



T.C.

TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

CİHAN AKTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE ANLATI YAPISI

Hazırlayan

Tuba KOÇAK

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ

TOKAT – 2019

CİHAN AKTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE ANLATI YAPISI

Tezin Kabul Ediliş Tarihi: 17/06/2019

Jüri Üyeleri

Başkan : Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ

Üye : Dr. Öğrt. Üyesi Ü. Gülsüm TARAKÇI GÜL

Üye : Dr. Öğrt. Üyesi Emel HİSARCIKLILAR

Bu tez, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 30./05./2019 tarih ve 3141 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Enstitü Müdürü:..... Prof.Dr.İlhan EROĞLU
Enstitü Müdürü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na göre, Prof. Dr. Alpay Doğan Yıldız'ın danışmanlığında hazırlamış olduğum "Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Anlatı Yapısı" adlı yüksek lisans tezinin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin ispat edilmesi hâlinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.


17.06.2019

Tuba KOÇAK

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	ii
ÖNSÖZ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ	1
HİKÂYE VE ANLATMA.....	5
CİHAN AKTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE ANLATI YAPISI	12
1. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI	12
1.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı Çeşitleri	14
1.1.1. Anlatıcılar	14
1.1.1.1. Tek Bir Muhataba Anlatma.....	17
1.1.1.2. Anlatıcıların Kimliği.....	19
1.1.2. Bakış Açıları.....	22
1.2. Anlatımda “Gören” ve “Anlatan” Ayrımı	26
1.2.1. “Göz” Başka, “Söz” Başka	26
1.2.1.1. İç Odaklayıcılar.....	27
1.2.2. Hem “Görüyor”, Hem “Anlatıyor”	30
1.2.2.1. "Anlatıcı Ben" ile "Anlatılan Ben" Arasındaki Fark.....	32
1.3. Anlatıcıların Varlığı	33
1.3.1. Okura Sesleniş	35
1.3.2. Açık-Kapalı Anlatıcı Tutumu.....	36
2. KİŞİLER	38
2.1. Yazar Kimlerin Öykülerini Anlatıyor	42
2.2. Kişi Yaratımı Teknikleri	50
2.2.1. Karakterizasyonda İnandırıcılık	54
2.2.2. Tip mi, Karakter mi?	59
3. MEKÂN VE NESNELER	63

3.1. Mekân.....	63
3.1.1. Mekân Tanıtımı	70
3.1.2. Gerçek Mekânlar	72
3.1.3. Gerçek Dünyayla Temas	74
3.2. Nesnelere.....	76
4. ZAMAN	82
4.1. Zaman Kullanma Teknikleri	83
4.1.1. Merkez An	84
4.1.2. Olay Zamanının Belirlenmesi.....	86
4.1.3. Olay Zamanının Genişletilmesi	88
4.1.4. Olay Zamanı-Anlatma Zamanı-Anlatma Süresi Dengesi.....	93
4.1.4.1. Eşzamanlılık	95
4.1.5. Zamanda Öznellik	96
4.1.6. Zamanın Hızı	100
4.1.7. Zamanda Kronolojik Akış	101
4.1.8. Zamanın Şekli.....	103
4.1.9. Zaman Kullanımına Yüklenen İşlevler	104
5. ANLATIMDA SAHNELEME, GÖSTERME, ANLATMA	111
5.1. Çatışma (İç Çatışma-Dış Çatışma).....	116
5.2. İçsel Anlatım	118
5.2.1. Çözümleyici Anlatım.....	122
5.3. Diyalog Üzerinden Anlatım	124
5.3.1. Diyalogların Aktarımı	127
5.4. Betimsel Anlatım	130
5.4.1. Tasvirde Öznellik/Nesnellik Niteliği.....	132
5.5. Özetleyici Anlatım	134
5.6. Montaj ve Metinlerarasılık	136
5.6.1. Montaj.....	136
5.6.2. Metinlerarasılık.....	137
5.7. Anlatımda Tekrarlananlar	138
5.8. Hikâyelerin Başlangıçları.....	142
5.9. Yöntem ve Tekniklerin Fikre Katkısı	144

6. ÜSLUP	147
6.1. Deneme Tarzı (Entelektüel Anlatım).....	152
6.2. Şiirsel Anlatım	154
6.3. Üslup-Biçim İlişkisi/Değişkenlik.....	157
6.4. Anlatıcı ve Kişi Üslupları.....	162
7. RİTİM	167
7.1. Vakânın ve Mekânın Ritmi	168
7.2. Sesin/Sözün Ritmi	173
8. ANLATIMDA BOYUT	180
8.1. Öykülerin Hacimleri ile Anlatılan Olay Arasındaki Bağ.....	189
8.1.1. Alt Anlatı/Yan Olay	194
SONUÇ	198
KAYNAKÇA	206
ÖZGEÇMİŞ	212



Öykümün gerçek kahramanı annem Sevim'e...

ÖNSÖZ

İlk kez bir öyküsünü okuduğumda, çok daha önceleri neden okumadığıma dair pişmanlık yaşadığım Cihan Aktaş'ın öyküleriyle ilgili bu akademik çalışmayı yapmış olmaktan duyduğum gururu ifade etmeliyim öncelikle. Kendimi bildim bileli kitapların yaşantımdaki yeri, geriye kalan her şeyin toplamı kadar mühim olmuştur. Bu kıymetli keyfe artık Cihan Aktaş adının da eşlik edecek olması beni ayrıca memnun ediyor.

1990'lı yılların başından beri, Türk öykücülüğüne katkı sağlayan Cihan Aktaş'ın kaleme aldığı yüz on yedi öykü incelenerek ortaya çıkan bu çalışmanın isabetli ve edebiyat bilimi için yararlı bir çalışma olmasını yürekten diliyorum.

Bu çalışmanın olgunlaşma sürecinde pek çok kişinin katkısı ve desteği var, hepsine içten teşekkürlerimi sunuyorum. Bilhassa, yoluma ışık tutmak için hiçbir desteği esirgemeyen, bitip tükenmek bilmeyen her soruma sabırla cevap veren kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Alpay Doğan Yıldız'a teşekkür ederim.

Ve sevgili eşim Özgür Koçak'a, bu yorucu üç yıllık serüvende her anlamda yanımda olduğu ve işimi kolaylaştırmak adına elinden gelenin fazlasını yaptığı için teşekkür ederim.

Tuba Koçak

Mayıs 2019

Sinop

ÖZET

İlk öykü kitabını 1991 yılında yayınlayan Cihan Aktaş, devam eden yıllar boyunca modern Türk öykücülüğüne pek çok katkıda bulunmuş üretken bir yazardır. Öykü kitaplarının yanında, araştırma-inceleme kitapları ve romanları da bulunan yazarın, yayınlanan on iki öykü kitabı¹ bu çalışmanın temelini oluşturmuştur.

Öykülerin anlatı yapılarını teşkil eden unsurlar ve bu unsurlara yüklenen işlev, kullanılan yöntem ve teknikler oldukça zengindir. Yazarın, bu iskeleti inşa ediliş gelmiş kuralları zorlayan, kendine özgü ve yenilikçi tutumları vardır. Öykülerde anlatılan olay dizileri ve seçilen kişiler, gündelik hayatın içindedir. Ancak yazarın, olaydan ve dış dünyadan çok; olayların birey üzerindeki yansımalarını ve iç dünyalarını esas aldığı görülmektedir. Bu yönüyle, Cihan Aktaş, durum ya da olaydan çok; kişilerin anlatıcısıdır. Yazarın, karakterlere yaklaşımı ve izlek edindiği meseleler kadar bunu gerçekleştirme şekli de son dönem Türk öykücülüğünde oldukça ses getiren formel tutumlardır. Yazarın çoğunlukla kısa öykülerden oluşan külliyatında uzun öykülere de rastlamak mümkündür.

Çalışmamızda, yazarın yüz on yedi öyküsü; öyküleri kimlerin anlattığı (anlatıcılar ve bakış açıları), kimlerin öykülerinin anlatıldığı ve öykü kişilerinin hangi yöntemlerle var edildiği, öykülerin yaşandığı çevre ve mekânların yansıtılışı, zaman unsurunun kullanılışı, anlatı teknikleri, yazarın anlatım tercihleri ve üslup özellikleri, öykülerdeki ritmik unsurlar ve tüm bunların bir araya gelmesiyle nihayete ulaşan anlatımın boyutu incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Cihan Aktaş, Anlatı Yapısı, Anlatıcı, Kısa Öykü

¹ Yazarın, *Unutulmayan* (Aktaş, 2018) adlı öykü kitabı, tez çalışmamız sırasında yayınlandığından çalışma içeriğine dâhil edilmemiştir.

ABSTRACT

Cihan Aktaş, who published her first story book in 1991, is a prolific writer who has contributed a lot to modern Turkish story writing for the following years. In addition to her story books, the author has also published research-review books and novels and twelve published short story books¹ have been the basis of this study.

The factors that constitute the narrative structures of the stories and the function referred to these factors, the methods and techniques used are quite rich. The author has her own unique and innovative attitudes that force the stereotype rules in building this skeleton. The series of events described in the stories and the people selected are from the daily life. However, the author seems to consider the reflections of the events on the individual and inner thoughts rather than the event and the outside world. In this respect, Cihan Aktas is the narrator of individuals rather than the situation or event. The author's approach to the characters as well as mainstream of issues and her method of realization are the formal attitudes which have been quite echoing in the recent Turkish narrative. It is also possible to encounter long stories in the author's complete works that mostly consist of short stories.

In our study, the author's one hundred and seventeen stories; who narrates stories (narrators and perspectives), whose stories were narrated, how the story characters were created, the reflection of environment and place, use of time, narrative techniques, the author's narrative preferences and colloquial features, rhythmic factors and the dimension of narration that reaches to an end with gathering all these were examined.

Key Words: Cihan Aktaş, Narrative Structure, Narrator, Short Story

¹ Since the author's book *Unutulmayan* (Aktaş, 2018) was published during our thesis study, it was not included in the study content.

KISALTMALAR

AÇY	: Acı Çekmiş Yüzünde
AVDYŞ	: Ağzı Var Dili Yok Şehrazat
AİU	: Ayak İzlerinde Uğultu
ASG	: Azize'nin Son Günü
DO	: Duvarsız Odalar
Ed.	: Editör
HBİ	: Halama Benzediğim İçin
hzl.	: Hazırlayan
KOB	: Kızım Olsan Bilirdin
KP	: Kusursuz Piknik
SBG	: Son Büyülü Günler
SDD	: Suya Düşen Dantel
ÜİÇ	: Üç İhtilal Çocuğu

GİRİŞ

Cihan Aktaş², 1990 sonrası modern Türk öykücülüğünün önemli kadın yazarları arasındadır. Yazar sanata olan bakışını;

“Gösterdiği farklı açıyla hayata, dünyaya, insanlara ve Allah’a karşı bakışımızı değiştiren, tazeleyen bir faaliyet. Sade bir şekilde gösteriş bize artık eksik olanı ve umutlarımızı tazeler. Yadırgama, yeniden hatırlama, bir de o açıdan bakma... Nihai amaç hayatın sanatlaşmasıdır sonuçta. Oruca benzetirim sanatı: Orucun amacı kuru açlık değil kendinde hicret, yadırgama. Sanatın hedefi de alışkanlığı kırıp ‘yadırgattırma’. Bu anlamda Müslümanlık, muhafazakarlığa değil sanata yakındır. İslam gibi sanat da sıradanlaşmaya, keyif içinde tüketmeye karşı çıkar ve hayatı yüce bir amaç peşinde yaşamaya çağırır.” (Akbulut, 2018: 145)

² 1960 Refahiye doğumlu. Beşikdüzü Öğretmen Lisesini bitirdi (1978). Mimarlık Fakültesinden mezun oldu (1982). Mimar, basın danışmanı ve gazeteci olarak çalıştı. Öykü, roman, inceleme ve araştırma türlerinde eserler verdi. 1997’de *Gençlik* dergisi tarafından ‘Yılın Hikâyecisi’, 2002’de TYB tarafından yılın romancısı olarak ödüllendirildi. 2002 yılında *Bacıdan Bayan*’a adlı kitabı, TCK 312. maddeye aykırı bulunarak toplatıldı, ancak bu toplatılma kararı daha sonra bozuldu. 2009’da *Kusursuz Piknik* isimli hikâye kitabı ESKADER tarafından Yılın Hikâye Kitabı Ödülü’nü aldı. 2015’te Bursa 15. Edebiyat Günleri Ahmet Hamdi Tanpınar Ödülü’ne; 2016 yılında ise Ömer Seyfettin Hikâye Ödülü’ne layık görüldü. 2016 yılında Necip Fazıl Roman ve Hikâye Ödülü’nü aldı. 2009-2012 yılları arasında, Tahran’da Tabatabai Üniversitesinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde hocalık yaptı. 2014-2015 yıllarında Suat Köçer’le birlikte Eyüp Cafer Paşa Kültür Merkezi’nde “İrfan Sineması” başlığı altında sinema sohbetleri gerçekleştirdi. Eyüp Film Akademisinde sinema dersleri verdi. *Yeni Devir*, *Yeni Şafak*, *Taraf* gibi gazetelerde yazılar yayınladı. *Mavera*, *Aylık Dergi*, *Girişim*, *Bu Meydan*, *Kitap Dergisi*, *İzlenim*, *Kadın ve Aile*, *Kafdağı*, *Yeryüzü*, *Bilgi ve Hikmet*, *İslamî Araştırmalar*, *Nehir*, *Dergah*, *Gerçek Hayat*, *İtibar*, *Dünya Bülteni*, *Haberiyat* gibi dergi ve kültür-sanat sitelerinde yazılar/öyküler yayınladı. İstanbul’da yaşayan yazar, evli ve iki çocuk annesidir.

Öykü Kitapları: *Üç İhtilâl Çocuğu* (1991), *Son Büyülü Günler* (1995), *Acı Çekmiş Yüzünde* (1996), *Azize’nin Son Günü-Azerbaycan Hikâyeleri* (1997), *Suya Düşen Dantel* (1999), *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* (2001), *Halama Benzediğim İçin* (2003), *Duvarsız Odalar* (2005), *Kusursuz Piknik* (2009), *Ayak İzlerinde Uğultu* (2013), *Kızım Olsan Bilirdin* (2015) *Fotoğrafta Ayrı Duran* (2017).

Romanları: *Bana Uzun Mektuplar Yaz* (2002), *Seni Dinleyen Biri* (2007), *Sınıra Yakın* (2012), *Şirin’in Düşünü* (2016).

İnceleme-Araştırma: *Hız Fatıma* (1984), *Hız Zeynep* (1985), *Sömürü Odağında Kadın* (1985), *Veda Hutbesi* (1985), *Sistem İçinde Kadın* (1988), *Tanzimattan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar I* (1989), *Tesettür ve Toplum/Başörtülü Öğrencilerin Toplumsal Kökeni* (1991), *Modernizmin Evsizliği ve Ailenin Gerekliliği* (1992), *Mahremiyetin Tükenişi* (1995), *Şark’ın Şiiri-İran Sineması* (1998), *Bacı’dan Bayan’a İslâmcı Kadınların Kamusal Alan Tecrübesi* (2001), *Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri-İran’da Siyasal, Sosyal ve Kültürel Değişim* (2004), *Türbanın Yeniden İcadı* (2006), *Bir Hayat Tarzı Eleştirisi İslâmcılık* (2007), *Yakın Yabancı* (2008), *Kardeşliğin Dili* (2010), *İktidar Parantezi: Kadın Dil Kimlik* (2011), *Şehir Tutulması* (2013).

diyerek açıklar. Doğal, yaşamın içinden, insani olan tüm meselelere; bir o kadar doğal, yalın ve içten bir yaklaşımla ses verir kaleminde. Genellikle muhafazakâr tabir edilen kesimin öykülerini irdeler. Bu kesim içerisinde de özellikle kadına eğilir. Dindar kadının hem toplumsal hem de ailevi yaşam içerisindeki var oluşunu çok yönlü bir yaklaşımla öyküler. Yazar öykü ve romanları kadar, araştırma ve düşünmeye yönelik yazılarıyla, kitaplarıyla da söz ettirir kendinden. Bu edimler, yıllardır kovaladığı tüm meraklar, ilgi alanları ve duyarlık sonucu ortaya çıkan bilgi vahasını; öykü ve romanlarında da kullanarak yalnızca edebî estetik bir haz sunmanın ötesinde, sosyolojik, tarihî, psikolojik pek çok gerçeğin de izdüşümünü sunar okuruna. “Kuşağıyla birlikte geçtiği imtihanlar” doğrultusunda daha çok inceleme, araştırma kitapları yazmak ve gazetecilikte yol almak gerekliliği hissettiğini belirten yazar, edebî kimliğinin biraz da bu doğrultuda şekillendiğinin ipuçlarını da verir.

İnançlar doğrultusunda yaklaştığı ölçüde, sosyolojik boyutuyla da yaklaştığı bir İslam felsefesi eserlerinde kendini gösterir.

“İslamcılık, kendini Batı düşmanlığı üzerinden tanımlayan bir hareket değildi. Emperyalizmi, zulüm ve adaletsizlikleri sorgulayarak kardeşliği, dayanışmayı, içtenlik ve sadeliği hatırlatıyordu dünyaya. Temel eserlerin yanı sıra, bu eserleri, dürüst bir üslupla açma çabasını yansıtan kitapları önemsiyorum.” (Akbulut, 2018: 145)

Yazarın sanata bakışı ile İslama bakışı dengeli bir karışımla öykücülüğünün temelini oluşturur diyebiliriz. Yukarıdaki pasajda işaret ettiği tüm dikkatler ve olgular ile bu olguların olmayışı hâlinin de yarattığı sonuçlar pek çok pencereden ele alınır. Aynı ereğin farklı perspektif yansımalarını homojen bir birleşim haline getirerek “Dindar kadın” profili oluşturduğu söylenebilir. Öykülerinde var ettiği bu kadın; ülkenin yakın tarihinde yaşanan pek çok çalkantılı süreçte mağdur konumuna itilmiş, buna rağmen kimliğini korumaya devam ederek mücadelesini sürdürmüştür. Sosyo-ekonomik bir aktifliğe sahiptir, entelektüeldir, aktivist ve duyarlı, sevecen ve ılımlıdır. Toplum içerisinde bu var oluş mücadelesinin yanına, aile içindeki “kadın” mücadelesi de eklenir. Uçlarda olmayan, günlük yaşam içerisinde alınmış öyküleriyle her ailedeki her kadın rolüne bir değiniş vardır adeta. Anne, eş, kız çocuk, abla, kardeş gibi pek çok yönden yansıtılırlar öykülerde. Nihayetinde en önemli ortaklıklarından biri, “dinsel duyarlığı olan kadınlar” oluşlarıdır. Çoğunluğu oluşturmamakla birlikte, göç etmek

zorunda kalmış ve “gurbette” yaşayan kadınların da sıklıkla öykülere konu edildiği görülür. Erkek kahramanlar ise, yazarın öykülerinde yok denecek kadar azdır.

