayatında bir çerçeve oluşturmuştur. O zamandan beri bireyin değişmeyen özü üzerine yazmayı amaç edinerek evrensel bir öykü dünyası kurmaya çalışan Şakar, İslamî bir hassasiyetle benimsediği öykü çizgisinden de vazgeçmemiştir. Şakar, her ne kadar üniversite yıllarında birkaç şiir denemesi olsa da öyküden başka bir türde yazmamıştır. Sanatı kutsallaştıran yaklaşıma mesafeli durarak öyküyü, insanların ortak derdine bir ses olarak görmektedir. Sadece öykü yazmakla yetinmeyen Şakar, öykü türü üzerine de kafa yormuş ve bu çabasının verimi olan kuramsal kitaplar kaleme almıştır.

Cemal Şakar, ilk öykülerinde bireyin benlik arayışı, dünya üzerindeki varoluş sebebi gibi meselelerle ilgili olarak yol ve yolculuk temalarını sıkça kullanmaktadır. Fakat bunu, maneviyatsız, buhranı ve anlamsızlığı olumlayan bir anlayışla değil, İslamî bir çerçevede okuyucuya sunmaktadır. Şakar, yaşamın kendisini adeta gitme eylemiyle özdeşleştirmiştir. Öykülerinde yolculuk genellikle başlanılan yerde bitmektedir. Çünkü asıl arayış bireyin kendisine dairdir. Sonraki öykülerinde ise yüzünü daha çok toplumsal konulara dönerek ülkemizdeki ve diğer İslam coğrafyasındaki sorunları öyküye taşır. Böylelikle Şakar’ın öykü atmosferinde “edebiyat, insana, topluma kaçışı değil yüzleşmeyi”⁹⁰⁹ hatırlatma haline gelir. Öykülerinde yer yer ‘kara gerçeklik’ yani yeraltı gerçekliğine yaklaşırsa da sanatçının Kur’an-ı değer ve ilkelere bağlı kaldığı tespit edilmiştir.

Şakar’ın kara gerçekliğe varan öykülerindeki, (belki de Türk öykücülüğünde ilk kez işlenen) intihar eylemcileri, fahişeler, kadın satıcıları, kumarbazlar, kaçakçılar, esrarkeşler, terör, şehit, güncel içinde öne kimi şahsiyetler (Muntazar,

⁹⁰⁹ Ertan Örgen, **a.g.e.**, s. 189.

vs.), İslam tarihindeki bazı vakalar (örneğin Harre olayı), vb. gibi çokça ele alınmayan konuları cesaretle ele aldığı görülmektedir.

Özellikle *Mürekkep* kitabından sonra güncel olayları öyküleştirmek konusunda cesurca davrandığı söyleyebilir. Yazarlar, genellikle bir konuyu sıcağı sıcağına yazmaktan ve güncele bağlanmaktan yana değillerdir. Ancak Şakar, güncel olayı işlese de olayı değil de olayın kişiler üzerindeki etkilerini yazdığı ve öyküsünü güncelden kurtarıp insani özü/halleri tahkiye ettiği için öyküsünü evrenselleştirdiği düşünmekteyiz.

Kentli bir öykücü olarak kentli insanı yazmaktadır. Birçok taşra öykücüsü gibi Şakar da kenti değerlerin yitirildiği, insanı kirleten, yalnızlaştıran bir yer olarak görür ancak diğer öykücülerden farklı olarak bunu kentli insan üzerinden kurgular. Türk öykücülüğünde çokça işlenen gelenek modernite çatışmasını da köy, kasaba gibi klişeler içinde tartışmaktansa şehir hayatında kimi göstergeler üzerinden ima eder.

Birbirinin devamı olan hikâyeler olan nehir kurgular Şakar'ın eserlerinde de göze çarpmaktadır. “Sır” ve “Sırdaş”, “Tercihane” ve “Yolculuk”, “Bağdat Kudüs Kabil” ve “Küp”, “Geçişler” ve “Fragman” öyküleri arasındaki ilişki buna örnek oluşturmaktadır.

Şakar, birçok röportajında “söylemediğim söylediklerimden anlaşılın” der. Öykülerinde de susmaya yüklediği mana bu cümleyle pekişmektedir. Çünkü asıl anlatılmak istenenler suskunlukta gizlidir. Tüm bunları göz önünde bulundurarak Şakar'ın öyküsünün suskunluk üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Şakar, özellikle *Sular Tutuştuğunda* kitabından sonra ‘şok’ anları yazmaktadır. Bu anlar ise klasik anlamda tahkiye edilemezdir. Bu yüzden Cemal Şakar da onu ima eder ve geri çekilir. Böylece Şakar'ın öyküsünün genel karakteristiği olan imgeselleştirme, suskunluk ve yarım kalmışlıkların temeli de anlaşılmaktadır.

Şakar, öykülerinde aktüel mekânları kullanarak kurmacanın dünyasına gerçek dünyayı katar ve öyküdeki gerçek ile hayal arasındaki çizgiyi silikleştirir. Mekânı kurgularken hem atmosfere uygun olarak ruh haline bağlı mekânlar hem olayı ön

plana çıkaran eylem mekânları hem de tasvire dayalı gözlemlenen mekânları kullanmaktadır. Tüm bunların yanında kimi öykülerinde mekânın karakteri dönüştürecek şekilde kadar bu unsuru ön plana çıkardığı görülmektedir. Birçok farklı yer kullansa da neredeyse en sık kullandığı mekân ev olur ve bu yer daha çok karakterin yalnızlığını, kendinden veya ortamından kaçışını imlemektedir. İslami bir hassasiyetle oluşturduğu öykülerinde mekânı da buna göre kurgulayarak özel olarak dini anlamlar taşıyan yer veya eşyalara öyküsünde yer vermektedir. Mekânı metafor olarak, ironiye hizmet edecek şekilde veya öykünün asıl amacını oluşturacak şekilde kullandığı da tespit edilmiştir. Bunun haricinde Şakar, öyküde anlatılan yere veya nesnelere dair ayrıntıya girmeyip onlara sembolik anlamlar yükleyerek öyküdeki derinliği arttırdığı görülmektedir.

Öykülerinin toplamına baktığımızda normal dizilimle yazılan öykülerin anakronik dizilimle yazılan öykülerden daha çok olduğu fark edilmektedir. Genellikle uzun bir zamanı kapsamayan bu öykülerin bazılarında tek bir ana odaklanıldığı da görülmektedir. Öyküde anlatılan zamana dair belirsizlik birçok öyküsüne hâkim olan bir durumdur. Öyle ki kimilerinde karakterin ruh haline göre hem mekân hem de zaman kaybı yaşanmaktadır. Şakar, zamanı öyküde bir süre olmanın haricinde bizatihi tema olarak işleyerek bu kavramın önemini okuyucuya göstermektedir.

Şakar'ın öyküdeki karakterlerini kronolojik olarak incelediğimizde, ilk dönem öykülerinin, çokça tespit edildiği gibi yol, yolculuk bağlamında bir kimlik arayışı olduğu söylenebilir. Zamanla bilinmezlik, boşluk içinde kalan öykü karakterlerinin yerini durulmuş, kısmen cevap bulmuş, hayata daha net bakabilen karakterler almaktadır. Şakar, öykü karakterlerini daha çok dramatik yolla tanıtmayı seçerken kimi zaman açıklama tekniğini de kullanmıştır. Ancak bu tekniği kullanırken, karakterin özelliklerini öykünün tek bir noktasında bütün olarak vermek yerine farklı yerlerinde yaptığı değinilerle çizmeyi tercih etmiştir. Cinsiyet olarak kadın karakterleri erkek karakterlere oranla daha az kullanmış olsa da kadın psikolojisini gerçekçi ve başarılı bir şekilde yansıttığı dikkat çeker. Kadını genellikle eş veya anne olarak çizmiş, savaş ortamındaki kadınların acılarını ve hayatta kalma

mücadelelerini anlatmaya önem vermiştir. Şakar, postmodernist bir kurguyla aktüel şahsiyetleri öyküsünde kullanmış ve kurmaca-gerçeklik çizgisini yıkmıştır. Öykülerinde sıkça kullandığı yabancılaşan karakterler bu durumu suni bir varoluş sancısıyla değil, çağın bir gerçeği olarak yaşamaktadır. Şakar'ın karakterlerine dair en dikkat çekici durumlardan biri büyük bir çoğunluğun isimsiz olmasıdır. İnsanın özündeki değişmeyi vermek ve bunun temsilcisi olmak adına karakterlerine isim vermediğini düşünmekteyiz. İsim kullandığı karakterlerinse büyük çoğunluğunun bir durum, topluluk, vakayı temsil ettiği görülmektedir. Tüm bunların dışında Şakar'ın öykü karakterlerindeki ortak payda suskunluğa önem vermeleri, ideallere sahip olmaları ve çoğunlukla arayışlarının kendilerinde son bulması yani kendilerini aramalarıdır.

Şakar, öykülerinde sadece anlatmak istediğini değil öyküdeki zamanı, mekânı ve hatta bazen karakteri açıkça belirtmek yerine onları işaret edecek imgeler, izler vererek öyküdeki yoğunluk ve derinliği arttırmaktadır.

Cemal Şakar'ın ilk öykü kitaplarında bireyselliğin sonraki kitaplarında ise toplumsallığın ön plana çıkması anlatıcı ve odaklanmayı da etkilemiştir. Bireysel konuları anlattığı öykülerinde daha çok iç anlatıcı, topluma yönelik konuları ele aldığı öykülerinde ise dış anlatıcının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durumun ise karakterin ruhu ve toplumun genel durumunu daha net verilmesiyle ilgili olduğunu düşünmekteyiz. Çoğul anlatıcı ve çoklu odaklanma tekniklerinin ise ilk öykülerden itibaren son öykülere kadar artarak kullanıldığı görülmektedir.