Anlatım yönüyle bakıldığında Cihan Aktaş’ın öykücülüğünde öne çıkan en başat unsurun, iç dünya anlatıcılığı olduğu söylenebilir. Olay unsuru, var olmakla birlikte, vurucu nitelikte değildir öykülerinde. Daha ziyade, yardımcı bir unsur halindedir. Hatta kişiler ve diğer öğeler de yazarın söyleyeceklerine yardımcı unsurlardır. Neredeyse hiçbir olayı baştan sona yakalamaz, bir ucundan tutar ve sonrasını okurun da içinde bulunduğu bir sezgisel geliştirmeye sunar. Dikkatleri dış dünyadan çekip kahramanların benliklerini, bilinç dünyalarına davet eder. Yaşananları değil, yaşananlar üzerinden bireylerin neler hissedip düşündükleri göstermeyi önemser. Her şey, kahramandaki etkisi yönüyle yer edinir içerikte. Kesin bir sonuçla bitmeyen, okurun muhayyilesine yaşam alanı bırakan öyküler kurgular. İnsanın asla bitmeyen sorunları ve meselelerini, gerçekçi bir görüşle yansıtır. Bu sebeple belki de, öykülerini belirgin bir sonla bitirmeye lüzum görmez.

Cihan Aktaş’ın üretken bir yazar olduğu kadar, hitap ettiği kesimi etkileyen ve hem düşünsel hem kurgusal eserlerinde öne çıkardığı söylemlerle okurun dünyasında yön gösterici etkiye sahip bir yazar olduğu da söylenebilir. Modern dünya içerisinde edilgenleşmeye razı olmayan, yaşamın her alanında gösterdiği varlıkla “ben buradayım” diyen, iç dünyaları ve kimlikleriyle birer kağıt varlık olmanın ötesine geçen karakterlerin, özellikle de kadın karakterlerin, yaratıcısıdır. İslami dünya görüşüne sahip bir yazar olarak tanınan Cihan Aktaş’ın hem sistem, hem ataerkil yapı hem de kamusal alan içerisinde yozlaşmadan devam etme gayretindeki dindar kadınların öykücüsüdür denebilir.

Cihan Aktaş’ın eserleri hakkında farklı düzeyde çalışmalar yapılmıştır:

Emine Yılmaz’ın *İslami Kadın Yazarların Söyleminde Cinsiyet Rollerini; Cihan Aktaş ile Yıldız Ramazanoğlu Örneği* (Yılmaz, 2014), adlı sosyoloji yüksek lisans tezinde İslami kadın yazarların söylemleri üzerinden, kadın kimliği ve cinsiyet rollerinin analizi konu edilmiştir. Bu yönüyle ve çalışmanın yapıldığı program dikkate alındığında sosyolojik bir içeriğe sahip olduğu açıktır. Çalışmanın dili İngilizcedir. Merve Gülcü’nün *Cihan*

Aktaş'ın Hikâyelerinde Kadınların Dünyası (Gülcü, 2014) adlı Türk dili ve edebiyatı yüksek lisans tezinde, Cihan Aktaş'ın yayınlanan on hikâye kitabındaki hikâyeler tematik olarak incelenmiş ve hikâye kahramanlarının içinde bulunduğu huzursuzluk hâlleri ile huzursuzluktan çıkma çabaları ortaya koyulmuştur.

Münire Kevser Baş'ın *Metin İle Hayat Arasında Sancılı Bilinçler Cihan Aktaş Romanlarında Yeni Dindar Kadın* (Baş, 2019) adlı kitabında modern dindar kadın tipinin kimlik/benlik sorunsalı Cihan Aktaş romanları üzerinden incelenmektedir.

Abdullah Harmancı, *Cihan Aktaş'ın Azize'nin Son Günü Adlı Hikâye Kitabındaki Azerbaycan Ve Azeri Türkleri*(Harmancı, 2011) adlı makalesinde, adı geçen iki öykü kitabındaki öyküleri Azerbaycan ve Azeri Türkleri temasıyla inceler. Alpay Doğan Yıldız'ın *Bir Kadının Kanepelerdeki Hikâyesi*(Yıldız, 2014) adlı yazısı, Cihan Aktaş'ın iki öyküsünde öne çıkan “kanepeler” nesnesinin sembolik anlamları üzerinden düzenlenmiş bir çalışmadır. Alpay Doğan Yıldız, *Cihan Aktaş'ın Kusursuz Piknik Adlı Hikâye Kitabında Karakter Tipolojisi*(Yıldız, 2016) makalesinde, belirtilen kitaptaki öykü kişileri üzerinden tipoloji çalışması yapar. Alpay Doğan Yıldız'ın bir diğer makalesi olan *Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Uluslararası Göç* (Yıldız, 2016), makalesinde ise Cihan Aktaş öykülerindeki uluslararası göç unsuru incelenir. Ayşe Balkan, *Cihan Aktaş'ın Azize'nin Son Günü Adlı Hikâye Kitabındaki Azerbaycan Kültürüne Ait Unsurlar* (Balkan, 2013) makalesini yazmıştır. Bahtiyar Aslan, *Kusursuz Piknik'in Bilinci* (Aslan, 2015) makalesinde, kolektif bilincin kadını nasıl konumlandığı meselesi incelenmiştir. Canan Sevinç, *Kadim Geleneğe Açılan Modern Bir Kapı Cihan Aktaş'ın Şirin'in Düğünü Adlı Romanında Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ü Şirin Adlı Mesnevisinden İzler* (Sevinç, 2017); Derviş Erdal, *Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Ötekileştirilmiş Başörtülü Kadınlar* (Erdal, 2012); Gaye Belkız Yeter, *Cihan Aktaş'ın Seni Dinleyen Biri Adlı Romanında Geleneksel ve Modern Hayat Arasındaki Bireyin Kimlik Arayışı* (Yeter, 2016); Münire Kevser Baş, *Kimlik Arayışından Bireyselleşmeye Cihan Aktaş'ın Seni Dinleyen Biri Romanında Çiftsesli Söylem* (Baş, 2018) makaleleri de Cihan Aktaş öyküleri üzerinden yapılmış çalışmalardır.

Yazarın eserleri üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında geneli, tematik içerikli olup, eserlerdeki içeriğe dönük araştırmalardır. Bazılarının sosyoloji, ilahiyat gibi muhtelif alanlar dâhilinde yapılmasının yanında, diğer çalışmaların da yazarın eserlerinin biçim yönüne, nasıl anlattığı konusuna yoğunlaşmayan çalışmalar olduğu görülür. Bunun yanında, 13 öykü kitabı yayımlayan yazarın hikâyeciliği hakkında yüksek lisans ve doktora düzeyinde pek çalışma yapılmamıştır. Bu gerçeklerden hareket ederek, yazarın öykülerinde anlatının yapısını nasıl kurduğuna dair bir yüksek lisans tezi hazırlamaya karar verdik. Çalışmamız, 1990'dan beri öykü kitapları yayınlanan yazarın on iki öykü kitabının, anlatı teknik ve yöntemleri üzerinden nasıl bir anlatı yapısına sahip olduğunu genel anlamda ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın, Cihan Aktaş'ın öykü dünyasını daha iyi anlamaya ve 1990 sonrası Türk öyküsü üzerine yapılacak genel çalışmalara katkı sağlayacağına inanıyoruz.

HİKÂYE ve ANLATMA

Anlatma eylemi, insanoğlu var olduğundan beri süregelen başat eylemlerdendir. Gerek sözle, gerek çizimle, gerek beden diliyle, gerek yazıyla karşılanan bu ihtiyaç, pek çok sanatın da doğuşunun temelidir. Yazıyla anlatmak söz konusu olduğunda edebi türler doğmuş ve hikâyeye türü de mevcut havuzun vazgeçilmez öğelerinden biri olmuştur.

“Her bir tür de, hayatı farklı bir noktadan müşahede eden sanatçının, söz konusu müşahedesini ortaya koyarken, özellikle seçtiği bir formu ifade eder. Mesela romancı, hayatı olaylar ve insan ilişkileri ekseninde gözlemler. Şair, olayların ve insan ilişkilerinin “birey”de uyandırdığı duygusal travmaları kovalar. Hikâyeci ise, hayat kesitlerinin peşindedir.” (Sağlık, 2007: 2001)

Klasik öykünün serim, düğüm, çözüm sınırını aşmış olan günümüz öykülerinde bahsi geçen “kesit”, okurun muhatap olacağı dünyanın başını ya da sonunu çizmeye uğraşmayan, bir an içinde ve bireyin kimliğine tutunarak izlek bulunmuş hacimlere sahiptir. Bazen yalnızca bir serim, bazen düğüm ya da sadece bir çözüm; öykünün kendisini oluşturur. “*Olay öyküsünde ilgi, olayların akışına ve sonucuna odaklanmıştır. Kişilik öykülerinde ise kahramanın zihnine, ruhsal veya ahlaki niteliklerine odaklanılır.*” (Külahlıoğlu İslam, 2007: 2023)

Olaya dayanan metinlerin genel başlığında bulunan tahkiye, “*hikâye etmek*” (www.tdk.gov.tr.) tanımıyla, anlatmanın vurgusunu yapar. Hikâye, insanın anlatma ihtiyacının estetik ve edebî bir suretle karşılandığı türlerden biridir.

“Hikaye kelimesi edebiyatımızın en girift adlandırmalarından biri için kullanılır. Girifttir; zira, bir kavramın karşılaması gerektiğinden çok daha geniş ve çeşitli manaları içerir. Bu kavram genişliğinin asli sebebi Arapça’da hikaye kelimesinin üretildiği fiil kökü ‘Hakeve’ nin ‘taklit etmek’, ‘bir metnin kopyasını çıkarmak’; aynı kökten ‘heka’ nın ‘benzemek’, ‘aynen nakletmek’ manalarına gelmesidir. Demek ki, kelimenin temelinde ‘bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletme’ nin genişliği vardır.” (Kayahan, 2000: 31)

Bu çok yönlülükte bizim tutduğumuz iki sözcük; “gerçek” ve “nakletmek” sözcükleridir. Bu, hem anlatmayı hem de anlatılanın gerçekten yola çıkışını işaret eder.

“Hayalde tasarlanan meraklı birtakım olayları anlatarak okuyanda heyecan veya zevk uyandıran ve çoğu ancak birkaç sayfa tutan yazı.” (Türk Dil Kurumu, 1948: 53)

Öykü, kavram itibariyle tek bir kalıba yerleştirilemeyen; sürekli bir gelişim süreci içinde yazarın yaşadığı değişimlerle birlikte, eklenerek, farklılaşarak dinamik bir hal alan sözcüklerdendir. “*Her yazar biraz kendini yazar. Olaylara, kişilere kendi gözüyle bakar, kendi yorumu ile yaklaşır.*” (Türk Dili Dergisi, 2018: 125) Aslında, bunu başaran öykü yazarı kadar öykü tanımı vardır, demek yanlış olmaz. Hikâye var etmede, kendi öncelikleri doğrultusunda bir yaklaşım belirler yazarlar öyküye de. Şahsi olduğu kadar doğrudur bu yaklaşımlar zira öykünün, yazıldıkça çoğalan ve her an değişen yapısı gerçek olandır. “*İster olay anlatmayı, ister hava yaratmayı, isterse bir kişiyi, bir durumu vermeyi yeğlesin, en önemliyi, en gerekliyi seçmesini bilir.*” (Türk Dili Dergisi, 2018: 126) Çünkü alanı dardır. Bu darlık onu, bahsedilmeye değer olanı yeğleme mecburiyetine götürmüştür.

Bu seçme durumu da, nerdeyse her öykücünün kendi öykü tanımını var etmesine vesile olmuştur belki de. Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı eseri içeriğinde, pek çok öykü yazarı bu hususta fikir beyan eder. Her beyan, öyküyle ilgili birbirinden farklı dikkatleri işaret eder. Örneğin, Fakir Baykurt (Baykurt, 2018: 128), “*Kendi öykü anlayışıma gelince: Roman birkaç oturuşta okunur, öykü bir oturuşta. Böyle olmalıdır.*” diyerek hacme vurgu yapar. Zeyyat Selimoğlu (Selimoğlu, 2018: 147) da benzer bir vurgudadır: “*Öykü, anlatımı uzatmaz ve yaymaz, fazlalıkları atmaya çalışır,*

anlattığını birkaç çizgiyle, yoğunlaştırıp anlatır. Demek öykü, yoğunlaştırılmış bir anlatımdır.” Samim Kocagöz (Kocagöz, 2018: 141), “güzel sanatların bütün türlerinin temeli, oturtulduğu kalıp, her şeyden önce, genel anlamda öyküdür; anlatımdır. Sanatçının söyleyeceği sözdür.” der ve çok daha kapsayıcı bir bakış sunar konuya. Tomris Uyar (Uyar, 2018: 153), “‘Gibi’ yi bulmak gerek kısa öyküde: ‘Yaşamadaki gibi’ gibiyi. Kimi zaman aksak, yanlış, kimi zaman doğru, açık ve yalın olanı. Gerçeğin kendisine abanmadan, yaslanmadan, sanatta ‘inandırıcı’ olan gerçeği bulmak.” sözleriyle, inandırıcılık özelliğini öne çıkarır. Daha pek muhtelif tanım söz konusudur; fakat tüm yazarların söylemlerindeki ortak payda Nahit Eruz’ un sözlerinde toplanır:

“Öykü, ille de böyle olmalıdır diye tutturmak bağnazlıktır biraz da. Aşağıda yazacaklarıma da bu gözle bakmak gerekir. ‘Öykü şöyle olmalıdır, şöyle yazılmalıdır’ demiyorum ben, ‘benim öykülerim budur, öyküyü ben böyle yazıyorum’ diyorum.” (Eruz, 2018: 132)

Görüldüğü gibi, öyküye dair muhtelif pek çok tanım olsa da, ortak çatı altında toplanan yönleri mevcuttur da. Ayrıca, paylaşılan tanımlardan yola çıkılarak “hayalde tasarlanan”, “uydurma” ifadelerini özellikle işaretlemek gerekir. Bu ifadeler, belirttiğimiz diğer sözcüklerle birleştiğinde “Olmadığı halde varmış gibi tasarlanmış, kurgulanmış” (Türk Dil Kurumu, 2011: 1531) olarak açıklanan “kurmaca” terimini de devreye sokar. Eco, kurmaca dünyayı belli sacayaklarına oturtur:

“Bir yandan, bize çoğunlukla sınırlı bir yer ve zamanda birkaç kişinin öyküsünü anlatması açısından anlatı dünyası gerçek dünyadan çok daha sınırlı, küçük bir dünya olmak zorundadır; öte yandan, artalan olarak gerçek dünyayı alıp, ona yalnızca bazı bireyler, özellikler ve olaylar eklediğinden, deneyimlerimizin dünyasından daha geniştir. Bir anlamda, kurmaca bir dünya anlattığı öyküyle bitmez, sonu belli olmayan bir süre için onun ötesine uzanır.” (Eco, 1995: 92-93)

“Genellikle roman sanatının gölgesinde kalan ve hep bir ‘küçük roman’ olarak nitelendirilen hikâye, aslında bağımsız bir edebiyat türüdür.” (Sağlık, 2014: 255) Bir edebi metnin türünü biçimsel nitelikleri ve içeriği belirler. Bunların inşasında da dil kullanılır. Dilin kullanım boyutu türün ne yönde şekilleneceğini de belirler. Gerek biçimsel yönü, gerek dil özellikleri ve gerekse anlatım teknikleri açısından bağımsız bir tür olan hikâye “günümüzde genellikle ‘öykü’ kavramıyla karşılanmakta ve kullanılmaktadır. ‘Hikâye’ terimiyle çoğunlukla eski (klasik) örnekler, ‘öykü’ terimiyle de modern örnekler kastedilmektedir.” (Sağlık, 2014: 256) Bu görüşe ve “öykü”

sözcüğüne yüklenen işleve karşı fikirlerde aşağıdaki paragrafta savunulan görüşün özetlediği bir yaklaşım da söz konusudur.

“Öykü kelimesi, çağrışımı çok kuvvetli, girift olan “ hikaye” yi dilimizden kovmak üzere ortaya atılmış uydurma bir kelime olarak yorumlanabilir. Öykü kelimesinin uydurma olmasının yanı sıra dikkate şayan bir diğer taraf, kelimenin türetilmesinde uygulanan alelaide yöntemidir. Bir şeyi taklit etmek manasındaki ‘Öykün-‘ fiilinden ‘öykü’ gibi bir ismin türetilişi, fiil kökünün yok sayılarak kelimenin değiştirilmesi, dilbilgisi mantığına aykırıdır.” (Tonga, 2008: 377)

Biz, çalışmamız sırasında, genel kabulde yer ettiği üzere, sözcükleri birbirinin eşanlamlısı olarak kullandık.

Cihan Aktaş, durum ya da olaydan çok; kişilerin anlatıcısıdır. Hatta bu kişilerin başlarına gelenlerden çok; ruhsal serüvenlerinin anlatıcısıdır. Ayrıca; alışıldık öykü kalıplarında, asıl anlatılanı desteklemek ya da somut kılmak açısından kullanılan zenginleştirici-geliştirici yan unsurlar (örneğin; mekân, birkaç saatlik bir durum, o anki ruh hali, nesnelere ve objeler...) Aktaş öykülerinde anlatının ana meselesi olur. Başka bir şeyi anlatmak için kullanılan dekoratif destek unsurları olmaktan çıkıp, öykünün var ediliş sebebi hâline gelir. Onlar, olayların yaşandığı platform ve üzerindeki değil; anlatının figürleridir. Seçilen ana olay, başkişinin yaşamını ve karakter özelliklerini olabildiğince net biçimde gösterecek örnek bir olay olur genellikle. Bu sebeple de olay, zirve noktasına yakın bir andan başlar; ancak çözümleme, bir ya da birkaç ifadeyle üzerinde durulmaksızın verilir. Bu, anlatımın yoğunlaşmasını ve çevresel özelliklerin ayrıntıya inilmeden, amaca hizmet sınırında kullanılmasını gerekli kılar. Kısa öykü yazmanın ne denli ustalık gerektirdiği açıktır. Cihan Aktaş’ın öykülerinin çoğunluğunu, kısa öyküler olarak ifade etmek yerindedir. Zira

“Kısa öykünün ilk eleştirel kuramcıları arasında yer alan E. A. Poe, “düzyazı masal” dediği bu türü “bir oturuşta, yarım saat ile iki saat arasında okunabilecek, bütün ayrıntıların katkıda bulunduğu, ‘kendine özgü, biricik ya da tek’ bir etkiyle sınırlanmış bir anlatı” olarak tanımlamaktadır.” (Abrams’tan aktaran Külahlıoğlu İslam, 2007: 2022)

Ayrıca klasik öykünün alışılmış disiplini bozan, hacimsel kabulleri de kendince tekrar yorumlayan bu öyküler “*normal hikâye formu ile küçürek öykü arasında “kısa öykü” olarak adlandırılan bir öykü evresi var etmiş, “hem normal öykü estetiğinin hem de küçürek öykünün yapısal özelliklerini taşıyan bir ara tür”* (Sağlık,

2014, 2003) olarak yaşam alanı yaratmıştır. Bu öyküler, bir oturuşta okunan; fakat okurun zihninde sürmeye devam eden öyküler olma özelliğindedirler.

“Kısa hikayenin ‘kendisini zamanın kısa bir anı ile sınırladığı, karakterlerin gelişme ve olgunlaşma sürecinden çok bazı kriz anındaki durumunu göstermek’ üzere kurgulandığı, ‘değişik olay zincirlerinden ziyade bir durum üzerine yoğunlaştığı’ ağırlıklı olarak bu durumu yansıtacak sahne(ler) üzerinde durduğu söylenir. Yine ‘anlatı dünyası gerçek dünyadan çok daha sınırlı, küçük bir dünya’ olduğu için her anlatı metninin tutumlu olmak zorunda olduğu bilinir.” (Jahn, 2015: 101)

Bu tutumlu davranış sayesinde kısa öykü, “*özlü ve incelikli olması nedeniyle bireyin en uyanık ya da en yalnız olduğu durumları tam bir dakiklikle yakalayabilir.*” (Salman-Hakyemez’den aktaran Korkmaz, 2007: 1996)

Daralan yaşam zamanları, teknolojik oyalanma unsurlarının sardığı oyalanma eylemlerinin amacını aşarak yoğun mesailere dönüşmesi, istenen her türlü üretilen ulaşımın hızı... gibi devam ettirebileceğimiz modern dünya gerçekleri kısa öyküye duyulan ihtiyacı da perçinlemiştir aslında. Peki, modern dünyanın ve popüler kültürün ona duyulan ihtiyacı arttırmasına karşın Cihan Aktaş’ın öykülerinin bu dünya içinde çabuk tükenen üretiler olduğu söylenebilir mi? “*Birçok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen, tüketilen edebiyat*” (Yıldız, 2010: 49) tanımından yola çıkılarak yapılacak bir yorumlamada, Cihan Aktaş’ın öykülerinin popüler edebiyat öykülerinden olmadığı söylenebilir. Onun anlattıkları, bir birikim ve duyuş noktasında belli bir hazır bulunuşluk bekler muhatabından. Kitle olarak çoğunluğa değil, daha ziyade, hedeflenen bir gruba ulaştığında anlamını bulacak öykülerdir. Bu söylemimizden, herkesin okuyamayacağı öyküler olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Gerek dil, gerekse dinamizm açısından tüm okurların tatmin olacağı; fakat anlam bakımından kendini tamamlamak için okurun edimlerine ihtiyaç duyan öyküler oluşu gerçeğinden yola çıkılarak, entelektüel bir donanımı gerekli kılan öykülerdir. Çünkü “*sanatçı, eserinde ele aldığı; dikkatlere sunduğu meseleye dair bir teklif getirir muhatabına.*” (Yıldız, 2010: 67) Aktaş’ın teklifi, rahatını bozacak ve düşünmekle zorlanacak okurlara yöneliktir çoğunlukla. Eco’ya göre, “*Her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk.*” (Eco, 1995: 9)

Bir anlatı metninin inşasında çeşitli faktörler rol üstlenir.

“Anlatı teriminin temel tanımına dönersek; olayların mantıki ve kronolojik bir çerçevede içerisinde dizilmesidir. Yani olaylar, aktörler, zaman ve yer birlikte bir anlatının materyalini oluştururken, bütün bunlar hikâye içerisinde kesin, belli bir yolla organize edilirler.” (Demir, 2011: 36)

Bu materyaller- olay, aktörler, zaman, yer- yazar tarafından şahsi tercihler doğrultusunda işlenerek bir bütünlüğü ortaya çıkarır. “*Bir anlatı metninin iki yönü vardır; birincisi ‘öykü’, ikincisi ‘söylem’dir. ‘Öykü’ bir olay serisinden, kişilerden, çevreden oluşur ve ne anlatıldığı sorusuyla ilgilidir. ‘Söylem’ ise, ‘öykü’nün nasıl anlatıldığı sorusuyla.*” (Moran, 2016: 48) Öyleyse, temel olarak iki başat boyutun birbirine sarmalanmasıyla anlatının yapısı vücut bulmaya başlar. “*Bir hikayenin kurgusunu onu oluşturan unsurların istifi ve birbirleriyle olan ilişkileri oluşturur.*” (Kolcu, 2015: 22) En genel ve açık hâliyle “*Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. Bundan dolayı, anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim (communication) biçimidir.*” (Jahn, 2015: 12)

Bu bildirişimde kuşkusuz temel materyal, dildir. Dil aracılığıyla var edilen bu hayalî dünya, okurun yaşadığı gerçek dünyanın bir alternatifidir. Dolayısıyla yazar tarafından okurun çağrıldığı bu anlam dünyası, onun söylediği şeylerin ötesinde, satır aralarında susarak ortaya çıkardığı bir anlamı da içine alır. Okur, kendisine sunulan metinde, yine kendisine hâlihazırda sunulan satırların ötesinde durmaksızın genişlemeye hazır bu dünyayı; kendi katılımıyla anlamlandırmak durumundadır. Yazarın üretimi kadar okurun üretimi de anlamsallığın oluşmasında kritik önem arz eder. Bir hikâyeyi nakletmek, bir öykü var etmek son derece zorlayıcı ve çok yönlü bir süreçtir. Pati Hill’in, Truman Capote ile yaptığı röportajda Capote, yazarın çalıştığı malzeme üzerinde biçem ve duygusal açıdan üstünlük kurmasının, en zor ve en disiplin gerektiren düzyazı türü olan kısa öykü için öneminden bahseder ve “*Bunu fazla titizlik olarak görenin cehenneme kadar yolu var, ben bir öykünün bozuk bir ritimden - özellikle de öykünün sonuna doğru olursa - veya paragraf kurarken bir yanlışlıktan, hatta yanlış noktalama işaretleri yüzünden mahvolabileceğine inanıyorum.*” (Gourevitch, 2017: 64) ifadeleriyle ince bir işçiliğin eseri olduğunu vurgular.

“ Cihan Aktaş’ın Hikâyelerinde Anlatı Yapısı” isimli bu çalışmamızda;

“Bütün anlatılarda mevcut olan bu temel yapı, yani öykü olgusu nedir? Burada öykü sanatının temel unsurlarından bahsedebiliriz. Bu unsurların başında belirli bir “olay örgüsü” (macera) gelir. Macera ise şu temel unsurları içerir: “Kişiler”, “zaman” ve “mekân”. Bu temel unsurlar “olay” kavramının olduğu her yerde mevcuttur. Öykü sanatında buna “bakış açısı ve anlatıcı”, “kurgu”, “anlatım teknikleri”, “tema”, “dil ve üslup” gibi unsurlar da ilâve edilir.” (Sağlık, 2007: 2002)

Paragrafında işaret edilenler doğrultusunda belirlenen temel unsurlar üzerinden bir çerçeve oluşturarak, bahsi geçen, “tema” dışındaki, her bir unsurun Cihan Aktaş’ın öykülerinde nasıl kullanım bulunduğunu tespit etme gayesindeyiz. Bu süreçte esas aldığımız temel kaynaklar Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı I*(Tekin, 2016) ve Hakan Sazyek’in *Roman Terimleri Sözlüğü* (Sazyek, 2015) eserleri olmuştur.

CİHAN AKTAŞ'IN HİKÂYELERİNDE ANLATI YAPISI

1. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Anlatıcı, hikâyenin en temel unsurlarındandır. *“O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Çünkü o, anlatı dünyasının hem ‘yapıcı’, hem de ‘yansıtıcı’ unsurudur.”* (Tekin, 2016: 21) Bu sebeple bir anlatı kurgulanırken karar verilecek ilk unsurlardan biri kim tarafından ve ne şekilde anlatılacağıdır. Zira tahkiye işlemi, yazar tarafından değil; yine onun var ettiği kurmaca bir varlık olan anlatıcı tarafından gerçekleştirilir. O, metnin içindeki sestir. Anlatıcı, sahip olduğu konum ve bulunduğu açıdan yaklaştığı yaşantı dizilerine, istediği gibi dönüştürme, eleme, yeniden şekil verme, yoğunlaştırma gibi müdahale yetisine sahiptir. *“Okura düşen bu seçimlerdeki tercihlerin sebepleri üzerine düşünmektir.”* (Yıldız, 2012: 49) *“Eski Yunan tiyatrosunda, sahne gerisinde olup bitenler, o dönem tiyatrosunun yapısal bir unsuru olan ‘koro’ ile dile getirilirdi. Dolayısıyla ‘koro’nun ‘anlatıcı’nın işlevine benzer bir işlevi vardı.”* (Sağlık, 2014: 156) Öyleyse, hangi durumlarının sahneye konacağı, hangilerininse koro tarafından anlatılacağı “seçiliyordu” . Bu çizgide devam edersek, bir anlatı sırasında da ayısının söz konusu olduğu görülecektir. Hangi durumların, anların ya da eylemselliklerin sahneleme tekniği ile öne çıkarılıp, hangilerinin anlatma tekniği ile özetleneceğinin kararını anlatıcı vermektedir. Hangi nitelikte anlatıcı olursa olsun, o aslında tüm ipleri elinde tutan bir yayın yönetmeni gibidir. Ancak o, kendi varlığıyla değil, anlattıklarını anlatma yoluyla gerçeğe yakınlık gösterecektir. Anlatıcının kimliği ile yazarın kimliği birbirinden farklıdır. Tabii bu durum, seçilen anlatıcıların aslında yazarın kendi dünya görüşünün ve kabullerinin yansıması olduğu gerçeğini değiştirmez. Öyleyse anlatıcı, öykü boyunca yazar ile okur arasında duran bir iletkenidir. Yalnızca bununla da kalmaz;

“Onun ‘anlatma işlevi’ diye adlandırılan temel yükümlülüğünün dışında dört işlevi daha vardı. Bunlar, metnin iç düzenini oluşturmaya yönelik ‘yönetme işlevi’ ; kurmaca içerikte olan biten her şeye ‘tanıklık işlevi’; bu içerikle ilgili yaptığı yorumlar ve müdahaleler bağlamında belirginleşen ‘ideolojik işlev’i ve okurla türlü düzeylerde kurduğu ‘iletişim işlevi’ dir.” (Sazyek, 2015: 31)

Tespitiyle; anlatıcı, özne durumunda mı yoksa olay dışından bir ses mi buna dikkat etmek gerekliliği oluşur. “*Hikâyenin dışında kalmak ya da dâhil olmak esasına dayalı olarak, hikâye ile anlatan arasındaki ilişkiler değerlendirilebilir.*” (Demir, 2011: 59) Örneğin, ***Sedef’e Benzemek*** öyküsünden alınan aşağıdaki pasajda anlatıcının, yaşananlar içinde bir özne olduğu gayet açıktır. Öyleyse anlatıcı, dâhil olduğu bir hikâyeyi aktarmaktadır.

“Küçük görümcem terminalde bekliyor olmalıydı; gecikti. Eskiden kayınbiraderim aileye ait büyük arazi cipiyle karşılamaya gelirdi. Bu terminalde eskiden bütün gelmeler ve gitmeler kalabalıkların karşılama ve uğurlama törenleriyle gerçekleşirdi...” (KP, s.109)

“Şehirlerinin takımı, elli yılı bulan tarihi boyunca ilk kez birinci lige çıkma fırsatını yakaladığı için, herkesi bir şekilde ilgilendiriyordu iki gün sonra yapılacak maç. Futbol sözü konusu olduğunda kullanılan özel dille ilk kez bu kadar yakınlaşıyordum: Necati’nin kanatlara kaçışıyla, Murat’ın öne çıkışıyla rakibimizi önde bastılar, ama... Benzeri ifadeler farklı kelimelerle yeni baştan kurularak dolaşıyordu otobüste...” (s.106)

Aynı öyküden yukarıda verilen bölümde, anlatıcının tanıklık işlevi ön plandadır. Dâhil olmadığı, seyirci kaldığı bir akışı aktarmaktadır. Aynı öykü üzerinden muhtelif pasajlardaki anlatıcı işlevlerine bakmaya devam edelim:

“Söylediğim son cümle çok da üzerinde düşünmeden çıkmıştı ağızımdan, içimden sürdürdüm konuşmamı. Takım tutmayı hiç anlayamadım ki ben de, maçlarda tribünleri doldurup tezahüratta bulunan taraftar kesimlerinin çok uzağında duymuşumdur kendimi hep. Takım tutamam, aslına bakılırsa parti tutuyor da sayılmam. Kaş seçim kampanyasına tanık oldum ömrüm boyunca, sadece bir kez gittim seçim sandığının başına.” (s.108)

diyerek ideolojik işlevini etkinleştirir.

“Cevabım ona yeterli gelmedi. Yine parlak bir cümle kurarak bir şey anlatmamayı başardım; çünkü bu konudaki hakiki görüşümü açıklamaktan kaçınıyorum. Orası öyle; bir futbol takımı tutamıyorum ben...” (s.138) cümlelerindeki tavrı dikkate alınırsa, iletişim işlevini kullandığı görülür.

“Kız halaya çekermiş ya, bana çekmiş ite, dedi Naciye Hala, nihayet. Anlattıklarına kendi bildiklerimi de katarak, yanıldığını düşündüm. Alerji konusunda haklı olabilir; ama kalabalık içinde kendini huzursuz hissettiği yabancı yanıyla Sedef daha ziyade benim çocukluğuma benziyor... Ne tuhaf bir kız derlerdi; tuhaf giysiler giyiniyor, garip tunikler; Japon kimonoları, Kürt şalvarları, Türkmen cepkenleri...” (s.115)

Dış dünyada gerçekleşen bir diyalog ânından istediği kadarını yansıttıktan sonra iç dünyasına dönerek zihin sesini dinleten; ardından da geçmişe kırılma başlatarak anlatıyı kendi gençliğine kaydıran bu anlatıcı, şüphesiz ki yönetme işlevini devreye sokarak metni dilediğince düzenlemektedir.

1.1. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI ÇEŞİTLERİ

1.1.1. Anlatıcılar

“Anlatıcı, kendi ‘anlattığı’ diğer karakterler gibi daima uydurma, kurmaca bir karakterdir, ama ötekilerden daha önemlidir, çünkü davranışları –belirmesi veya saklanması, gecikmesi veya acelesi, açık sözlülüğü veya anlaşılmazlığı, gevezeliği veya suskunluğu, şakacılığı veya ciddiyeti- anlattığı karakterlerin sahiciliğine inanıp inanmadığımızı ve bize kukla veya karikatür gibi görünüp görünmediklerini belirler.” (Llosa, 2014: 48)

Hangi tutumda, hangi anlatıcının okurun karşısında olacağı gerçeği, hikâye anlatmanın en başat meselelerindedir. Anlatıcı tiplerini belirlemede bazı detaylardaki ayırım dışında genellikle ortak tutum sergilenir. Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı 1* eserinde anlatıcıyı ana sınıflandırmada “O anlatıcı”, “Ben anlatıcı” olarak ikiyi ayırdığı görülür. “3. Tekil (O anlatıcı) yöntemi, anlatıcının olaylar ve kişiler karşısında takındığı tutum itibarıyla, ilahi”, “yansız” ve “kişisel” olmak üzere üç düzeyde gerçekleşir.” (Tekin, 2016: 33) Ona göre; ilahi konumdaki anlatıcı, kendini gizlemez ve anlatı içinde sınırsız güce sahiptir, her şeyi bilir, sezer, görür ve duyar. Yansız anlatım tutumunda objektif bir anlatım vardır, olaylar karşısında sadece bir seyirci gibidir anlatıcı. Kişisel anlatım konumunda ise; “gören” olayın kahramanı iken, “aktaran” anlatıcıdır. Rolü ve ağırlığı asgaridedir. “Ben anlatıcı, anlatı dünyasında 1. Tekil kişi olarak yer alır... Onun dünyası, anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem “anlatan”, hem de “anlatılan” figür konumundadır.” (Tekin, 2016: s.47) Hakan Sazyek, bu mevcut kabulün üzerine, ayrıntıya dayandırdığı bazı noktalarla farklı ifadeler kullanmayı ve çeşitlendirmeyi tercih etmiştir:

“O, aynı zamanda birey olarak içinde bulunduğu ortamın, iç dünyasına yaptığı etkileri dolaysızca ve bütün karmaşasıyla işlemek durumundadır. Başkişi anlatıcı, salt kendi

görülmeven yaşantısını aktarmaz; benzeri işlemleri öteki figürler için de yapar. Tabii bu noktada, 'figür olmayan anlatıcı' ile aynı konuma gelir." (Sazyek, 2015: 60)

Bu ifadeyle, aktarma sırasındaki, yetilerle ilgili farkları belirginleştirip, bu adlandırmayı yapar.

Cihan Aktaş'ın, incelenen on iki öykü kitabındaki 117 öykünün 65'inde "ben anlatıcı"nın sesi duyulurken; 52 tanesinde "o anlatıcı" tercih edilmiştir. "Ben anlatıcı"nın bulunduğu öykülerden yalnızca üç tanesinde [*Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi (AİU)*, *Nasılsa Kimse Kıyamaz O Şehre Diyordum (FAD)* ve *Bir Taşın Yüreği, Diğnerinin Kaşu Gözü (FAD)*] anlatıcının erkek olduğu görülür; geriye kalan tüm anlatıcılar kadındır. Öyleyse Aktaş'ın, kadın anlatıcılar tercih ettiği rahatlıkla söylenebilir.