Öyküyü plastik bir uğraş olarak gören Şakar, biçimin söylenilmek istenileni de etkilediğini düşünerek her kitabında birçok farklı yenilikle karşımıza çıkmaktadır. Üstkurmacadan parodiye, metinlerarasılıktan parataksise kadar birçok tekniği kullanmaktadır. Ne kadar teknik farklılıklar yapsa da içerik olarak toplumsal sorunlardan vazgeçmeyip çağın şahitliğine devam etmektedir. Ayrıca çeşitli teknikler kullanırken postmodernist bir oyun amacı gütmeyeceği de görülmektedir. Örneğin üstkurmaca yöntemini gerçekliği bozma amacıyla değil asıl hakikatin gerçek dünyada aranması gerektiğine işaret etmek için kullanmaktadır. Metinlerarasılık tekniğini ise öyküsünde derinlik oluşturmak, söylemek istediğini desteklemek,

pekiştirmek amacıyla kullanmaktadır. Parodi olarak kurguladığı öykülerde ise alaya alma, asıl metnin değerini düşürme amacıyla değil o metne yeni bir anlam yüklemek için bu teknikten yararlanmaktadır. Şakar, öykü anlayışını, onun için öyküde neyin önemli olduğunu, başlı başına yazma eyleminin neden önemli olduğunu daha çok üstkurmaca tekniğiyle yazılmış öykülerinde açıkça belirtmektedir. Örneğin, “Eviçi” öyküsünde yazmanın ne anlama geldiği dile getirilirken: “Çünkü benim için yazmak; uzun yolculuklarımda bir araç, uzlaşmazlığımın, ertelemelerimin küçük bir avuntusu, ortak duyarlılıklarımın, ortak sözcüklerle ifade biçimiydi.”⁹¹⁰ “Ses” öyküsünde yazmaya dair beklentisi anlatılır: “Ben sadece yaşadıklarımla söylediklerim denk düşün istedim.”⁹¹¹ İroniyi bir eleştiri silahı olarak kullanan Şakar, kimi öykülerinde eleştirdiği yaşam biçimlerini eleştiri içermeden olduğu gibi öyküye yansıtır. Böylece o, tüm eleştirisini ironi üzerinden kurgular. Özellikle “Cesetler Hemen Her Yerde”, “Mevlit”, The Mahrem Palace”, “Maide” gibi öykülerinde Müslümanların hatalarını iğneleyici bir üslupla vermek yerine olduğu gibi anlatarak eleştirisini ironiyle yapmaktadır.

Şakar’ın ilk öykülerinden son öykülerine değişen bir durum da kullandığı kelimelerdir. İlk eserlerinde dilimizde sıklıkla kullanmadığımız kelimelere yer verirken zamanla bu durumu azalttığı görülmektedir. Genel itibarıyla sade bir dil kullansa da anlatımdaki yoğunluk ve derinlikten vazgeçmemektedir. Dolaylı anlatıma ağırlık vererek anlatmak istediğini ima ile okuyucuya sunar ve bu sayede öykü formunun kısa ve öz oluşunu başarıyla oluşturmaktadır.

Şakar, şiirin imkânlarından yararlanmayı daha çok imgesel bir dil kullanarak yapmaktadır. Öykülerinde tasvire çok yer vermemesinin bir nedenini de bu durum oluşturmaktadır. Bu noktada sadece şiirin değil farklı bir disiplin olan sinema sanatından da sıkça yararlandığını tekrarlamamız gerekmektedir.

Durum öyküsü yazan Şakar, bunu biçimsel yeniliklerle aşmış ve durum öyküsünün sınırlarını zorlamıştır. Görsel kullanıldığı öyküler, “Parataksis”, “Otuz

⁹¹⁰ Cemal Şakar, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 51.

⁹¹¹ Cemal Şakar, **a.g.e.**, s. 66.

saniye” gibi öyküler buna örnek teşkil etmektedir. “Edebiyatın Doğası” yazısında sanatın özünün biçim olduğunu söylemektedir:

Oysa edebiyatın ne’liğine dikkatli bir şekilde bakıldığında onun doğasının salt biçimden ibaret olduğu görülür. Şöyle de diyebiliriz, sanatsal formların doğası/özü/mahiyeti salt biçimden ibaret olmasıdır. Anlam/içerik ona yapışan araz/ilinedir. Biçim cevherse anlam/içerik ilinedir.⁹¹²

Ancak buradaki biçim tartışması klasik öz-biçim tartışması bağlamında yapılmamakta, salt biçimden söz edilmektedir. Ona göre biçim, eserin maddi gövdesidir. Bu nedenle de içeriğin olduğu edildiği bir mekânsallığı ifade eder. Bu mekânsallık okur için bir ortak payda sağlar, eseri nesnelleştirir. Okur bu sayede eserle temas sağlar.

Şakar; sanatı, edebiyatı toplumdaki bağımsız olarak düşünmez. Ona göre toplumsal değişme sanatı derinden etkiler. Eserlerin gerçeklikle olan karşılıklı ilişkinin zedelendiği, toplumsal değişimle birlikte hayat tarzının kökten değişmesi gibi nedenlerle biçimin sıkışmaya başladığını söyler. Yeni edebi anlayışların çıkmasını da bu edebi sıkışmaya bağlar. Bu nedenle onun öyküsünü bu biçim sıkışmasına verilen bir cevap olarak okuyabiliriz.

Genel itibariyle Şakar, kendisine kadar gelen öykü anlayışlarıyla hesaplaşır. Özellikle “İslamcı Öykünün Uzlaşmaları” yazısında müteyyin kesimin öyküye dair oluşturduğu yerleşik algı ve anlayışı maddeler halinde açıklar. Bu maddelerin belirlediği sınırların öykücüler için giderek bir zindana dönüştüğünü tespit eder. Kendi öyküsünü de bu uzlaşmaları kırarak şekilde inşa ederek okuyucuya sunmaktadır.

⁹¹² Cemal Şakar, **Edebiyatın Doğası**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2019, s. 9.