"Önceki girişimlerinden az çok yılgınlığa düşse de babamın zihni hep burada ne iş yapabileceği sorusuna uygun bir cevap arıyordu." (AVDYŞ, s.52) *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* öyküsünde geçen bu pasajda, "ben anlatıcı"nın sesi duyulur. Aktarılan bir geçmiş zaman vardır ve anlatıcı, bu süreci yaşayanlardan biridir. Yani, hem yaşayan hem anlatan bir rolü vardır. Ancak öykü sürecinde sık sık, bu pasajda olduğu gibi, gözlemci bir tavır takındığı ya da yine bu paragrafta olduğu gibi ilahi bir tutum sergilediği olur. Ben anlatıcı olduğu halde Hakan Sazyek'in belirttiği gibi, figür olmayan anlatıcı ile aynı konuma gelmiştir.

"İki tansiyon ilacı aldım, o yüzden uykum geliyor, uyuyacak gibiyim; yanımdan ayrılma sen, burada otur.

Uyumak istiyorsan engel olma kendine, uyu hadi. Ben yanındayım.

Ya bir daha gözümü açmazsam...

Böyle şeyler söyleme...

Ben ovırdoz aldım kızım. Sen kaale almıyorsun, ama doğru söylüyorum...

'Ovırdoz' u üstüne basa basa söylüyor: İlaç kullanımı konusundaki malumatının geri çevrilemez göstergesi olarak bu terimin ifade ettiği anlamlara kayıtsız kalmamalıyım...

Güçleri azalıyor. Unutkan ve alıngan. En çok da Zeynep'e kızgın. Aramıyor. Oysa aradığını görüyorum." (KP, s.33)

Ovirdoz öyküsünden sunulan bu bölüm, başlangıçta müdahalesiz, aracısız bir aktarım sunar. Henüz anlatıcının tipi belirsizdir. “...*kayıtsız kalmamalıyım*” ifadesi ile anlatıcının, diyalogdaki karşı taraf olduğu; gördüğünü anlatan bir anlatıcı olduğu belirlenir. Bir sonraki paragrafta başladığı aktarım, diğer figürleri de kapsayan bir yayılma gösterir ve başkişi anlatıcı olduğunu netleştirir.

Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda öyküsü, figür olmayan ilahi bir anlatıcının sesi ile başlar. “*İlk iki gün içinde yoğun bir şekilde çalışarak başkentte sürekli yaşadığı evin rutin işleyişine yakınlaştırmıştı evin düzenini; yine de tam anlamıyla rahat değildi içi.*” (KP, s.47) Bir süre böyle devam eder ancak; ilerleyen paragraflarda ani bir değişimle “ben anlatıcı” ya dönüşür:

“Rüyalarında hep bir akarsuyla boğuşuyordu yıllardır, her gece olmasa bile, senede birkaç kez en azından yaşıyordu bir boğulma-kurtulma anını. Bir su akıntısının içindeydi. Biliyor musunuz, herhangi bir su azıcık bile, sakirse dahi, öyle bir şey yaşıyor ki çoğalıyor, coşuyor, taşarcasına akarken beni de içine katıp sürüklüyor.” (s. 49)

Yaşanan anlatıcı değişimi, sona kadar böyle devam eder. Bu nokta, kritik bir noktadır. Anlatıda kırılma başlamış, figürün geçmişine dönülmüş ve sayfalar boyu o geçmiş anlatılmıştır. Demek ki; onun gözlerinden ve zihninden yararlanılacak olan bu durumda, sesin de onun sesi olması daha uygun gelmiştir yazara. Anlattıkları içindeki rolü ve bu rolün diğer figürleri de etkisine alması ile başkişi bakış açısında olduğu netleşir.

“Üç kadın, neredeyse altı aydan bu yana, her sabah altıda sahil boyunca yürümeye başlıyorlardı. Bir saat kadar yürüdüktan sonra, kadınlardan biri, kendini işe yetiştirecek otobüsün durağında ayrılıyordu diğerlerinden. O otobüse binip gidince, ikisi bir yere yetişme telaşı kalmadığı için yavaşlıyor; deniz manzarasının tadını çıkarmaya çalışarak, önlerinde uzayıp giden güne ilişkin planlarını anlatarak, bazen alışveriş yaparak yürümeyi sürdürüyorlardı.” (AVDYS, s.21)

Üç Kuzen öyküsünün girişi olan bu bölümde, anlatılan olayın dışında kalan ve olayı oluşturan rutini tüm detaylarıyla bilen, altı aya yayılan bir süreci özetleyerek anlatmayı seçen bir “o anlatıcı” varlığı görülür. Anlatı üzerindeki tavrı ve yeteneklerine bakarak, ilahi tutumda bir anlatıcı olduğu rahatlıkla söylenebilir..

Ankara Yolcusu öyküsünde rakamlarla başlıklandırılarak ayrılmış üç bölüm vardır. Birinci bölümde, “başkişi anlatıcı” tercih edilmiştir. “*Kasabamızda neredeyse*

efsanevi bir kişiliğe dönüşen Deli Maya üzerine bir hikaye yazmayı çoktandır düşünüyor ama Maya'nın 'deli' olarak anılmasına sebep olan ayrıntıların eksikliği nedeniyle bu hikayeyi yazmayı erteleyip duruyordum.” (HBİ, s.47) “*Bir kış günü sabahında kasaba meydanında, Ziraat Bankası'nın tam karşısındaki izbe yazıhanenin önünde duran şehirlerarası otobüsten bir kadın indi.*” (s.52) Bu anlatıcının değindikleri bir alt anlatı oluşturur ve merkeze “Deli Maya” olarak anılan bir figür oturur. İkinci bölümde anlatıcı değişerek ilahi tavrıda bir “o anlatıcı” sözü devralır. Bu bölüm, uzun soluklu yılları kapsayan bir olaylar dizisini anlatır. Maya, kasaba halkı ve hatta birinci bölümün anlatıcısının sırları çözülür. Burada, anlatıcı tercihi çok yerindedir; zira ilk bölümdeki anlatıcının şahit olmadığı, bilmediği bir öykü aktarılır. Bu durumda da, her şeyi gören, bilen, işiten; zaman, mekân ve kişilerle bütünleşmiş bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. Son bölüm olan üçüncü bölümde tekrar ilk bölümün anlatıcısına dönülür. Bu bölüm, başkişinin, artık okurun tüm detaylarını bildiği alt öyküyle bağlantılı olarak yaşadığı ve düşündüğü şeylerin anlatımıdır. Fakat bu bölümde artık, daha çok bir gözlemci rolündedir. Aktarılan olaylar içerisinde pek aktif rolü yoktur.

1.1.1.1. Tek Bir Muhataba Anlatma

Bu anlatıcı çeşidinin kullanıldığı bazı bölümlerde hitap edilen ikinci kişi, yaşananlarda ortak özne konumundadır, anlatıcı karakterle birlikte hareket eder; fakat anlatma eyleminden sorumlu değildir. Somut bir olay kişisidir; fakat anlatım boyunca anlatıcının yanında değil, zihninde taşıdığı bir figürdür. ***Alındaki Işığın*** öyküsünden sunulan şu pasajda olduğu gibi: “*Bir de sen, sen farklıydın... Belki de farklılığını bilmeden farklıydın. Hayatın, hareketin, gelişen düşüncenin merkezindeydin. Bana kapalı-kapanan bir dünyayı peşinde sürüklüyordun.*” (AVDYŞ, s.208)

Dağ Yolcuları öyküsünde, peşlerindeki insanlardan kaçmaya çalışan iki âşığın durumu, âşıklardan birinin ağzından aktarılır. Ortak eylemde bulunan, süreci birlikte sırtlanan iki olay kişisi vardır; ancak yalnızca birinin sesi duyulur. Diğeri ise, anlatımın “sen” hitabıyla yapılması sayesinde varlık kazanır.

“*Çevrendeki insanların durumunu anlayamayacağını düşünüyorsun. Bu yüzden uyumsuz ve aldırışsızsın. Asıl ait olduğun hayattan koparılmış hissediyorsun kendini,*

asil yaşanması gereken hayattan yalıtılmış sayıyorsun.” (AVDYŞ, s.186) Figür olmayan bir anlatıcının bulunduğu **Dağınık Dünya** öyküsünden verilen bu örnekle birlikte anlatıda bir “sen” hitabı başlar. Aslında, baş figürün iç diyalog hâlinin aktarımıdır bu. Ancak sayfalar süren hâl, adeta figürün karşısına somut bir başkası geçmişçesine net bir hitapla ilerler.

Bazı anlatılarda ise, hitap edilen o bir kişinin kim olduğu sır olarak kalır. Bir figür mü, anlatıcının iç dünyasında bir hatırlama hâli mi, yoksa o muhatap okur mu? Bu soru cevaplanmaz. Örneğin, **Mantar Çocuk** öyküsünde geçen; “ ... *Ve unutmama; ilk mantar suyundan her seferinde demli çayın her litresine yüz miligram olmak üzere eklenecek. Israrlı talepler üzerine Türkiye’ye gönderdiğim de oluyor ama nadiren kıymetini biliyorlar.*” (HBİ, s.40) bu paragrafla başlayan iki sayfa boyunca “tek bir muhataba anlatma” tavrıyla sürdürülen anlatım, birden “ben anlatıcı” ya geçer. Buradaki muhatabın belirsiz kalmasında belki de başkişisi, bu tarz bir anlatımı pek çok kez pek çok farklı kişiye yaptığını sezdirmek ister. Karşısında kim olduğunun önemi olmamasının sebebi bu olabilir.

Seçilen öyküsü, “ben anlatıcı” ve “tek bir muhataba anlatma” arasında yaşanan sık değişimleriyle göze çarpar. Sevdiği erkeğin, özel hayatı ile ilgili yaptığı tercihten sonra bir kırgınlık ve şaşkınlık süreci yaşan anlatıcı; “ben anlatıcı“ ifadelerinde yaşanan süreci aktarırken, “sen hitabı“ bölümlerinde bir çeşit hesaplaşmaya girmektedir benliğiyle. “*Öyleydi, bendeki farklılığı keşfetmesini veya keşfetmişse açıklamasını bekliyordum. İlkelerimize bağlılığımı, bu yüzden neler feda ettiğimi...*” (AVDYŞ, s.112) “*Ayrı bir gelecek düşleyemiyordun ya... Ruhsal bir akrabalığı paylaştığınız inancıyla, S.’nin angarya saydığı işleri benimseyerek üstlenmiştin. Onun ufak tefek işlerle ilgilenmemesi gereken önemde biri olduğuna inanıyordun.*” (s.113-114) Yüz yüze yapılamayacak olan bu hesaplaşmanın derinlikli ve açıklayıcı yapısı, “sen hitabı”yla sağlanmış gibidir. Anlatıcı, pişman ve yıkık bir halde geçmişteki “ben”ini yargılamaktadır.

1.1.1.2. Anlatıcıların Kimliği

İster olay içinden, ister dışından bir anlatıcı olsun, Cihan Aktaş'ın öykülerindeki anlatıcıların kendi var oluşları ve kimlikleri mutlaka kendini hissettirir. Bu daha çok, kendi kendini oluşturma şeklindedir. Aslında bu; her ne kadar kurmaca bir varlık olsa da, anlatıcının, yazarın bir yansıması olma gerçeğinin sonucudur. Nihayetinde yazar, kendi benliğinde var ettiği bu anlatıyı, kendi penceresinden gördükleri üzerine şekillendirir. Ona sesini, dokusunu, hissiyatını, fikrini ve duruşunu veren yazarın kendisidir. Bu sebeple ve bizce, yazar ile anlatıcı aynı baloncuğun içinde ve aynı meşreptedir. Cihan Aktaş'ın anlatıcılarının da neredeyse her öyküde aynı duyarlılıkta, aynı kişisellikte anlatıcılar oluşu, resmin bütününe bakıldığında yazarın duyuş ve fikir dünyasını da ele vermektedir. Okura sunulan ipuçlarına dikkat edilerek ortaya çıkan bir profildir bu. “*Öznel ifadeler: Bunlar anlatıcının eğitim durumunu, inançlarını, fikirlerini, ilgi alanlarını, değerlerini, politik ve ideolojik duruşunu, insanlar ve olaylar karşısındaki tavrını gösteren ifadeler ya da göstergelerdir.*” (Manfred Jahn, 2015: 14)

Yazan, okuyan, araştıran, dünyada olup bitenlerle ilgili, duyarlı anlatıcılar: ***Fotoğrafta Ayrı Duran*** kitabındaki anlatıcıların hemen hepsi bu duyarlılığa sahiptir. Çevresine, topluma, bir kişiye ya da mağduriyetin bir araya getirdiği pek çok insana... Yani aslında tüm dünyaya karşı duyarlı ve sorumlu anlatıcılardır onlar. ***Nasılsa Kimse Kıyamaz O Şehre Diyordum*** öyküsünün anlatıcısının olduğu gibi:

“Kutu kutu ilaç, çikolata ve oyuncakla gitmiştik. Mustafa'nın bizi götürdüğü çocuk yuvasının bahçesinde eğlenceli bir program kapsamında dağıtıyorduk... İçimden bir umut yükselmişti: İşte, iki adım ötede savaş sürerken burada ailelerinden koparılmış çocuklara Türkiyeli akranlarının yazdığı mektupları okuyorduk biz. “ (s.28)

Uzakta Bir Şehrin Gecesi öyküsünün anlatıcısında da aynı nitelikler göze çarpar:

“Ailesiz Suriyeli bir çocuk için ne çok acı son tasarlanabilirmiş! Üstüne basa basa ‘sevgi’ diye tanımladığı gerekçesinin kötülüklerini örttüğünden emin, onu talihli olduğuna inandırmaya çalışıyor.” (s.36)

“Asla her ayrıntısını anlatamam, bazı cümlelerin ardından elim ayağım kesilmişti üzüntüden. Hissedebilmemin ne kadar zor olduğunu düşündüm sonra. Bir daha her zamanki hayatıma dönemem sanıyordum; tebessüm etmeyi hak etmiyordum artık.” (s.49)

Yukarıda verilen, **Robotlaşmak Burada Bir Başka Tür** öyküsünden bu pasajda da anlatıcı, diğer anlatıcılarla aynı duyarlıktadır. Benzer örnekleri çoğaltabiliriz de zira tüm kitapta benzer sesler duyulur. Anlatıcılar genellikle, yalnızca nakletmekle görevli değildirler. Naklederken hissettirmek, okurda empati kanalı yaratabilmek ve herkesin bir bütünün parçaları olduğunu hatırlayarak farkındalık geliştirmelerini sağlamak asli görevleri gibidir

Yazarın diğer kitaplarındaki öykülerin anlatıcıları için de yukarıdaki çıkarımları yapmak gerekmektedir. Örneğin **Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git** öyküsünde “*Darfur’u ele alalım; dünyanın en büyük insanlık krizlerinden biri yaşıyor orada. Asıl mesele paylaşılmayan su kaynakları...*” araya giren bu ifadede dikkat çekicidir.

Yazarın pek çok öyküsünde entelektüel seviyesi ve donanımı kendini belli eden anlatıcılar vardır. Örneğin, **Basamaklar** öyküsünün “*Uğultulu Tepeler. Heathcliff; içinde bir kin topundan başka bir şey yok ama kimin için, ne adına; benim adıma değil kuşkusuz, ben kendisini sevdiğinden ayırt edemeyen Catherina kadar olamadım.*” (DO, s.35) bir çağrışımla zihni bu düşüncelere sürüklenen anlatıcı gibi. Ya da **Borçlu Bırakan Şehir** öyküsünde, sokaklarda dolaşırken gördükleriyle, değişen hava durumuyla zihni, zengin pek çok düşünceye açılan anlatıcısı gibi:

“ Sanki bir anda değişti gökyüzünün havası. Patates Yiyenler’in kasvetli karanlığı çöktü caddeye. Besbelli yağmur yağacak. “ (A.İ.U. b. b .ş. s.7) “ Kayıt altına alırken abartıya açık kameranın gözü. Ekranda beliren şiddet kurbanı kadınlar ya da çocuklar, bazen işçiler, ‘acı’ gerçeklerini sakınmadan dünyayla paylaştıktan sonra nerelere kayboluyor dersiniz... Dahası kaybolmayı dilemeyeceklerine emin misiniz... O insanların bir hayatı, çevresi, bağlantıları var. Yaşadıkları acıları dünyaya anlattıktan sonra da yeni bir çevreye girmiyor, eski çevreleri içinde iyileşmenin yolunu arıyorlar. Bu doğrudan gösterimlerle onların iyiliğine çalıştığımıza inanıyor musunuz gerçekten...” (AİU, s.16)

Birinci kişi anlatıcılar öykülerde, yazarın tercih ettiği ana karakterlerdir ve bu karakterler hakkında tespitler “KİŞİLER” başlığında detaylı olarak ele alınacaktır. Üçüncü kişi anlatıcılar ise, olay dışı varlıklar olarak, onlara yüklenen kimlik açısından daha özel bir konumdadırlar. Bu anlatıcıların öne çıkan nitelikleri şöyledir:

Sahip olduğu dünya gr ve inançları sebebiyle mağdur edilmiş, tekiletirilmi olanlar: **Seçilen** yksndeki Şu pasaj, anlatıcının yorumlarını hissettirmesi açısından önemli bir örnektir:

“Sufilerin ve evliyaların yaşantılarında vurulduğunuz türde kutsal anlamlar barındıran bir çirkinlik de, sebeplerine bakılmadan ürkütüyordu itiyordu insanları. Menkıbelerde okuduğunuz gnahtan kaçınmak için ağzına ceviz alarak konuşan, çekici görünmemek için sokaklarda kara araflar içinde iki büklüm yürüyen takvalı kadınların modern ağ’ daki, 20. Yüzyıldaki versiyonlarından biri olarak, tutumunuzu en iyi anlayabilecek ve takdir edebilecek evsaftaki kimselerin gözünde bile yok oluyordunuz.” (SBG, s.118)

Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı öyküsünün anlatıcısı da benzer tutumdadır:

“Ne çok karşı çıktılar ve ne çok karışma hakkı gördüler kendilerinde... Sözleriyle ve bakışlarıyla ne çok kk düşürmek istediler. Ne çok teşhir ettiler, ihbar ettiler, yollarına ıktılar... Ne çok kapıyı kapadılar yüzlerine ve ne kadar az dinlemek istediler... Hor gördüler, geri çevirdiler, döndürdüler yüzlerini...” (I, s.74)

Ortak ilkelere bağlılıkla bir araya gelinen insanlar tarafından yalnız bırakılan, hayal kırıklığına uğrayanlar:

“zerinde yıllarca alıılmı, nice çalışmalara da kaynak olmuş bilimsel eserler; sosyalizmin imbiğinden geçmiş dizi dizi kitap; hakkında güzel Şeyler yazılmış, izilmı, söylenmiş neredeyse her Şey birden hükümsüz sayılmıtı. lenler boa lmlerdi, devrimi kutlama törenleri boa yapılmıştı, heykeller abideler boa dikilmıtı, dökülen onca gz nuru da boa gitmişti, öyle mi?” (S.B.G. t. r. s.93)

Tamatra Rızayeva öyküsünden verilen yukarıdaki paragraf, “yalnız bırakılmış” bir anlatıcının sesidir. **Teekkr Hak Ettiniz Bay Yargıç** yksnde de benzer hayal kırıklığı ve sorgu tonu hissedilir:

“Hani, hayatın bizler için ahretin bir tarlası olması gerektiğini dnrdk? Hani birbirimizi Müslüman’ca yaşama lkmzden dolayı istemitik?... Şimdi değer yargıların değişti; yaşamaya bitiğin anlam değişti ve sen buna olgunlaşma adını veriyorsun. Ve bana, ya senin değer yargılarına kendimi uydurmak ya da çekip gitmek derdi, syledindi.” (I, s.26)

Birer kağıt varlık olsalar, kurmaca dünyaya ait görünseler dahi bu anlatıcılardan kendi kimlikleri ve kimliklerini açık eden yüksek sesleri vardır. Onlar, gerçekliğe ait bu yanları ile “dünya insanı” olarak herkesi ve her Şeyi kucaklamaya hazır durutadırlar.

1.1.2. Bakış Açıları

Bakış açısı, bir perspektif mevzuudur. Hikâyenin anlatılma şekliyle ilgilidir. Anlatıcı nerede duracak, yaşananlar içindeki rolü ya da yaşananlara mesafesi nasıl olacak, anlatılanlara hangi noktadan bakacaktır. Bu sınıflandırmaları yaparken Mehmet Tekin'in; "*Tanrısal Bakış Açısı*" (Tekin, 2016: 57) tanımı, yukarıda bahsettiğimiz "ilahi tutum" ile aynıdır. "*Gözlemci Figürün Bakış Açısı*" (Tekin, 2016: 59), "yansız tutum" ile "*Tekil Bakış Açısı*" ise "kişisel tutum" ile aynıdır denebilir. Buna ilaveten "*Çoğul Bakış Açısı*" teriminden bahseder Tekin: "*Çoğul bakış açısı 'nın uygulandığı romanlarda, 'yansıtıcı bilinç' olarak kullanılan figürlerin sayısı birden fazladır.*" (Tekin, 2016: 66) der. Yani anlatım, olay içerisinde öyle ya da böyle rolü olan farklı figürler tarafından tamamlanmakta, sunuşta bir zenginliğin ötesinde aynı durum-olaya farklı yaklaşımları göstererek sahiciliği desteklemektedir.

Hakan Sazyek ise, "çoğul bakış açısı" uygulanırken esas alınacak belirleyici bir kural ekler: "*Bakış açısı, figürlerden birine yüklense/devrolunsa bile bu işlemi geride durarak yapanın, anlatıcı-özellikle figür olmayan anlatıcı- olduğu dikkatten kaçırılmaması gereken bir husustur.*" (Sazyek, 2015: 51) Yani; bu tekniğin geçerliliği, figür olmayan bir anlatıcının söz konusu olduğu bir anlatıyı zaruri kılar. Ayrıca "*Hem içerikteki yaşantı dizisinde bir figür olarak bulunmakta hem de anlatıcılığı üstlenmektedir. Ancak öncelikle belirtmeliyim ki, bu figür, başkişi değildir.*" (Sazyek, 2015: 125) şeklinde yaptığı nüansa dayalı saptama ile Tekin'in tanımındaki "gözlemci figürün bakış açısı"na göndermeye yapar. Sazyek' e göre bu durumda dikkat edilmesi gereken; başkişi figür mü yoksa gözlemci donanımındaki bir figür mü aktarımı yapmaktadır, sorusu olur. Bu da, "*figür bakış açısı*" nın içeriğini oluşturur. Ona göre iki bakış açısında da, figür olmayan bir anlatıcının (ilahi tutumdaki anlatıcı) varlığı söz konusudur. Bu bakış açıları, yer yer devrededir.(Sazyek, 2015: 126) Toparlayacak olursak Sazyek; 3 çeşit anlatıcı söyler: "*Başkişi anlatıcı*" (Sazyek, 2015: 59), "*Figür anlatıcı*" (Sazyek, 2015: 125), "*Figür olmayan anlatıcı*" (Sazyek, 2015: 130).³ Figür olmayan anlatıcı, tavrına göre ya ilahi anlatıcı statüsündedir ya da gözlemci anlatıcı olarak kalır. Manfred Jahn da "*Eğer anlatıcı öykünün ana karakteriyse, 'başkahraman-*

³ Manfred Jahn "*heterodiegetik (öykü-dışı) anlatı*" olarak adlandırdığı bu öykülerde, kahraman olarak yer almayan bir anlatıcının olduğunu belirtir. (Jahn, 2015: 18)

olarak-ben'dir; eğer yan karakterlerden biriye, 'tanık-olarak-ben'dir.' (Jahn, 2015: 72) olarak yaptığı analizde, "ben" olarak yapılan anlatıların genellenerek "ben anlatıcı" olarak alınmasını değil; "ben" in rolüne bakılarak adlandırılmasını kabullenmiştir.

Cihan Aktaş, öykülerinde "gözlemci figürün bakış açısı"nın kullanılmadığı söylenebilir. "Tanrısal bakış açısı" ve "tekil bakış açısı" öykülerde kullanılan bakış açıları olmakla birlikte; "tekil bakış açısı"nın kullanıldığı öykülerde tutum genellikle, "başkahraman olarak ben"dir. Yer yer, "tanık olarak ben" rolünde bir tekil bakış açısı da tercih edilmiştir; fakat bu kullanım oldukça nadirdir. Birçok öyküde ise, neredeyse tüm bakış açılarının bir arada kullanıldığı "çoğul bakış açısı" tercih edilmiştir.

Çoğul bakış açısının uygulandığı en belirleyici öykülerden biri, *Süleymaniye'den Sonra Bir Toplantı* öyküsüdür. Adından da anlaşılacağı üzere, bir araya gelmiş pek çok figür söz konusudur bu toplantıda. İlahi tutumdaki "o anlatıcı"nın hâkim olduğu öykü boyunca, bu figürlerden her birine yansıtma görevi yüklenir yer yer. Figür olmayan anlatıcının devriyle, bir mekânda toplanmış olan bu insanların dünyaları, kendi bilinçleri, psiko-sosyal tutumları ile aktarılır okura: "*Kalabalık bir aileye gelin gitmek zordu zor olmasına ya, hiç değilse o kadar kötü bir insan değildi kayınvalidesi, korkutucu kaynana tiplemesine uymuyordu öyle.*" (ÜİÇ, s.79) Verilen cümleler, bakış açısının Nurten'de olduğu bölümdendir. "*Ayfer kayınpederinin çoktan aklandığı ama bu iddialar yüzünden son zamanlarda işlerinde bir durgunluk oluştuğunu söylüyor. 'Çamuru atınca izi kalıyor. Namazlı abdestli ya adam, rahat vermiyorlar.'*" (s.98) Örneklerin sayısının çokça arttırılabileceği bu öyküde, muhtelif odaklayımın sunduğu aksiyon anlatı boyunca devam eder.

"*Yazgülü her yaz iki aylığına İstanbul'a geliyor ve gelişinin ilk günlerini benim evimde geçiriyor. Havaalanında arabaya biner binmez konuşmaya başlıyor ve evde belini dinlendirmek üzere kanepeye uzandıktan sonra...*" (HBİ, s.141) cümleleriyle başlayan *Yazgülü'nün En Son Hali* öyküsünün anlatıcısı hem olayın içinde olan hem de anlatan bir figür anlatıcıdır. Başkişi anlatıcı diyememe sebebimiz ise onun, kendi öyküsünü değil; tanık olduğu bir başka öyküyü aktarmasıdır. Anlatı boyunca neredeyse hiçbir yerde "ben anlatıcı"nın kişisel yaşamına dair iz bulunmaz. Buradaki birinci şahıs,

bir iç odaklayıcı duruşuna yaklaştırılmıştır. Çünkü bu, Yazgülü'nün öyküsüdür. “Tanık olarak ben” statüsüyle anlatma rolünü üstlenmiştir sesin sahibi.

Şamil ile Patimat öyküsü, “ben anlatıcı”nın sesi ile başlar. Olayın içinden olan ve yaşadığı bir ânı paylaşmaya başlayan bir anlatıcı olarak varlığı kesin ve hissedilir haldedir: “*Ne arıyorsun burada? Diye sordum ona. Sorumu anlamamış gibi baktı önce.*” (ASG, s.55) Ancak ilerleyen sayfalarda varlığı silikleşmeye başlar. Az önceki sorunun muhatabı olan olay kişisi, başkışı konumuna yükselir, bakış açısı ona devredilir ve olay içindeki anlatıcı; olay dışından bir anlatıcı tavrına bürünür: “*Sağlık lisesinden mezun olmuş, tıp fakültesi imtihanlarına hazırlanıyordu. Grozni’de bir hastanede çalışıyor, yaralılara bakıyordu. O sırada tanıdıktı Mus’ab’i. Sonradan Müslüman olmuş bir Amerikalı’ydı.*” (s.57) Bu durum sayfalar boyu sürer ve okur, anlatıcının az önce olayın içinden biri olarak tanıştığı kişi olduğunu unuttur. Zaten aynı şekilde de sonlanır öykü, “ben anlatıcı” sesi anlatımda bir daha duyulmaz. İşlevsel bir kişi olmaktan çok, başkışının yanında bulunan bir figür hâlinindedir. Peki, neden doğrudan ilahi tutumda bir figür olmayan anlatıcı tercih edilmemiştir? Bizce, olay kişisi oluşunun doğurduğu tanıklık, bizzat kulaklarıyla dinlemiş olan birinin ağzından öykünün anlatılıyor olma hâli, etkili bir başlangıcı desteklemiştir. Patimat’ın daha hayatın içinden, daha canlı bir kimlik olmasını sağlamıştır.

“Koridor tarafında oturan erkek ise kucagında küçük kızı olduğu halde, koltuğa ilişmiş gibiydi; uzun bacaklarını kenardaki çöp kutusunu da örtecek şekilde ince koridora uzatmıştı. Anlaşılan beş kızı olan ve oğlan aramaktan vazgeçmeyen bir aileydi bu; bebeğin kundağı da başlığı da pembeydi. Hikayecinin önündeki iki koltukta ise üç kız sıkışık vaziyette oturmuş, yan koltuklardan uzatılan dürümleri, domatesleri üzümleri yiyorlardı.” (AVDYŞ, s.84)

“O anlatıcı”nın kullanıldığı *Boş Koltuk* öyküsünden alınan yukarıdaki pasajda başkışı, “Hikâyeci”dir. Örneklenen bölümde görüldüğü gibi anlatıcı, Hikâyeci’nin gözlerine tutunmuştur ve ona muhtaçtır adeta. Hikâyeci’nin gördükleri, onun anlattıkları olur. Öyleyse, tekil bakış açısı tercih edilmiştir bu öyküde. Başkışının oturduğu yerden görüşüne takılanların, gördükleri üzere yaptığı yorumların hâkimiyeti açıktır.

“*Vız vız vız vız. Emin vadideki kulübeye taşındıktan sonra Solmaz günlerce bu seslerle yaşadı. İyi görüldüğünü söylüyorlardı yanına gelenler ve o da iyi görüldüğüne*

inanarak ayaklanıyor ama kısa bir süre sonra ağrılarını taşıyamayarak yatağa dönüyordu.” (DO, s.145) bu anlatımla başlar **Güz Düşünü** öyküsü. İlahi tavırda bir “o anlatıcı”nın sesidir bu. Devam eden sayfada âni bir değişimle sesin sahibinin olay içinden bir tanık olduğu düşünülür: *“Peynire kattığı otların çeşitleri ve faydaları üzerine yaptığı açıklamaları öylesine ilginç ve akıllıcaydı ki işini gücünü, yaşını başını ileri sürerek karşı koysa da, öğretmenlik yaptığım okuma-yazma kursuna kayıt yaptırmaya razı edebildim.”* (s.146) Bu, ilk bakışta anlatıcı değişimi gibi gelebilir; ancak devam eden sayfalarda yapılan anlatımdaki tavır, hâkim olunan ayrıntılar ve süreç göze alındığında anlatımın hâlen ilahi tavırdaki bir “o anlatıcı”da olduğu netleşir. *“Mırmırmır miyav. Sürekli kediler dolaşır olmuştu avluda. Gelini, hiç iş güç yokmuş gibi can sıkıntısından kedileri besleme gibi işler icat ediyordu kendine... Kapılar bu evde yoğun bir faaliyet varmış gibi gıcırdayarak açılıp kapanıyordu.”* (s.148) Arada yaşanan değişim aslında, bakış açısı değişimidir. Öykünün kısa bir bölümü, yaşananlara tanık mesafesinde olan bir iç figür tarafından yansıtılmıştır. Çoğul bakış açısı kullanımına örnek teşkil eden bu seçim, anlatılanların okur nezdinde daha içselleştirilebilir olmasını sağlamıştır. Bakış açısının öğretmene geçtiği sayfalarda, Solmaz’ın hastalığının son evresi yaşanmaktadır. Yazar, bu evrenin daha sahici etki bırakması adına belki de, olay dışından bir göze değil de bizzat Solmaz’ın refakatinde bulunan olay içi birine anlatımı devretmiştir. Odaklayıcının değiştiği bu sayfalar, öykü geneline uyumludur. Tüm öykü boyunca odaklayıcı Solmaz’dır. Anlatan başka olsa da göz onundur. İki farklı odaklayıcıya yer verilerek, anlatılanlar sanki tasdiklenmiş; başkişi konumundaki Solmaz’ın hayatını onun gözleriyle gören okura bir de Solmaz’ın dışardan nasıl görüldüğü nakledilmiştir. Bu, Solmaz kişisinin beşeriyetine ciddi katkı sağlar. Yaşananların algılanma ve yorumlanma inisiyatifi figürler arasında paylaştırılrsa da, aktarma işi hâlâ tek anlatıcının elindedir.

Cihan Aktaş, öykülerinde çoğunlukla tanrısal bakış açısı ve tekil bakış açısını kullanır. Tekil bakış açısını tercih ettiği öykülerde genellikle, “başkişi olarak ben” tutumunda bir anlatıcı söz konusudur. Pek çok öyküde yazar, tek bir bakış açısı ile devam etmek yerine çoğul bakış açısını kullanarak anlatıma çeşitlilik ve canlılık katar.

1.2. ANLATIMDA “GÖREN” VE “ANLATAN” AYRIMI

1.2.1. “Göz” Başka, “ Söz” Başka

“O anlatıcının”, kendi sesine, ya da daha doğru ifade ile kendi sözüne, sahip olduğu öyküleri pek tercih etmez Cihan Aktaş. Bu anlatıcının sahip olduğu statünün getirdiği avantajları kullanmakla birlikte; onu daha beşerî bir kalıba sokar. Olayların dışında kalan, suni bir güç olmaktan çıkması için; öykü kişileri ile “aynılaştığı” bir kimlik verir ona. Bu sebeple, olayın merkezinden bir gözün ortaklığına ihtiyaç duyar. Yer yer tek kişinin üzerine bırakılan bir kamera gibidir bu, yer yer de paylaşım hâlinde olan başka figürler de görülür. Böylece, figür olmayan anlatıcının “dışarıdan” olduğu hissi kaybedilir. Bununla birlikte, tüm seslerin aynı olduğu hissini yaratarak, çok sesliliğin sunması beklenen canlılık ve kolektif dalgalanmayı az da olsa engeller.

“Yeniden dışarı çıkmak üzere hazırlanan kocası, İstanbul’da kaldığı günleri denize girerek geçirdiğini belli eden yanık teni, açık renk tişörtü ve montuyla hiç yaşını göstermiyordu. Kendisi ise mahalledeki bütün kadınlar gibiydi; ne eksik ne de fazla. Değişik oyalarla süslü yemenilerle örtülü başı, ayak bileklerine kadar uzanan kırmalı kloş eteği ve yeleşikle, kasabanın yerlisi kadınlardan farklı görünmüyordu.” (KP, s.13)

Kusursuz Piknik öyküsünden alınan figür olmayan, ilahi tavrındaki bir anlatıcın yer aldığı yukarıdaki pasajda göz, bir figüre aittir. Onun gördükleri, anlatıcının sesi ile aktarılır. Aynı zamanda, tekil bir bakış açısı kullanılmıştır. Onun kendi algısına göre yapılan bir tasvir söz konusudur. Seste hâkimiyet anlatıcıda olsa da, özde figürün kişiselliği hâkimdir. Aynı öyküde, anlatı yapısı çoğul bakış açısı üzerine kurulmuştur. Piknik hazırlığı ve piknik sürecini kapsayan anlatı, öykü kişilerinin yer yer “gören” statüsüne yükseltilmesiyle bir çeşitlilik sunar. I. Bölümde Başkatip’in gözleri devrededir. Bakış açısı, II. Bölümde Başkatip’in eşine; III bölümde tekrar kendisine geçer. Devam eden bölümler boyunca sık sık diğer kişilere devredildiği görülür:

“*Hakim Bey ızgara köfteleri pek beğenmişti ve elbette hazır olduğunda kuzu dolması da yiyecekti; mevsimin sonuncu pikniği idi bu. Ne yazık ki karısı memleketinde bulunduğu için kaçırmıştı bu güzelliği. Ben oradan geçerken biri, Amca dese gir içeri...*” (s.24) örneğindeki gibi, pek çok öykü kişinin gözünden aynı piknik sürecinin algılanışına tanıklık ederiz. Böylece, hem adı geçen pek çok figür beşeriyet kazanmış olur hem de anlatının kendisine inandırıcılık katkısı sağlanır.

Figür olmayan bir anlatıcının ilahi tavrı ile başlayan *Kirli Paslı Köşeler* öyküsünde, başlangıç sayfasından sonra anlatıcı, gözlerini başkişiyle özdeşleştirir. Artık, başkişi bakış açısı devrededir ve ses figür olmayan anlatıcı da kalsa da, içeriğin öykü merkezindeki kişinin inisiyatifinde olduğu bir görev paylaşımı devreye girer. “Annesinin anlamaktan uzak durduğu bir korkuyla uzağına kaçıyor herkese aynı kişiymiş gibi gelen temizlikçi kadın görüntüsünün. Ekmeğini taştan olmasa da el evlerinin temizliğinden çıkartıyor yıllardır, ama elbet onun da çocukluk rüyaları vardı.” (AİU, s.66) Eylemsellikten ziyade iç dünyanın baskın olduğu, zihin içinin dış dünyaya tercih edildiği öykülerde; figür olmayan bir anlatıcı kullansa da bu teknikle birlikte aradaki mesafenin açılmadan okurla bütünleşmesini sağlar yazar.