KAYNAKÇA

- Akalın, L. Sami, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1984.
- Akkaya, Tarkan Murat, **1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimleri**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010.
- Aktaş, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991.
- Aktulum, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
- Akyener, Oğuzhan, “Suriye İç Savaşı: Enerji, Güvenlik ve Siyaset Boyutlarıyla”, **Türkiye Enerji Vakfı**, Ankara, Nisan 2018.
- Akyüz, Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015.
- Ali İhsan Kolcu, **Batı Edebiyatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara, 2008.
- Andı, M. Fatih, ““Beton Duvarlar Arasında Açan Çiçek”: Modern Kente ve Kentleşmeye Karşı Erdem Bayazıt’ın Şiiri”, **FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, S. 1, Bahar 2013, s. 79-92.
- Apaydın, Mustafa, **Osman Cemal Kaygılı’nın Hikâyeciliği**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Aristoteles, **Metafizik**, çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1996.
- Aslan Reza, **Zelot: Nasıralı İsa’nın Hayatı ve Dönemi**, çev. Nalan Tumay, Okyanus Yayınevi, İstanbul, 2014.
- Aslan, Bahtiyar, “Cemal Şakar’ın Hikâyât Adlı Eserindeki Küçürek Öykülerin Kur’an Kıssaları ile İlişkisi”, **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi-Küçürek Öykü Özel Sayısı**, S. 65, Aralık 2013, s. 47-58.

Aydın, Hilal, **19. Yy Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü**, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.

Aydın, İbrahim Hakkı, “Bir Felsefi Metafor ‘Yolda Olmak’”, **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Cilt: VI, S. 4, 2006, s. 9-22.

Aytaç, Gürsel, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul, 2003.

Bachelard, Gaston, **Mekânın Poetikası**, çev. Aykut Derman, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996.

Barthes, Roland, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1988.

Baudrillard, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, 6. Baskı, Ankara, 2011.

Bayazıt, Erdem, **Şiirler: Sebeb Ey / Risaleler / Gelecek Zaman Risalesi**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Bayraktar, Osman, “Cemal Şakar Öyküsünün İzlekleri”, **Yedi İklim Dergisi**, S. 251, Şubat 2011, s. 49-57.

Beckett, Samuel, **Proust**, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2012.

Belge, Murat, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

Berger, Jhon, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2016.

Bostan, Muhsin, “Cemal Şakar: İçimizden Biri”, **Tasfiye Dergisi**, S. 33, Ağustos 2011 s. 13-14.

Boz, Ümmügülsüm, “**Amerikan Müdahaleciliği ve Irak: İşgal ve Çekilme**”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Temmuz 2015.

Buran, Ahmet, “Bilim Alanlarında Terimlerin Önemi Ve “Küçürek Öykü” Terimi”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-** Wolume 7/4 Fall 2012, s. 21-25.

Cebeci, Oğuz, **Komik Edebi Türler**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

Cebeci, Oğuz, **Komik Edebi Türler**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

Cebeci, Oğuz, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.

Cengiz, Muammer, “Tasavvuf Tarihinde Elest Mîsâkına Dair Yorumlar”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 10, S. 50, Haziran 2017, s. 905-924.

Chandler, Daniel, “Tür Kuramına Giriş”, **Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı: Temel Metinler**, çev. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2018.

Chatman, Seymour, **Öykü ve Söylem – Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, çev. Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2009.

Çetin, Nurullah, **Roman Çözümleme Yöntemleri**, Öncü Kitap, Ankara, 2013.

Çetişli, İsmail, **Metin Tahlillerine Giriş II**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Dağistanî, Ömer Ziyâuddîn, **Tasavvuf ve Tarikatlarla İlgili Fetvalar**, Seha Neşriyat, 3. Baskı, İstanbul, 1992.

Daniels, Mark, **Bir Nefeste Dünya Mitolojisi**, Maya Kitap, İstanbul, 2014.

Daşcıoğlu, Yılmaz, “Dilin İçinde Dil, Doğanın İçinde Perde: Şiirde Metafor ve İmge”, **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, Cilt: CIX, S. 767-768, Kasım-Aralık 2015, s. 167-173.

Daşcıoğlu Yılmaz-Koç Okan, “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, Wolume 4/1-I Winter 2009, s. 800-900.

Daşçıoğlu, Yılmaz, Örcü, M. Mustafa, “Cemal Şakar’ın Öykülerinde “Ben”in Toplumla Çatışmasından Çağın Tanıklığına Dönüşüm Süreci”, **Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 1. Cilt, 28-30 Nisan 2016, s. 109-117.

Dervişcemaloğlu, Bahar, **Anlatıbilime Giriş**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.

Durmuş, Mithat, “İmge-Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge”, **Turkish Studies-International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, Volume 6/3 Summer 2011, s. 745-762.

Ecevit, Yıldız, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Ecevit, Yıldız, **Orhan Pamuk’u Okumak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Ecevit, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004.

Edgü, Ferüt, “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, **Adam Öykü Dergisi – Kısa Kısa Öykü Özel Sayı**, S. 12, Eylül-Ekim 1997, s. 38-39.

Erbay, Nazire – Özbek, Eren, “Mistik ve Metafizik Bağlamda Bir Yolculuk Üçlemesi: Hüsn ü Aşk – Hacı’nın Yolu – Simyacı”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-** Wolume 8/1 Winter 2013, s. 1355-1374.