1.2.1.1. İç Odaklayıcılar

“Bir şeyleri, öykünün içinde yer alan bir karakterin bakış açısından sunma tekniğine ‘iç odaklanma’ (internal focalization) denir. Eylemin, gözlerinden sunulduğu karaktere ise ‘iç odaklayıcı’ (internal focalizer) denir.”⁴ Böyle seçilen bakış açısına ise “odaklayım” der Şaban Sağlık. (Sağlık, 2014: 154) Anlatıcı, olayın dışında olan ve kudretli varlığı ile kendisine hikâye dünyası içinden seçtiği bir kişi aracılığıyla görüntüleme işlemi gerçekleştirir.

“Kişilik gelişimi çocukluk çağına taban tabana zıt özelliklerle tamamlandığında, hastanın bilincinde bastırmaya çalıştığı dilekleri karşıt tepki oluşumlarıyla doldurulmuş olabilir. Dikkat! Burada ‘hasta’ olan ‘iyi’ kişi ve hastalık da onun sağlıksız eseri olarak ‘iyilik’... Cemil de kendi amaçlarına ulaşmaya çalışacağına bütün enerjisini biraz uzağındaki yakınlarının yazgısını paylaşırken tüketiyor, kendi hayatının ana yolunda yürümek yerine başkalarının yürüyüşlerine eşlik ediyor.” (HBİ, s.69)

Bavul Hazırlığı öyküsünde geçen yukarıdaki cümleler, başkişinin kocası olan Cemil’in anlatımıdır. Öykünün temelinde Cemil’in kişilik özellikleri sebebiyle evliliğine verdiği hasar vardır. Merkezde, eş Halide vardır ve figür olmayan anlatıcı kendine, odaklayıcı olarak onu seçmiştir. Yaşananların onun gözünden aktarımı, onun nezdindeki anlamları ve eş Cemil’in yine onun gözünden tanıtımıyla doludur öykü.

⁴ Manfred Janh tarafından “iç odaklayıcı” olarak ifade edilen terim için; Mehmet Tekin “yansıtıcı bilinç” terimini (Tekin, 2016: 66), Berna Moran “yansıtıcı merkez” terimini (Moran, 2015a: 242) ve Hakan Sazyek ise hem “yansıtıcı bilinç” hem “yansıtıcı merkez” terimlerini kullanır. (Sazyek, 2015:104)

Anlatıcı, tam olarak başkişinin yanında durmakta ve odaklayım bu perspektifle gerçekleşmektedir.

Uzun Cümle öyküsünün, figür olmayan ilahi bir anlatıcısı; iki farklı iç odaklayıcısı vardır. Genç bir kız ile erkeğin birbirlerini tanımak için yaptıkları birkaç görüşme üzerine kurgulanmış olan anlatıda göz; bir kıza bir erkeğe geçer: “Kız bu konuşma tarzında içine bulantı veren sahte bir duygusallık algılamıştı. ‘Benim için aşkın veya sevginin varlığı değil de bunların nasıl ifade edildiği önemli galiba’ dedi.” (SBG, s.22), “Sonra bu kıza, diğer kızlardan farklı olanın iç dünyasında var olan ve dışına da yansıyan o kendine yabancı güç olduğunu düşündü. O gücü tanımaktan korkuyordu.” (s.23) İçerik ve kurgunun birbiriyle örtüşmesinin yarattığı etkileyici bir ritim vardır bu öyküde. Karşılıklı oturulup yapılan konuşma anlarının doğasına uygun olarak bakış açısı da bir kıza bir erkeğe devredilir durur. Böylece süreç her yönüyle, gerçek yaşamda cereyan ettiği şekilde gelişir. Söylenenlerin, yapılanların karşı taraftaki etkisi; kişinin karşıdaki kişide bıraktığı intiba anında yansıtılarak sahne canlı kanlı hâle gelir okurun gözünde.

Halep Bebek öyküsü, figür olmayan ilahi tutumda bir anlatıcının bulunduğu öykülerdendir. Ancak göz ona değil, başkişi konumundaki figüre aittir. Onun nezdinde neyse ve nasılsa o şekilde sunulan bir eylemler dizisi vardır. Yani öykünün çoğunluğunda kişiselleşmiş bir “o anlatı” sesini duyar okur:

“Toka kutusunu kaptı küçük kızlardan daha haşarı görüneni, yere boşalttı. İki küçük kız karşılıklı oturup tokaları paylaşmaya başladılar. Bir sana bir bana, şu sana bu bana... Nasıl da eğleniyorlar! Çeşitli tokalardan yaptıkları gruplarla değiş tokuş esasına dayalı bir oyun kuruyorlardı. Savaşı ve ölümü tanıyordu bu çocuklar, o yüzden neşeleri kuşkuya düşürüyordu insanı.” (FAD, s.129)

Verilen pasajda pek çok sözcükte anlatıcının yorumu araya girerek izlenimsel bir ton oluşturur. Ancak bu yorumların sahibi “o anlatıcı” değil aslında, iç odaklayıcı olarak seçtiği olay kişisidir. Görenin hissiyatı ve fikirleri, anlatanın sözünü ele geçirir.

Anlatıcın, figür olmayan bir anlatıcı olduğu durumlarda uygulanan “*kişisel tutum*” yöntemi ile anlatımın tonunu adeta başkişi anlatıcıya çevirir. M. Jahn tarafından “*Figüral anlatı*” olarak adlandırılan bu stilde, anlatıcının söylemini, odaklayıcının

algılarını ve kavramsallaştırmasını tercihen kopya edeceği için, anlatıcının kendine ait sesi büyük ölçüde belirsiz hâle gelecektir. İç odaklanmanın en temel etkilerinden biri, ilgiyi yansıtıcı karakterin zihnine çekmesi ve doğal olarak anlatıcıdan ve anlatıcının aracılık etme sürecinden uzaklaştırması avantajı bulunur. (Jahn, 2015: 29) Bu tarz anlatım, figür olmayan, ilahi tutumda bir anlatıcının olduğu anlatılarda uygulanır.

”Kazanacağı imajın gücünden başka inanacağı bir şey yokmuş gibi geliyordu; daralma hissiyle nasıl baş edecekti, her geçen gün hısım akrabayla daha bir kalabalıklaşıyordu ev. Öylesine dağınık, parçalı, yaralar oluşturan uzun yolculuğun sonunda hayalini bile kuramadığı bir ödül bağlanmış olmalıydı, bu beklentisinde haksız mıydı?” (FAD, s.46)

Başka Bir İhtimalin Eşiği öyküsünde geçen bu bölümde anlatıcının sesi, figür ile okur arasında olabildiğince incelererek neredeyse nötr hâle gelir. Bağdaşık bir dil oluşur ki bu durumda da anlatıcının tonu ile iç odaklayıcının tonu özdeşir. Tüm sesler, neredeyse aynı gibi gelir.

“*Bir dağ öfkesinden tutuşacak, canavarlar doğuracak haldeyse bile yumuşak başlı davranışlar içinde görünüyordu o resimlerde. Bazen de orada seçilen dağ mıdır, yoksa bir yosun demeti mi, insan kararsız kalıyordu.*” (AİU, s.84) **Japon Resmi** öyküsünde geçen bu bölümde, fazladan bir anlatıma gerek kalmadan, okur, figürün öznel dünyası ile baş başa kalır. “*Anlatıcının hikâye dünyası ile kendisi arasından mümkün olduğunca çekildiği, hikâye dünyasıyla çoğunlukla aracısız, yani anlatıcısız olarak iletişime girdiği bir metin görüntüsü*” (Yıldız, 2012: 124) oluşturulmuş hissi uyanır. Duygusal dünya bir harç gibi tüm metne sinmiş ve bir ton oluşturmuş olur. Öyleyse yazar, ilahi tutumda bir anlatıcı kullandığında dahi ona, kişiselliğin nimetlerini sunar. Ya da; hissettirdiği ile tamamen “ben anlatıcı“ olup donandığı yeteneklerle tanrısal olan bir anlatıcı var etmiş gibi olur.

“Hansa ona, tesettürü, mustazafların duyarlılığını paylaşmak, dünyadaki bu görmezden gelinemeyecek adaletsizliklerle haksızlıklarla mücadele etmek için de bir yol saydığını anlatamamıştı. Zalimlere karşı mazlumların yanında olacaktı, acı çekenlerin ezilenlerin, zayıf düşürülmüşlerin yanındaydı. Tesettür biçilmiş kültürel kalıpları reddederek kendi biricikliğine sahip çıkmanın bir ifadesiydi.” (AÇY, s.10)

Figür olmayan ilahi bir anlatıcının bulunduğu ***Acı Çekmiş Yüzünde*** öyküsünden alınan bu bölümde, başkişi olan Hansa'nın yüksek sesle söylemediği, fikirsel ve duygusal dünyasında yaşattığı yargıları aktarılır. İstense, “diye düşündü,

düşüncesindeydi, böyle hissediyordu” gibi ifadelerle sunulabilecek olan bu cümlelerde anlatıcı; kendi varlığını Hansa’nınkiyle birleştirerek aktarmayı seçer. Onun iç dünyasını, o dünyaya ait bir unsur olup; aracı varlığını iyice incelterek bir ayna etkisiyle gösterir okura.

1.2.2. Hem “Görüyor”, Hem “Anlatıyor”

“Sustu ve araştıran gözlerle yüzüme baktı. Ben de onun evinden ayağını kesenlerden biri miyim, ne sanıyor? Başka bir nedenle kırgındım ona, unutmuş olamaz. O konu açılın istemiyorum; ne yaşadıysam yaşadım, kin biriktirmedim, bununla övünebilirim. Aklıma üzerinde çalıştığım yazı için kullanışlı olacak ahenkli bir kelime geldi: ‘Telmih’; koşup masanın üzerindeki not defterine kaydedip geri geldim.” (AİU, s.30)

Cihan Aktaş’ın öykülerinde, *Telmih* öyküsünden sunulan yukarıdaki paragrafla örneklendiği gibi, en çok görenin de anlatanın da aynı olduğu durumlarla karşılaşırız. Yani, başkişi anlatıcı, diğerler anlatıcılara nazaran daha popülerdir yazarın öykülerinde. Şahsi ve öznel bir bakış açısıyla donanmış, olaylar üzerindeki otoritesi sınırlı, diğer karakterlerin zihinlerinin içeriğini tam olarak bilemeyen bu anlatıcı; figürün iç dünyasının ön planda olduğu öykülerde çok da sorun yaratmaz aslında. Çünkü az önce saydığımız handikapların hiçbirisiyle ilgili bir gaye yoktur zaten. Kendi hâlinde, kendi dünyasında, anlatım açısından benmerkezci olan anlatıcılar; eksik olmanın ötesinde canlı ve çıplak aktarımcılardır. Metin, tek bir merkezin zamansal-mekânsal algısına göre organize olduğundan okuyucunun, anlatının içine çekilmesi ve okuduklarına katılımcı bir yaklaşım sergilemesi hız kazanır.

Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git öyküsü, baştan sona, bir anne-kız diyalogu, daha doğrusu tartışması üzerine kurgulanmıştır. “Ben anlatıcı”nın kullanıldığı öyküde, başkişinin bakış açısı öylesine baskındır ki, diyaloglar yalnızca onun ağzından süzülerek verilir. Yalnızca onun algı merkezi etkindir:

“Her şey kendiliğinden gelişecek ve yerli yerine oturacaktı, o çok iyi bir inşa, kusursuz bir insan hatta bunu hep söylüyorsun. Haklı olabilirsin, muhtemelen haklısın. Endüstri alanındaki tasarımlarıyla şimdiden mesleği alanında bir ün edinmiş... Aşkı bu şekilde hissedişin yüzünden onunla ilgili anlattıklarına bütünüyle güvenemeyeceğimi biliyorum.” (s.99)

Bir taraftan, karşıdakinin konuşmasına da olanak tanıyan fakat bu sözleri sadece kendi algı biçimi ve sesiyle yansıttığı için de son derece despot görünen bir anlatıcıdır bu örnekteki.

Duvarsız Odalar anlatıcının geçmişinde bir dönemi kapsayan olayların, kendisi tarafından aktarıldığı bir öyküdür. Gören ve anlatan aynıdır: “*Annemin elindeki havludan bozma ıslak toz bezinin birkaç hamlesiyle düzleniyordu penceredeki şekiller ve bir süreliğine pencere camında sadece lapa lapa yağan kar yağışı görünüyordu.*” (s.7) Ne var ki; “ben anlatıcı” daha ziyade bir kamera işlevindedir. Yalnızca tanık olduklarını kaydedip sonra da izlettiren bir cihaz mesafesindedir. Elbette yaşananlardan etkilenir; çünkü ailesinin ve yakın çevresinin hikâyesidir bu. Fakat durduğu noktada sanki kendi hikâyesini değil de; orada olduğu için görmek-duymak durumunda kaldığı şeyleri anlatıyor gibidir. Bu da onu, başkişi anlatıcıdan ziyade, figür anlatıcı olmaya yaklaştırır: “*Yeni sınıf ya da sınıflar ve bir de müsamere salonu eklemeye yönelik inşaatın karıştırdığı mektepte, bütün öğrenciler aynı sınıfta ders yapıyordu. Bu problemi büyütmebilirdi babam, annem öyle söylüyordu...*” (s.11)

“Kem küm. Öyleyse niye dönme derdine düştü? Tutarlı olmak için elinden geleni yapmış bir insan layık zirveden bir mükemmellik örneği gibi seslenmeye hakkı olabilirmiş gibi... Aklımdan şu da geçiyor: Ya pişkin ya da fazlasıyla mahcup. Bir zamanlar öğretmenlik yaptığım özel okulda öğrencilere roman tavsiye ediyorum diye okuldan atılmama sebep olmuştu, bunu unutayım mı istiyor... Benim yazamadığım romanı yazabilmişse, en azından kafamda hala dönüp duran birkaç paragrafı o romanında bulduğumda bunu bağışlayabilir miyim...” (AİU, s.40)

Telmih öyküsü, yazma sürecinde tıkanıklık yaşayan bir yazarın, beklemediği anda geçmişten gelen bir misafiri ağırlamak zorunda kaldığı birkaç saati anlatır. İlk andan son ana dek adım adım tırmanan bir gerilim vardır öyküde. Anlatıcı olan başkişi, misafirin gelişinden hoşnut değildir, soğuk ve mesafeli davranır, iç konuşmaları ile ona duyduğu kırgınlık ve biraz da ödeşme isteği hissedilir. Verdiğimiz örnek, tüm bu gizemin açıklığa kavuştuğu paragraftır. Başkişi olan anlatıcının sunduğu avantajlarla örülmüştür tüm bunlar. Her an onun iç dünyasını gören okur, bu paragrafı okuduktan sonra artık ne düşüneceğini bilir. Kendini hem onun, hem de geçmişten gelen misafirin yerine rahatlıkla koyabilecektir. “*Anlamak bağışlamaktır.*” diyen Berna Moran’a (Moran, 2015a: 318) katılmamak elde değil bu durumda. Bir aracı, bize figürün iç dünyasını, gerekçelerini anlatmak için belirseydi; kuşkusuz işi bu kadar kolay

olmayacaktı. Ancak okur, bizzat figürün ağzından bir dertleşme, içini açma şeklinde yaşadığı bu an ile daha kolay ikna olur söylenenlere.

1.2.2.1. “Anlatıcı Ben” ile “Anlatılan Ben” Arasındaki Fark

Gören ve anlatan aynı olsa da, bir anlatımda zaman zaman “anlatılan ben” ile “anlatıcı ben” farkı göze çarpar. Anlatıcı, geçmiş yaşamıyla ilgili, hatırlamaya yönelik bir anlatım yapmaktadır. Aradan, belli ya da belirsiz, zaman geçmiştir ve anlatıcı artık değişmiştir. “*Anlatı mesafesi*”⁵ kullanılan birtakım ifadelerde gizlenir. Bu duruma, Cihan Aktaş’ın anlatımında sık şahit oluruz.

“Bu bebek büyülü günlerde kalıyor. Halamın kız torunu misafirlğe geldiklerinde, bebeği bir türlü bırakmak istememiş elinden. Babam da, halam kırılmasın diye bebeği ona vermiş. Bir daha göremediğim o bebek, bir daha göremediğim ne çok şey gibi, büyülü sihirli günlerin bir parçası. Mesela kasabamızın bembeyaz ve sıcacık kışları ve bahara doğru eriyen karların ışıltısı...” (SBG, s.8)

Son Büyülü Günler öyküsünden alınan yukarıdaki bölümde “ben anlatıcı”, çocukluğundan bir dönemi aktarmaktadır. Verilen paragraftaki gibi yer yer, anlatı zamanına çekilen bilinci sayesinde iki “ben” arasındaki mesafe hissedilir. Bu örnekte, özlem ve hüznün tonu yaratmıştır anlatı mesafesi.

“*Kasabanın son günleri, çocukluğun büyüyle karışan o son masal, yıllar geçtikçe daha bir yakınlaşıyor, ama ben o günleri giderek daha güçsüzce, sıkıntıyla hatırlar hale geliyorum...*” (SBG, s.15) Aynı öykünün bir başka bölümünden aktarılan bu anlatımda yalnızca, anlatı zamanı ile olay zamanı arasındaki mesafeyi değil; o zamanki algı ile şimdiki algı arasındaki mesafeyi de hüznün tonuyla belirginleştirir anlatıcı. Özlem, ait olma ve olmama hâli, büyümenin getirdiği uzaklaşma gibi pek çok olgu siner cümlelerin arasına.

“*O gün işten ayrılmaya karar verdim, ne kadar zor da gelse; bu bakımdan, hakkı olan sütü ona veremediysem bile, ilk birkaç yılda gerekli ilgiyi fazlasıyla verebildiğimi rahatlıkla söyleyebiliyorum bugün.*” (HBİ, s.16) *Biberon* öyküsünde çocuk yetiştirme sürecini kapsayan bir geçmiş dönemi anlatan başkişi anlatıcı, verilen

⁵ Manfred Jahn, anlatan ben ile tecrübe eden ben arasındaki zamansal ve psikolojik mesafeyi bu terimle ifade eder. (Jahn, 2015: 73)

paragrafta görüldüğü gibi bazı noktalarda âna geçiş yaparak, anlattığı ben ile şimdiki ben arasında akıp giden zamanı hissettirir.

1.3. ANLATICILARIN VARLIĞI

Hangi anlatıcıyı tercih ederse etsin, Cihan Aktaş'ın öykülerinde, özellikle ilahi tutumdaki anlatıcılı öykülerde, anlatıcının varlığı belirgindir. Baştan sona ya da hacmin çoğunluğunda, aracısız anlatımın yapıldığı öyküsü yoktur. Bazı pasajların, bazı bölümlerin aktarımında aracısızlık tercih edilir. *Yanağında Prenses Kıvrımı* öyküsündeki şu paragrafta olduğu gibi: “*O; Safiye; gazete haberlerine hemen kanmayacak kadar zor bir hayatın içinde geçirdi gençliğini, ama bir ayağı hayallerinin sarayının eşiğindeydi hep. Saray da lafın gelişi...*” (FAD, s.18) Ancak; verilen örnekte olduğu gibi, genel tavırda Cihan Aktaş'ın kendi varlığını hissettiren anlatıcılar kullandığı söylenebilir.

“*Neysen o olmaya çalışma seçeneği de sorunlu, neysen o olmama seçeneği de. Hem bakalım bilgisayar ekranı karşısında çivilenmiş gibi oturan Zeliha için sahici bir seçenekten söz edebilir miyiz?*” (DO, s.53) *Kendine Kaçmak* öyküsünün başlangıcından alınan bu cümlelerde duyulan ses, figür olmayan ilahi tutumdaki bir anlatıcının sesidir. Zeliha olarak işaret ettiği, olaydaki başkişidir. Kendi varlığını sakınımsız şekilde okurun önüne çıkararak, açık bir anlatıcı tutumudur bu. Kurmaca üstü bu tavır ile öykünün dışından başlar adeta anlatım. İlerleyen cümleler ile okur-anlatıcı karşılaşması daha seyrek hâle gelir.

Göç Hazırlıkları öyküsünde geçen, “*Bütün seçimlerde sağcı partiler kazanıyorlardı. Menderes'ten sonra Demirel'e destek verildi. Bu öykünün geçtiği yıllarda gençler arasında Erbakan ve Türkeş'in hatırı sayılır bir destekçisi vardı.*” (AVDYŞ, s.42) bu bölümde arada geçen “*Bu öykünün geçtiği yıllarda*” ifadesi, anlatıcıyı ele verdiği gibi, anlatılanların üzerinden geçen zamanı hissettirip okuru; kısa süreliğine olay zamanından anlatı zamanına çeker. Kurmaca dışına çıkış âni olarak kabul edebileceğimiz bu anda anlatıcı, anlattığının farkında bir anlatıcı olduğunu gösterir.

Virginia Woolf Mutsuzluğu öyküsü “ben anlatıcı”nın sesi ile başlar. Anlatı ânının içinden bir seslenişle giriş yapılan öyküde: “*İşte, uzun yıllar önce bir Kürt köyünde Eğitimci Ziyaettin Efendi’nin kızı Levize’nin Virginia Woolf ile nasıl tanıştığını da görür gibi oluyorum.*” (SBG, s.58) ifadesiyle “ben”, başkişi olma statüsünden, tanık olan statüsüne geçiş yapar. Açık şekilde, “size bir başkasının öyküsünü anlatmaya başlıyorum” diyerek ana olayı aktarmaya koyulur. Aktarılan bu olaylar çocukluk döneminde şahit olduklarıdır ve başkişi de artık anlatıcının annesidir. İç içe geçen bir yapı sunan öykünün bu çerçeve formu, kişinin kendi varlığını bir anlatıcı olarak sabitlemesiyle oluşmuştur.

“ Eee, ne var bunda. Akıllıca hareket etmiş.

Duvarına sığınabileceği bir evi varmış da onun için. Şu evde içine sığınabileceğin bir duvar bulunabilir mi? İçine sığınabileceğin bir duvarı kolay kolay bulamazsın artık, olsan olsan bir duvar resmi olabilirsin.

Dediğim gib, diye sözünü kesmişti Ayla, depresyona gireceksin.

Ama depresyona girmemek için sebepler bulabilirim.” (HBİ, s.113)

Duvar Resmi öyküsünden alınan, bir diyalog ânının aktarımından oluşan bu sahnede figür olmayan anlatıcının hâkim tavrı, figürlerin okurla baş başa kalmasına izin vermez. Öykülerdeki benzer sahnelerde, “... *gerek aktarma ifadesiz gerekse kısa aktarma ifadeli diyalogun az olması anlatıcının müdahil olmasının, anlattıklarını yorumlamasının işaretlerinden biridir.*” (Yıldız, 2015: 2281)

“Ne aşkı? Bu yaşta da aşk mı olurmuş? Zamanında gerekti bunlar. Gençken bana çektirdin, beni evde unuttun, adım bile unuttun, şimdi de ben senin yanına gelmem elbette’ diye tersleyince hevesi kırılmıştı.

Çocuklar, ‘Zavallı anneciğim, neler çekmişsin sen öyle’ dedikçe sözü dallandırıp budaklandırıyordu.” (SDD, s.72)

Fırat’a Giden Ömür öyküsünden sunulan yukarıdaki örnekte olduğu gibi, çok sık olmamakla birlikte, diyalog aktarımında anlatıcı ifadelerinin araya girdiği bu aracılı aktarımın tam tersiyle de karşılaşırız. Diyalog aktarımı sırasında anlatıcının geride durduğu, aracısız bir sahneleme uygulanır. *Kızım Olsan Bilirdin* öyküsünde geçen şu diyalogların aktarımları da aracısız bir aktarıma örnektir:

“ Keşke gidip arasaydık ev yıkılmadan.

Bulurduk herhalde. Niye ayaklandın? Otur da dinle

Oturmak isterim de... İşe geç kalıyorum.

Bu saatte işe gidilir mi?

Saat ikiye kadar izin almıştım. Son zamanlarda çok fazla iş var, bazen eve getiriyorum dosyaları.” (KOB, s.97)

1.3.1. Okura Sesleniş

Cihan Aktaş’ın anlatıcıları yer yer, anlattıklarının farkında olduklarını, karşılarında bir muhatap dinleyici bulunduğunu bilen anlatıcılarıdır. Hikâyeyi bölen bir sesle araya girdikleri olur. Bu giriş, yorum yapmak, özet çıkarmak, ders vermek şeklinde beylik ve kendini gösterme odaklı bir ses değildir. Küçük birer yankı gibi belirip, aradan çekilir. *Altın Dişlerim* öyküsündeki şu ifade: “*Her ay, her ay bankaya gidemem ben; belli mi olur, biri konuşmaya zorlar, dişlerim görünür. Bir düşünün, insan hiç mi gülmez, hiç mi konuşmaz yollarda.*” (AİU, s.136), *Nasılsa Kimse Kıyamaz O Şehre Diyordum* öyküsündeki şu ifade: “*Uzatmayayım. Aklımın bir köşesinde duruyordu o çocuk.*” (FAD, s.27) anlattığını bilen anlatıcıların sesleri duyulur. Bizim, “okura sesleniş” olarak adlandırdığımız bu husus, “*Pragmatik işaretler: Anlatıcının, dinleyenin farkında olduğunu ve kendisinin dinleyici karşısında ne konumda olduğunu gösteren*” (Jahn, 2015: 14) ifadelerine yüklenmiştir. *Azize’nin Son Günü* öyküsünde de rastlanır bu pragmatik işaretlere: “*Şimdi şehrin ortasında olduğuna bakmayın, çok çok eskiden Kaspi’nin ortasındaymış bu kale.*” (ASG, s.1)

Gidilecek Bir Yer öyküsünde ben anlatıcı tarafından aktarılan şu pasaja bakalım: “*Moda tasarımcısı olmak istiyorsun ama gezip tozmaktan çalışmaya elin olmuyor, diye yargılandım onu. Yine de o yargımda ısrarlıyım: Gece çalışmalarının verimine inanmam...*” (DO, s.43) Ben anlatıcının bulunduğu öykülerde “ben” , hem yaşayan hem aktaran konumundadır. İki konuma da eşit mesafede durduğu müddetçe aktarılanların bir kurmaca olduğu hissi en aza indirgenebilir. Nihayetinde; onun zihninde ve geçmişinde dolaşan anlatım, pürüzlere takılmadan rahatça akıp gider. Yer yer iki konumdan birine daha çok yaklaşır, bu örnekte olduğu gibi. Böylece, olayın

kişisi olmaktan bir anlığına çıkar ve anlatıcısı olur yalnızca. Bu anlarda okur, kurmaca dışına çekiliverir. Anlatılanlar ile anlatıldığı an arasındaki farkın etkisiyle, öykünün yumuşak akışkanlığı durur. Okurun tam karşısına dikilen, söylediklerinin duyulduğunu bilen bir anlatıcıya dönüşmüştür kişi.

“Gece rüyama girdi annem demiştim ya... Bu rüyada ne ben evlenecek yaşıydım ne de o öldüğü yıllardaki gibi yaşlı.” (DO, s.106) **Annem Otuz Yaşında** öyküsünün son paragrafının başlangıcı olan bu cümlelerle anlatıcı, okuru karşısına almakla kalmaz; anlattıkları üzerinden bir hatırlamaya götürerek öykünün başında dile getirdiklerini tekrar düşünmesini ister okurdan.

“Cosmopolitan. Varsayın ki **VİP**’ e özel bir derginin içeriğini okuyorum. Böyle bir derginin olmadığını mı sanacaksınız? İşte, Camel Trophy üzerine ayrıntı size.” (SDD, s.25) **VİP** öyküsünden alınan bu ifadeler sanki bir diyalog ânına ait gibidir. Yalnızca bu kısım, diyalog tekniğine örnek sunulacak kadar muhabata hitap içerir. Ancak; öyküdeki işlevi bu değildir. “Ben anlatıcı”nın bulunduğu öykünün bu yerinde başkışı, doğrudan okurla konuşur. Sorar, “siz” hitabında bulunur. Okuru, öykü kişisi durumuna getirmenin bir yoludur bu da.

1.3.2. Açık-Kapalı Anlatıcı Tutumu

Hikâyelerdeki anlatıcıların varlıklarının hissedilir olup olmadığı sorusu, bir başka meseleyi doğurur: Anlatıcının açık ya da kapalı oluşu hâli. “... kapalı bir anlatıcının göze çarpmayan, belirsiz ya da ayırt edilmesi zor bir sese sahip” (Jahn, 2015: 17) anlatıcı olduğu; açık anlatıcıda ise tam tersi özellikler bulunduğu bilinmektedir. Kapalı anlatıcı, kendine gönderme yapmaz, müdahale etmez, üslubu nötrdür, öykünün doğal akışında ilerlemesine izin verir. Öyleyse sesi duymaya çalışmak gerekir. Açık, özel uğraş olmadan duyulabilen bir ses mi; yoksa kapalı, duymak için iz sürmek, figürlerin seslerini susturmak gereken bir ses mi?

“Üzüm işi neresinden tutarsan tut üç-dört sene isterdi. Ne çıkar, demiş işe koyulmuştu... Asma büyüyecek, bıyıklarıyla sülükleriyle çardağı sararak yeşil bir duvara benzetecekti, öyle ki konu komşu gölgesinde oturmaya heveslenecekti. Ee, davet edecekti elbette, niye etmesindi ki...” (ASG, s.128)

Erivan Rengi Bir Çardak öyküsünün başlangıcından yapılan bu alıntının ilk cümlesinde, ilahi tutumda bir “o anlatıcı”nın olduğu görülür. Ancak devam eden cümlelerde, iç odaklayıcı ile öylesine örtüşür ki anlatıcının sesi, sanki silinmeye başlar. Kişisel bir tavra bürünen anlatıcı, ön plana başkişinin kimliğini çıkarmayı seçmiştir. Bu da anlatımda daha doğrudan ve figüre daha yakın duran bir tavır oluşturur.

“Ben hep o günün sıkıntısını taşıyor muyum içimde... Görümcemin kinci olduğunu söylerler. Ferhat’ın ölümüne yakın günlerde bana kırılmıştı. Şöyle oldu bu kırgınlık...” (HBİ, s.84) **Kara Bayram** öyküsünden alınan bu cümlede adeta bir “Dikkat, anlatmaya başlıyorum!” uyarısı verir anlatıcı. Yaptığı anlatma işleminin, bunları dinleyen-okuyan birilerinin olduğu bilincinin açık gösterimidir bu. Özel bir uğraş olmaksızın, anlatıcı kimliğini hissettiren bu figür; bu cümlelerle açık bir anlatıcı özelliğini yüklenir.

“Aaa, ne yapıyordu yaşlı adam öyle? Elini sokmuş çöp kutusunu karıştırıyordu. İşte, bir tost parçasını silkeleyerek attı torbasına. Uzaktan ne de kelli felli görünüyordu. Takım elbisesi eski püsküymüş epeyce.” (AÇY, s.85) Başkişi olan figürün bir parkın merkezine oturtularak, kamera edası ile gördüklerinin ve gördüklerinin de etkisiyle sık sık iç dünyasına yaptığı yolculuk anlatımının aktarıldığı bu **Parkta Bir Sabah Erkenden** öyküsündeki pasajda “o anlatıcı”, tam manasıyla kişisel bir tutum içindedir. Anlatıcının; olay kişisinden ayrı bir varlığının olduğu yer yer hissedilse de; bir kimliğinin olduğu hiç hissedilmez. Tonu dahi, olay kişisinin tonudur. Örnekte görüldüğü gibi bu, anlatıcının değil, bankta oturmakta olan kadının üslubudur. “Aaa, işte” sözcükleriyle figürün etkisi iyice belirgin kılınır. Kendini, figürün ardına gizlemiş kapalı bir anlatıcının işidir bu.

“Nasıl olduğu tam anlaşılmasın sanki üç beş yıl içinde insanlar kentlerin eteklerine yığılmışlardı. Şehirlerin nasıl kentleştiğini bilemeden, can havliyle tutundukları umut filizlerinin nasıl da betonlaştığına bakakalmışlardı acemi ürkek duruşlarıyla ve yeterince görmeden.” (ÜİÇ, s.76)

Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı öyküsünde geçen, figür olmayan bir anlatıcının aktarımı olan bu paragrafta, anlatımın gücünü eline almış hâkim bir ton sezilir. Kişilerin hâlleri üzerinden yorumlamaya giden anlatıcı, ilahi bir tutum içerisindedir ve varlığını okura çekinmeden sezdirenen açık bir anlatıcıdır.

2. KİŞİLER

Kişiler ya da diğer adıyla “figüratif kadro” , anlatının “aksiyonel ve düşünsel örgüsünü yürüten kişilerin oluşturduğu bütün için kullanılan terimdir” (Sazyek, 2015: 132). “Şahıs kadrosu bir öyküde yer alan ve dolaylı ya da dolaysız olarak anlatılan olayla ilişki içinde bulunan varlıkların tamamının adıdır” (Kolcu, 2015: 28). Öykünün temel “ilgi odağı, kişidir. İlgi odağıdır; çünkü diğer öğeler onun için vardılar ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır” (Tekin, 2016: 79). Bu kişilerin pek çok nitelikleri vardır. Niteliklerine göre sınıflandırmak gerekirse, anlatının başından sonuna kadar olayın merkezinde bulunan kişi(ler) için “başkişi” denebilir. Başkişinin yakın çevresinde bulunan ve akışı destekleyici nitelikleri bulunan figür(ler) için “işlevsel kişi” (Tekin, 2016: 134) ve çok daha geniş bir daire içerisinde yer alıp, başkişiye, nazaran daha uzak olan kişi(ler) de “fon kişi” (Tekin, 2016: 134) tabirini karşılar ki bu kişiler dekoratif altyapının canlı ve zengin oluşuna katkı sağladıkları için “dekoratif unsur” (Kolcu, 2015: 28) olarak da anılırlar.

Kusursuz Piknik öyküsü, kişi kadrosu geniş öykülerdendir. Ancak tüm o kişilerin içinde başkişi özelliğini yalnızca Başkatip ve onun karısı taşır. Yaşananlar, onların etrafında şekillenmekte ve anlatıcı onları gözlemlemektedir. Vali Muavini, Muavin Bey’in Karısı, Hakim Bey gibi kişiler ise yoğunlukla sahnede görünen, aksiyonellik içerisinde akışı destekleyici katkıları olan işlevsel kişilerdir: “Bir kez daha çiroz tabağını getirmek üzere kadınların çalıştığı tarafa yöneldi Başkatip. Karısı, küpe taşı toplamaktan dönmüş olan Muavin Bey’in Karısı’na, yaz başında meteor çukuru civarında görünen aydan söz ediyordu.” (KP, s.22) Bu kişilerle birlikte, amaçları piknik tablosunu doldurmak olan fon kişiler de kendini gösterir. “Muavin Bey’in beş altı yaşlarında görünen oğlu, komşularının oğluyla bir kayanın dibinde oynuyordu. Su dolu gazoz şişeleri. Çamurdan tepeler.” (s.32)

Bir ana karakter hüviyetinde olmasalar da işlevsellikleriyle dikkat çeken, ana karakterin var oluşu gereği ihtiyaç duyduğu ve eylem dizilerinin akışkanlığına katkı sağlayan işlevsel kişiler pek çoktur Cihan Aktaş’ın öykülerinde. **Duvarsız Odalar** öyküsü, anlatıcının çocukluğunu aktardığı öykülerdendir. Kurguyu oluşturan temel kişiler, anlatıcının babası, annesi, annesine yardıma gelen Senem ve Senem’in birlikte

kaçtığı Osman'dır. Örgü, bu dört kişinin etrafında cereyan eden, bu dört kişinin sebep oluşu ve etkilendiği olay dizilerinden oluşur. Anlatıcı da dâhil olmak üzere, anlatıcının kardeşi, dedesi gibi figürler ise işlevsel oldukları halde belirleyici ve yön verici olmaktan uzak ikincil kişilerdir. *Suya Düşen Dantel*, başkişisi "Hikâyecî" olan bir öyküdür. Yaptığı iş, adı gibi kullanılmıştır; çünkü öyküde onun öne çıkarılan yönü budur. Her şeye yaklaşımı, analizi hikâyecilik temelindedir. Buna dayanarak da, yer alan diğer kişiler onun için birer hikâyeye malzemesi olacaklardır. Dayısı, Esmâ, kasabanın pikniği sırasında yer verilen herkes, başkişinin temel karakteristik özelliğini varlıklarıyla destekleyen işlevsel kişilerdir.