Ertuğrul, Aykut, “Bir Daha Asla”, **Ayna İnsan Dergisi**, S. 10, Mart-Nisan-Mayıs 2014.

Esed, Muhammed, **Kur’an Mesajı**, İşaret Yayınları, İstanbul, 2015.

Fazıl Kurt, Necip, “1950-1980 Arasında Şehirleşme ve Türk Edebiyatına Yansıması: Genel Bir Bakış”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, S. 39, 2010, s. 103-113.

Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, 29. Baskı, Ankara, 2011.

Genette, Gérard, **Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007.

Gündüz, Osman, “Küçürek Öykü, Kısa Kısa Öykü mü, Anlatı mı?”, **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi-Küçürek Öykü Özel Sayısı**, S. 65, Aralık 2013, s. 11-22.

Haksöz Dergisi, “Özgürlük Despotizme Başkaldırmaktır”, **Haksöz Dergisi**, S. 298, Ocak 2015, s. 65-69.

Hanife Akgül, “Yalnızlık Duygusu ve Ölçümü”, **SOBİDER**, S. 9, Aralık 2016, s. 273-289.

Harmancı, Abdullah, “Cemal Şakar ile Kitaplar, Dergiler, Öykü ve Hayat Üzerine” **Mahalle Mektebi Dergisi**, S. 26, Kasım-Aralık 2015 s. 88-95.

Hece, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **Hece Dergisi**, S. 40, Nisan 2000, s. 61-66.

Hece, “Öykü Soruşturması ‘Cemal Şakar’”, **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayı**, S. 46/47 Ekim 2000, s. 55-56.

Hooke, Samuel Henry, **Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları**, çev. Alâeddin Şenel, İmge Kitabevi, Ankara, 1993.

Işık, Ali, “Portakal Bahçeleri”, **Hece Öykü Dergisi**, S. 62, Nisan 2014, s. 177.

İbnü’l-Arabî, Muhyiddîn, **Fusûsu’l-Hikem**, şerhli çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006.

İbrahim Ethem Karataş, “Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın Marifetname’sinde Anasırı-ı Erbaa (Dört Unsur) Görüşü”, **Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 33, Güz 2014, s. 104-122.

İslam, Ayşenur Külahlıoğlu, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyeciliği", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, ed. Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara, 2011.

İzzetbegoviç, Aliya, **Tarihe Tanıklığım**, çev. Alev Erkilet, vd., Klasik Yayınları, İstanbul, 2003.

Jahn, Manfred, **Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

Johnson, Charles, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü Dergisi**, S. 12, 1997, s. 215-216.

Kacıroğlu, Murat, “Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü”, **Modern Türk Edebiyatı**, ed. Oktay Yivli, Günce Yayınları, Ankara, 2017.

Kahraman, Âlim, **Modern Türk Hikâyesi**, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul, 2015.

Kanar, Mehmet, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Say Yayınları, İstanbul, 2007.

Kaplan, Mahmut, “Divan Şiirinde Ölüm Düşüncesi”, **Köprü Dergisi**, Güz 2001, S. 76, s. 100-111.

Karaaliğlu, Seyit Kemal, **Türk Edebiyatı Tarihi**, 1. Cilt, İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll. Şti., 1980.

Karataş, Turan, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2004.

Kâşgarlı Mahmûd, **Divânü Lugâti't-Türk Tercümesi**, 3. Cilt, çev. Besim Atalay, TDK, Ankara, 2000.

Kavruk, Hasan, **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikayecilik**, MEB Yayınları, İstanbul, 1998.

Kaya, Akif Hasan, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **Aşkar Dergisi**, S. 10, Eylül-Ekim-Kasım 2009.

Kaya, İrfan, “Klasik Sosyolojide Nostaljik Paradigma ve İslamcılıkta Asr-ı Saadet Özlemi”, **Cumhuriyet İlahiyat Dergisi**, Cilt: 21, S.: 1, Haziran 2017, s. 81-105.

Kervan Dergisi, Güz, 1996.

Kızılgeçit, Muhammed, “Modern Psikolojide ve Tasavvufta Yalnızlık”, **Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 1, S. 1, Haziran 2012, s. 131-150.

Konuk, Ahmed Avni, **Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi**, 1. Cilt, haz. M. Tarhalı, S. Eraydın, İFAV Yayınları, İstanbul, 2005

Korkmaz, Ferhat, “Mehmed Gönenç’in Şiirlerinde Ölüm Teması”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Wolume 6, April 2013, s. 585-597.

Korkmaz, Ramazan, “Küçürek Öykü (Short short story) Türü ya da Bir Çılgınlığın Metinleşmesi”, **Hece Öykü Dergisi**, S.: 19, Şubat-Mart 2007, s. 30-36.

Korkmaz, Ramazan-Deveci, Mutlu, **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2011.

Kramer, Gudrun, **Filistin Tarihi – Osmanlı Fethinden İsrail Devleti'nin Kuruluşuna**, çev. Suphi Nejat Ağırnaslı, Verita Yayınları, İstanbul, 2017.

Kurt, Mustafa, “Modernizm ve Gerçeküstüçülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-** Wolume 6/3 Summer 2011, s. 1463-1475.

Küçük, Osman Nuri, **Mevlana'nın Tasavvufi Görüşleri**, Rumi Yayınları, Konya, 2006.

Küçükaşçı, Mustafa Sabri: “**Harre Savaşı**”, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 16, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1997.

Lekesiz, Ömer, **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları**, Selis Kitaplar, İstanbul, 2006.

Lekesiz, Ömer, “1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Öykücülüğü”, **Hece Öykü Dergisi**, S. 9, Haziran – Temmuz 2005, s. 45-50.

Lekesiz, Ömer, “Öykücülüğümüzde Dönemler”, **Hece Yayınları Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Yıl: 4, S. 46/47, Ekim 2000, s. 17-25.

Lekesiz, Ömer, “Türk Öykücülüğünün Yüz Yıllık Hikâyesi”, **Dergâh Edebiyat Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 106, Aralık 1998, s. 12-14.

Lekesiz, Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, 5. Cilt, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2001.

Levend, Ağâh Sırrı, **Divan Edebiyatında Hikâye**, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984.

Levinas, Emmanuel, **Ölüm ve Zaman**, çev. Nami Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Lukacs, Georg, **Roman Kuramı**, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

Mahmud Erol Kılıç, **Tasavvufa Giriş**, İstanbul, Sufi Kitap, 2012.

Maranki, Ahmet, **Balkan Mezalimi**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1993.

Mehmet Fatih Cinoğlu, “Cemal Şakar Söyleşisi”, **Keşke Dergisi**, S. 3, Ocak-Şubat 2014, s. 21-26.

Moran, Berna, “Soruşturma: Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi”, **Yazko Edebiyat**, S. 24, Ekim 1982, s. 94-110.

Naci, Muallim, **Lûgat-ı Nâci**, Hikâye maddesi, Türk Dil Kurumu, Ankara, 2009.

Narlı, Mehmet, “Hayal Perdesi”, **Hece Öykü Dergisi**, S. 28, Eylül 2008, s. 183-188

Narlı, Mehmet, **Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

Narlı, Mehmet, **Öykü Burcu**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2016.

Örgen, Ertan, **Öykümüzün İzinde**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Öz, Asım, “Cemal Şakar ile Öyküleri Üzerine Söyleşi”, **Umran Dergisi**, S. 84, Aralık 2009, s. 184.

Öz, Asım, “Cemal Şakar’la Öykü Üzerine Söyleşi”, **Hece Dergisi**, S. 170, Şubat 2011, s. 98-105.

Özdemir, Çağatay, “Suriye’de İç Savaşın Nedenleri: Otokratik Yöntem mi, Bölgesel ve Küresel Güçler mi?”, **Bilgi Dergisi**, S. 33, 2016 K1Ş, s. 81-102.

Özdenören, Rasim, Soruşturma: Hece Öykü, Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü 2, S. 20, Nisan-Mayıs 2007, s. 114-115.

Özdenören, Rasim, **Yazı, İmge ve Gerçeklik**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Özel, İsmet, **Üç Mesele: Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma**, Çıdam Yayınları, İstanbul, 1992

Özgül, M. Kayahan, “Hikayenin Romanı”, **Hece Dergisi**, S. 46-47, 2000, s. 31-39.

Özgül, M. Kayahan, “Hikâyenin Romanı”, **Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, Yıl: 2, S. 46-47, Ekim- Kasım 2000.

Özsaray, Yunus Emre, “Cemal Şakar’ın “Zarurat-ı Hamse” ve “Renkler” Öykülerinde Mültecilik Teması”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Yıl 7, S. 13, Ocak-Haziran 2015, s. 111-123.

Öztunç, Mehmet, “Cemal Şakar’la Söyleşi” **Türk Dili Dergisi**, S. 751, Temmuz 2014, s. 68-78

Paula, Karnick, “Yalnızlık Hissi: Teorik Yaklaşımlar”, çev. Selçuk Zengin, Muhammed Kızılgöçer, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Cilt: 11, S. 3, 2011, s. 217-229.

Paz, Octavio, **Yalnızlık Dolambacı**, çev. Bozkurt Güvenç, Can Yayınları, İstanbul, 1999.

Ranciére, Jacques, **Görüntülerin Yazgısı**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, İstanbul, 2008.

Roland, Barthes, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yay., İstanbul, 1988.

Rosenberg, Donna, **Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, çev. Koray Akten vd., 3. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2003.

Sadık Tural, “Roman Teorisi Üzerine Düşünceler”, **Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı**, C.20, S.:153-154, Mayıs-Haziran 2000.

Salman, Yurdanur- Hakyemez, Deniz, “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü Dergisi-Kısa Öykü Özel Sayısı**, S. 12, Eylül-Ekim 1997, s. 5-12.

Sazyek, Esra – Sazyek, Hakan, **Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yy Seçkisi**, Akçağ Yayınevi, Ankara, 2008.

Sazyek, Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece Yayınları Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65-66-67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 493-509.

Sazyek, Hakan, **Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatında Yüz Terim**, Hece Yayınları, Ankara, 2013.

Shaw, Valerie, “Parçalanmış Çerçeve V”, çev. Y. Salman, D. Hakyemez, **Adam Öykü Dergisi**, S. 30, 2000, s. 31-38.

Smith, Huston, **Dünya Dinlerinde Hayatın Anlamı**, çev. Gamze Varım, Say Yayınları, İstanbul, 2002.

Solak, Ömer: “Başlangıçtan 1980 Yılına Kadar Türk Öykücülüğü”, **Türk Öykücülüğü İncelemeleri**, Tablet Kitabevi, Konya, 2009.

Somuncu, Selim, “Cemal Şakar’ın Asabi ve İdeolojik Söylemi”, **Tasfiye Dergisi**, S. 33, Ağustos 2011 s. 31-32.

Stevick, Philip, **Roman Teorisi**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

- Şakar, Cemal, **Adı Leyla Olsun**, İz Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Şakar, Cemal, **Dile Kolay**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017.
- Şakar, Cemal, **Edebiyat Ne Söyler**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014
- Şakar, Cemal, **Edebiyatın Doğası**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2019.
- Şakar, Cemal, **Edebiyatın Sırça Kulesi**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2011
- Şakar, Cemal, **Esenlik Zamanları**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Şakar, Cemal, **Gidenler Gidenler**, 5. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Şakar, Cemal, **Hayalperdesi**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Şakar, Cemal, **Hikâyât**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Şakar, Cemal, **İmge, Gerçeklik, Kültür**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- Şakar, Cemal, **Kara**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- Şakar, Cemal, **Mürekkep**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- Şakar, Cemal, **Pencere**, 3. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Şakar, Cemal, **Portakal Bahçeleri**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Şakar, Cemal, **Sular Tutuştuğunda**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Şakar, Cemal, **Yazı Bilinci**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Şakar, Cemal, **Yazının Gizledikleri**, Okur Kitaplığı, İstanbul, 2010.
- Şakar, Cemal, **Yol Düşleri**, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Şakar, Cemal: "50 Kuşağının Öykü Serüveni", **Hece Öykü Dergisi**, S. 6, Aralık-Ocak 2004, s. 50-55.

Şemseddin Sami, **Kamûs-ı Türkî**, Hikâye maddesi, 2. Cilt, Tercüman Gazetesi, İstanbul,1985.

Tagore, Radindranth, **Sadhana-Yaşamın Kavranışı**, çev. İbrahim Şener, Çiğdem Öndem, İz Düşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

Tekin, Mehmet, **Roman Sanatı I**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.

Temmuz Dergisi, “Siyasi Tarihimizde Böyle Bir Direniş Yok”, **Temmuz Dergisi**, S. 1, Ağustos 2016, s. 72-75.

Tilbe, Ali – Turğut, Haluk, “Romain Gary’den Yeni Ötesi Bir Özkurgusal Roman: Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-** Wolume 8/10, Fall 2013, Ankara- Turkey, pp. 651-658.

Todorov, Tzvetan, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, çev. M. Rifat – S. Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

Tokat, Latif, “Kutsal ve Sanat”, **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Cilt: 16, S. 3, 2016, s. 9-22.

Tolstoy, Leo Nikolayeviç, **Din Nedir?**, çev. Murat Çiftkaya, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2016.

Tonga, Necati, ““Hikâye”ye Terminolojik Bir Yaklaşım”, **Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, Wolume 3/1 Winter 2008.

Torlak, Mustafa, **Siyonizmin Penceresinden Arap – İsrail Çatışmalarının Orta Doğuda’ki Güç Dengesine Yansımaları**, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler ve Küreselleşme Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

Tosun, Necip, “Gidenler Gidenler’den Sular Tutuştuğunda’ya Cemal Şakar” **Hece Dergisi**, S. 170, Şubat 2011, s. 106-113.

Tosun, Necip, “Şehrin Kara Bahtlı İnsanları”, **Dergâh Dergisi**, S. 314, Mart 2016, s. 9-10.

Tosun, Necip, **Doğunun Hikaye Kuramı**, Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 2017.

Tosun, Necip, **Modern Öykü Kuramı**, Hece Yayınları, Ankara, 2014.

Tosun, Necip, **Öykümüzün Sınır Taşları**, Dedalus Kitap, İstanbul, 2016.

Tosun, Necip, **Öyküyü Sanat Yapanlar**, Dedalus Yayınları, İstanbul, 2017.

Tural, Sadık, **Zamanın Elinden Tutmak**, Ecdâd Yayınları, Ankara, 1991.

Türkeş, A. Ömer, “Şık Vitrinler, Renkli Kapaklar, Yeni İçerikler...”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, S. 152-153, Aralık-Ocak 2002 s. 219-224.

Türkeş, Mustafa-Rüma, Şadan İnan-Akşit, Sait, **Kriz Sarmalında Bosna-Hersek: Devlet Krizi**, Boğaziçi Üniversitesi-TÜSİAD Dış Politika Forumu Araştırma Raporu, DPF 2012-RR 02.

Türkmen, Fikret: “**Halk Edebiyatı**”, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 2, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989.

Uçan, Hilmi, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim: Kuram-Uygulama, Çözümleme Örnekleri**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Uludağ, Süleyman: “**Devir: Varlıkların Hak’tan Gelişini ve O’na Dönüşünü Açıklayan Tasavvufi Bir Görüş**”, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 9, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989.

Userin, Ali Görkem, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **İtibar Dergisi**, S. 13, Kasım 2012, .

Userin, Ali Görkem, “Cemal Şakar’la”, **İtibar Dergisi**, S. 16, Ocak 2013, s. 52-56.

Uyanık, Gürsel, **Peter Stamm’ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2011.

Uygur, Nermi, **Bunalımdan Yaşama Kültürü**, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989.

Ünlü, Osman, “Modern Araştırmacının Klasik Hikâyeye Bakışı Üzerine Değerlendirmeler”, **TÜBAR-XXIX**, S. 29, 2011-Bahar, s. 461-474.

Varol, Mehmet Bahaüddün, “Harre Vakası”, **Selçuk Üniversitesi Dergisi**, Konya, Yıl: 1997, S. 7, s. 513-534.

Wellek, Rene-Warren, Austin, **Edebiyat Teorisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1993.

Wood, James, **Kurmaca Nasıl İşler?**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Yalçınkaya, Şerife, “Yol Metaforu ve Klâsik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 13, Ocak 2007.

Yalçınova, Ömer, “Cemal Şakar’la Söyleşi”, **Fayrap Dergisi**, S. 51, Mayıs 2012, s. 24-27.

Yazgıç, Suavi Kemal, “Öykücünün Serencamı – Cemal Şakar”, **Gerçek Hayat Dergisi**, S. 495, Nisan 2011, s. 9.

Yazır, Elmalılı M. Hamdi, **Hak Dini Kur’an Dili**, Cilt 4, Umut Matbaası, İstanbul, 2011.

Yıldız, Muharrem- Meçin, M. Mekin, “Dinlerde İç Yolculuklar Riyazetin Kökenine Dair”, **Tarih Okulu Dergisi**, S.: XVII, Mart 2014, ss. 221-251.

Yivli, Oktay, “Bir Deney Adamının Öyküsü”, **Hece Öykü Dergisi**, S. 63, Haziran-Temmuz 2014, s. 179-182.

Yivli, Oktay, “Modern Türk Öyküsünde Alt Türler”, **Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, S. 70, 2016, s. 85-103.

Ziya’ulumri, Akram, **Essünnetu’nnebeviyye’sahıyya**, Mektebetu’l ulum ve’lhikem Yayınevi

İnternet Kaynakları

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b4084e0f05a57.30945440 03.05.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b4084dcacf863.50683330 08.05.2018

<http://tosunnecip.blogcu.com/dogu-edebiyatinin-basyapitlarindan-binbir-gece-masallari/19659376> 08.05.2018

<http://www.sabitfikir.com/elestiri/simdiki-zamanin-izinde> 21.06.2018

<http://www.edebistan.com/index.php/edebistan/cemal-sakar-in-tum-oykuleri-1-sel-ve-kum/2011/05/> 12.03.2018

<http://www.cemalsakar.com/yazilan-detay/cemal-sakar-oykusunun-izlekleri-osman-bayraktar/> 11.03.2018

<http://www.izdiham.com/cemal-sakar-ile-roportaj-yaptik/> 13.06.2018

<https://www.yenisafak.com/arsiv/2003/agustos/14/rozdoren.html> 14.08.2017
06.07.2018

<http://www.edebifikir.com/roportaj/cemal-sakar-la-roportaj.html> 11.06.2017
21.03.2018

<http://tarotfali.web.tr/tarot-karti-ay/> 10.08.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b75cc2e490d39.74994462 16.08.2018

<http://tosunnecip.blogcu.com/turk-oykuculugunde-olum-algisi/1829816> 17.10.2018
07.11.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3380807aee82.95611743 08.11.2018

<https://etilen.net/tag/kapitalizm/> 05.11.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/taksimde-canli-bomba-saldirisi-16178946>
07.10.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/cezaevi-aracinda-yangin-5-mahkum-oldu-18746323> 07.10.2018

<http://www.diken.com.tr/anayasa-mahkemesi-sanliurfa-cezaevi-yangini-icin-ihmal-var-dedi-400-kisilik-cezaevinde-1050-kisi-kaliyordu/> 09.10.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bingolde-askeri-konvoja-saldiri-21495682>
09.10.2018

<https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/136861-11-isci-santiyede-yanarak-oldu>
09.10.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bingolde-askeri-konvoja-saldiri-21495682>
09.10.2018

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/M%C3%A2ide-suresi/781/112-115-ayet-tefsiri>
12.10.2018

<https://www.timeturk.com/tr/2013/03/16/rachel-corrie-nin-olum-yil-donumu.html>
16.11.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/israil-gazgede-sahilde-oyunayan-filistinli-cocuklari-vurdu-26823917> 14.11.2018

<https://www.timeturk.com/bush-a-ayakkabi-firlatmisti-irakli-gazeteci-milletvekili-adayi-oldu/haber-892469> 14.11.2018

<https://www.youtube.com/watch?v=5yA6HLL6du4&feature=youtu.be> 01.12.2018

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/68/61-ayet-tefsiri> 21.11.2018

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Y%C3%A2s%C3%AEEn-suresi/3718/13-32-ayet-tefsiri> 22.11.2018 09.12.2018

<http://http://cemalsakar.blogspot.com.tr/2010/11/soylesi.html> 29.07.2018

http://www.kuranmeali.org/7/araf_suresi/89.ayet/kurani_kerim_mealleri.aspx

10.12.2018

<http://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=27&ayet=24> 10.12.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=mek%C3%A2n&uid=35221&guid=TDK.GTS.543940a7b89979.48482766 10.02.2019

<http://www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/el-halil-esir-sehrin-hikayesi/> 10.03.2019

<https://kuran.diyinet.gov.tr/tefsir/%C4%B0sr%C3%A2-suresi/2079/50-51-ayet-tefsiri> 03.04.2019

<http://www.kuranvemeali.com/bakara-suresi/104-ayeti-tefsiri> 03.04.2019