"Oturdüğüm yerden, kaldırımın kenarında beyazlara bürünmüş bir hayalet gibi dikilen ' derviş ' i görebiliyorum. Modern hayatı protesto ettiğini söylüyorlar... Yanında bir kız çocuğu flütle acıklı bir ezgi çalıyor. Ezgiyi dinlerken Anderson geliyor aklıma, masalları; en çok da Prenses ve Bezelye Tanesi... Orası Danimarka'da bir yerdir, ama olsun... Şekspir de Hamlet'i hiç gitmediği söylenen Danimarka'da hayal etmedi mi..." (AİÜ, s.8)

Borçlu Birakan Şehir öyküsünden alınan bu örnekteki olay kişisi, eylem ya da düşüncelere denk düştüğü oranda kendisine yer verilen pasif kişilerden biridir. Olayı geliştirmez, ilerletmez; yalnızca yatay düzlemde genişletir. Böylece, onu izleyen anlatıcının sanat dünyasına yatkınlığı hakkında zemin bilgiler verilmesi için olanak doğar. İlerleyen sayfalarda onun bir müzeyi görmek adına duyduğu şevk, okur tarafından doğal karşılanacaktır.

Parkta Bir Sabah Erkenden mekânı, çocuk parkı olan bir öyküdür. Ana karakter olan anne, oğlu ile burada geçirdiği birkaç saatte yaşamını gözden geçirmektedir. Bu asıl anlatının şekillenmesine hiçbir katkısı olmadığı halde, park fonunu doldurarak mekâna sahiçilik ve işlevsellik katan pek çok kişi gelir geçer. Asker, okuldan çıkmış gençler, çöpten bir şeyler arayan yaşlı bir adam, bankta oturan kırmızı elbiseli kadın gibi:

"Asker ikide birde elindeki haritaya bakarak parmağıyla iz sürüyordu. Arada başını kaldırdığında rastgele dolaşan bakışları kırmızılı kadına saplanıp kalıyordu... Öğrenciler geçiyordu, ne güzel, kitaptan çok umut yüklü; uykusuz gözlerini ovuşturarak, gruplar halinde." (s.86)

Ancak; görüldüğü gibi öyküde bir eylemi gerçekleştiren kişiler olsa da, gerçekleştirdikleri eylemlere bakarak kurgu içinde işlevsel sayılabilecek fiiller olmadığı

için, bu kişileri fon kişi kabul etmek yerinde olur. Ne sebep olan, ne de etkilenendir onlar. Yalnızca, başkişinin içinde bulunduğu durum ya da sosyal çevrenin görünür kılınmasına katkıları vardır. Yalnızca “*eylem yapıcılar*” (Demir, 2011: 111) olarak yer alırlar.

Sedef’e Benzemek öyküsündeki Sedef, fiziki olarak dâhil olmadığı anlatının belki de en etkin figürüdür. “*Merkez kişi*” (Sazyek, 2015: 221) olarak adlandırılan bu kullanımda kişi, başkişi olmadığı halde olay örgüsünün tam odağında konumlandırılmıştır. Onun varlığı ile temsil ettikleri, başkişinin tüm yaşamı boyunca iç dünyasında yaşadıklarının bedenlenmiş hâlidir. Sürekli ondan bahsedilir, olay akışında yeri olmadığı halde okur onu tüm özellikleri ile tanır böylece. Ayrıca, başkişinin bilinç dünyasındaki çatışmayı da örnekler Sedef. O, tüm figürlerin arasındaki en belirgin ortak bağ ve toplayıcı unsurdur. Benzer durum, ***Ağzı Var Dili Yok Şehrazat*** öyküsünde de karşımıza çıkar. Başkişi Şehrazat’ın eşi olan Şehriyar, fiziki olarak varlık göstermez. Ancak tüm anlatı boyunca, tüm anlatı kişilerinin ortak noktası hâlidir. Tam anlamıyla ayrı dünyaların insanları olan figürlerin, birbirleriyle uzun sohbetler yapabilmelerini sağlayan tek konudur ve başkişi konumundaki kişilerin de yansıtılan iç dünyalarındaki temel sorunsaldır. Şehrazat, “*Şehriyar’ın şehrine başını iki yandan sıkıştıran bir ağrıyla var.*” (AVDYŞ, s.100)ır. Ev içinde yaptığı sınırlı diyaloglarda içerik bellidir: “*Saçlarının akı çoğalmış, gözlerinin altı çökmüş Şehrazat. Ne oldu, Şehriyar Ağabeyim mi seni üzüyor?*” (s.106) Her sohbet, mutlaka onun varlığıyla kesişmektedir ve bundan azade olmak için kendini izole etse de bilinç dünyası da Şehriyar’ın etkisi altındadır: “*Şehrazat kuşkuyla ‘bu eve geri dönmek istememesinin nedeni sahiden de halılar mı, yoksa, eski nişanlısının hatıraları mı?..’ Doğrusu son zamanlarda, kocasının bu evdeki ipek halıları küçük görece kadar üstün, bulunmaz bir sanatçı yeteneği olduğu konusunda tereddüte düşmeye başlamıştı.*” (s.108)

Portakal Bahçesi Işığı öyküsünde ise, fiziki olarak olay içerisinde yer alsa da etkin olmayan bir merkez kişi söz konusudur. Başkişinin yıllardır gelmesini beklediği kayıp eşi olan Celil, anlatı içerisinde yalnızca geçmişe dönüş anlarında fiziksel varlık gösterir. Anlatının genelinde yokluğu ile var olan ve o yokluk ile başkişinin tüm yaşamını ve öykünün tüm içeriğini belirleyen merkez kişidir: “*Celil’i uzaklara götürüyorlardı işte, en değerli varlığını kaçııyorlardı ve elinden bir şey gelmiyordu.*

Kendini yerden yere atıyor, duvarları yumrukluyor, saçını başını yoluyor, keskin çılgınlıklarıyla Celil'e ulaşmaya, yaşadıklarını ona duyurmaya çalışıyordu." (ASG, s.113) Benzer durum **Parkta Bir Sabah Erkenden** 'de de görülür. Anlatı boyunca farklı akışta devam eden sohbetlerin ortak bir uğrak noktası vardır: Görümce. Olay içinde aktif bir varlık göstermese de onun kişiliği, ana karakterin temel sorunsalının merkezindedir:

"Değil çayı demlemek yatakları bile yapmadan çıkmıştı. Biri gelse—ki olabilirdi bu pekala, görümcesine anahtar vermişti Faruk, bu yüzden de tartışmışlardı; istediği zaman kapıyı vurmaya bile gerek görmeden çat diye giriverir, onunla yüzyüze gelince de 'Aaa, kapıyı çaldım çaldım duymadınız, ben de ne oldu bunlara diye merak edip girdim' diyerek durumu kurtarmanın bir yolunu bulurdu—yatakları öyle dağınık, çarşafklar düzensiz, yastıklar torbalanmış bir vaziyette; ne kötü görünecekti." (AÇY, s.85-56)

Evliliğiyle ilgili yaşadığı iç hesaplaşmada, alakalı ya da alakasız, tüm düşüncelerinin bir noktada buluştuğu kişidir Görümce.

Anlatının başat içeriklerinden biri de kuşkusuz çatışmadır. Her anlatı, iç ya da dış, bir-birkaç çatışmayı barındırır. Çatışma durumunun daha somut bir hâl kazanmasında kimi zaman "*karşıt figür*" (Sazyek, 2015: 193)e başvurulur. Başkişinin hem bazen eylemsel bazen de fikri konumunun karşısında duran bu kişi(ler), akışa katkıyı karşıt duruşlarıyla sağlarlar. Çünkü başkişinin bazı özelliklerini, tezattan yararlanarak vurgular ve ön plana çıkmasına olanak tanırırlar. Cihan Aktaş'ta kimi hikâye kurgularında "karşıt figür" den yararlanılır.

"*'İslam mimarisi ne demek yani,' diye soruyor Meral, her yere cami mi dikeceksin? Ne basit bir yargı! Basit, derinliksiz, duygudan, düşünceden, bilgiden yoksun. Sabırla anlatıyorum... Sınıf arkadaşım, Arnavutlukçu, Maocu.*" (AVDYŞ, s.60)

Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor öyküsünden sunulan bu pasajda örneklendiği gibi Meral, anlatıcı figürün kendisiyle zıt dünya görüşüne sahip olan arkadaşısıdır. Onunla arkadaş oluşu, sık sık birlikte vakit geçirileri; anlatıda değinilmek istenen meseleye dair daha somut anlar yaşanmasını sağlamıştır. Bu yöntem ile anlatıcı figürün düşüncelerini izaha gerek oluşturulmuş ve böylece izah için ona vakit tanınmış olur. Öykünün sonlarında, mesleki hayallerinden vaz geçirilen başkişiye karşın, mesleki ideallerine ulaşmış olan Meral yine toplumsal bir handikabın vurgusunda kullanılmış

olur. İki figür de kendilerine ait doktrinlere sıkı sıkıya tutunmuşken biri mağdur, diğeri tam zıttı konumda bir kazanan hâlinindedir.

Azize'nin Son Günü öyküsünün başkişisi Azize, komünizm fikrine adanmış bir gençliğin yansımalarıyla yaşamaktadır. Davasına, her anlamda sadık ve adanmış yıllar geçirmiştir. Arkadaşı olarak yer yer anlatıya giren Leyla ise, göstermelik bir komünisttir adeta ve onun varlığı sahnede her görüldüğünde, Azize'nin karakteristik özelliklerini daha belirgin kılar: “‘*Şu Mansur'un döneceği yok, biraz etrafına bak, kendine çekidüzen ver... Hayat işçi sınıfından ibaret değil ki...'* derdi Leyla. *Konuşmalarına bakılmazdı onun, samimi bir komünist olmadığını herkes biliyordu.*” (ASG, s.18) O, bu işleviyle, bir “*folyo karakter*”⁶ özelliğindedir.

2.1. YAZAR KİMLERİN ÖYKÜLERİNİ ANLATIYOR

Kurmaca dünyaya ait kurmaca kişiler olsalar da, anlatı kişileri yer yer (ya da genellikle) onu yaratan yazarın gözlemlerinden, yaşadıklarından izler taşırlar. Muhafazakâr, muhalif, aktivist, entelektüel, duyarlı, sanatla iç içe ve yalnızca insan olduğu gerçeğiyle insana yaklaşan olay kişilerinde, az ya da çok, Cihan Aktaş'ın yansımalarını görmek zor değildir.⁷ Ancak yazarı, tek bir hikâye kişisi ile özdeşleştirmek elbette yanlış olacaktır. Onun varlığı, kelimelerin dünyasında sanki dağılarak partikül partikül pek çok hikâye kişisinin üzerine konmuş ve onlara kendinden bir şeyler

⁶ “*Folyo karakter: Edebiyatta, ana karakterin bazı özelliklerini-genellikle tezat vasıtasıyla- vurgulayan ya da ön plana çıkaran yan karakter olarak tanımlanır*” (Jahn, 2015: 117).

⁷ Cihan Aktaş'ın fikri ve edebi yönüyle ilgili daha fazla bilgi için aşağıda bilgisi verilen eserlerde yazarla yapılan söyleşilerden faydalanılabilir:

-Alpay Doğan Yıldız, “Cihan Aktaş'ın Kusursuz Piknik Adlı Hikâye Kitabında Karakter Tipolojisi”, *Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Cilt-1*, Erzincan Üniversitesi, Erzincan 28 Eylül-01 Ekim 2016, ss.755-766.

-Dilara Coşkun (Ed.), *I. Genç Yazarlar Kurultayı*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara 2016, 52-56.

-Kültür ve Turizm Bakanlığı, *Yüz Yüze Konuşmalar*, 1. Baskı, MG Yayınları, İstanbul 2018, 142-151.

katmıştır. İlerleyen bölümlerde ele alınanlar birleştiğinde, bu gerçek daha belirgin hâle gelecektir.

Anlatı metinlerinde anlatılmak istenen mesele, içeriğin özü, ana karakterler üzerinden ele alınır ekseriyetle. Ana karakterlerin çizdiği profil, öykünün merkezde duran iletisini de açık eder. Cihan Aktaş'ın hikâye kişilerinin çoğunluğu şehirde yaşayan, ev ve iş hayatı arasında büyük efor sarf eden, evli kadınlardan oluşur. Bu kadınlar; okumaya, yazmaya, sanata ilgisi olan entelektüel kadınlardır. Bazen inançları bazen de eşlerinin tutumları sebebiyle ötekileştirilmiş kadınlardır. Bazen de gurbette, ülkesinden şu ya da bu şekilde ayrılmak zorunda kalmış kadınlardır ki bu noktada milliyete göre duyarlık göstermez Aktaş; ülkemizde çalışan yabancı uyruklu bir kadın karaktere de, ülkemizden ayrılıp başka ülkelere gitmek zorunda kalmış yerli bir kadın karaktere de aynı hassas pencereden bakar. Törel bazı istismlara maruz kalan, kadın kimliğinin, kabul edilenin daha ötesinde bir kapsama sahip olduğunu bilen ve bildirmeye gayret eden kadınlardır. Ayrıca Aktaş'ın başkişilerinin geneli, tek bir tipin çeşitlemeleridir desek yanlış olmaz kanaatindeyiz. Diksiyon, muhakeme, sözcük seçimi, zihniyet gibi yönlerden tipik bir düşünme şeklini örneklerler.

Kusursuz Piknik kitabında yer alan *Ağırlığı Kaldırmak* öyküsünün anlatıcı başkişisi cinsiyetçi yaklaşımla bakanlar tarafından bir “kadının” yapamayacağı “ağır” bir işin layığıyla üstesinden gelir; *Her Yere Sığabilir Biri* öyküsündeki anlatıcının, hem çalışan hem de tek başına kızını yetiştirmeye çabalayan boşanmış bir kadındır; *Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git* öyküsündeki anlatıcı anne, genç yaşında evlenmek isteyen kızını biraz daha düşünmeye ikna etme çabasındadır ve onun toplum tarafından törel hâle getirilmiş, kadın varlığının yeterince saygı görmediği “görücü” kavramına içsel bir direnişi vardır; *Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice* hem anlatıcı başkişisi hem de diğer başkişi Hatice yönünden “kadın” karakter örneğine iki belirleyici bakış sunar: Anlatıcı, yaşadığı gönül ilişkisinde yaş farkı sebebiyle çevresindeki diğer kadınlar tarafından rencide edilmiştir, Hatice ise, evinde misafir ettiği bir genç kızın, kocasıyla yaşadığı ahlak dışı ilişkinin mağduru olan aktif ve güçlü kadındır; *Gel-Al 84* ise, hem anlatıcı başkişisi hem de işlevsel kişiler açısından eğitilmiş, etken, düstur ve duruş sahibi, kendi ayakları üzerinde duran kadınların geçidi gibidir. Ancak tüm bu vasıflarına ek olarak evliliğinde eşi tarafından mağdur edilmiş Rana ve onun hayat karşısındaki tutumu ile

çok şey söyleyen öykülerdendir. Öykülerin geneli, benzer kadın karakterlerin adeta geçiş töreni gibidir.

VİP öyküsünün başkişi, Cihan Aktaş öykülerindeki entelektüel kadın tipi açısından nokta örneklerden sayılabilir. Yazar olan başkişi, özellikle kağıtların tetiklediği bir alerjik hastalık sebebiyle büyük sıkıntı yaşamaktadır; ancak bu durum onu okumaktan alıkoysa da düşünmekten, üretmekten asla alıkoyamaz. Temel sorunsalı yazmak, fikir üretmek üzerinedir ve hâlâ okumaya devam etmenin yollarını aramakla meşguldür zihni. “Şehirde yaşama” ortak paydasında olmamakla birlikte; okuyan, dünyasını sürekli olarak zenginleştiren, yakın çevresi ve bilhassa kocası tarafından anlaşılmayan kadın olma paydasında bulunan karakterlerden biri de *Virginia Woolf Mutsuzluğu* öyküsünde karşımızdadır. Mekân kasaba olsa da, diğer nitelikler ortaktır. *Ağız Var Dili Yok Şehrazat* kitabındaki *Sarete* öyküsünün anlatıcı kişisi, çocukluk yıllarını anlatmaktadır. Ayrıcalıklı, kayırılan, özel ihtimam gösterilen biridir; fakat bu ilginin kaynağı kendisi değil, teyzesidir. Kendi yaşayamadıklarını ona yaşatmak isteyen teyzenin yönetiminde adeta bir “oyuncak bebek” gibidir ve o bu hâlde, kendi kimliğini bularak başkaldırır. *Fotoğrafta Ayrı Duran* kitabındaki öyküler, Suriye’deki savaşın mağdur ettiği yaşamlara yakından bakar. Hem bakılan yaşamlar hem de bu yaşamlarla temas kurulan anlatıcılar nezdinde derinlikli öykülerdir. Anlatıcıların neredeyse hepsi kadın olmakla birlikte, mağdur olan hemcinslerine yaklaşımları son derece içsel, duyarlı ve sorumluluk hissiyle taçlanmış haldedir. Yine bu kadınların pek çoğunun bireysel yaşamlarında sorunları vardır, aynı zamanda çalışan ve üreten kadınlardır. Bu yönlerini, savaşın yıkıma uğrattığı insanlarla paylaşırlar. *Acı Çekmiş Yüzünde* öykülerindeki *Parkta Bir Sabah Erkenden* öyküsü oğluyla, evden kaçarcasına çıkan, eşinden psikolojik şiddet gören incinmiş kadın; *Fıstıktağacı’ndaki Ev’in*, siyasi sebeplerle ülkeden ayrılmak zorunda kalan kocasının peşinden gurbete sürüklenen, fakat eşinden asla kıymet görmeyen kadın; adeta aynı kişiler gibidir. *Üç İhtilal Çocuğu* öykülerindeki kadınların hepsi, inanan, düşünen, hem fiziksel varlığı hem zihinsel varlığı ile aktif olan kadınlardır. Dönem koşulları sebebiyle yaşanan değişimler onları etkilemiş, yaralamış; ancak düşünce dünyalarında devam ettirdikleri ile hâlâ dik duruşunu koruyan kadınlardır. *Azize’nin Son Günü* öykülerinin kadın karakterlerinin hepsi, inandığı dava ve inancı yolunda sadık olup, bu uğurda fedakârlıklarla dolu yıllar yaşamış ve asla terk

etmediği duruşunun getirdiği yıkıcı yaşanmışlıklara maruz kalmış kadınlardır. Yine de ayakta, başı dik ve sabırla devam etmektedirler: *Azize* ve *Efser*, komünizmi; *Patimat*, dini inancı hayatının merkezine almış karakterlerdir. *Halama Benzediğim İçin*'in *Yazgülü*; *Duvarsız Odalar* kitabında Tural Bey'in bakıcısı olan *Tonya*, *Sen Uyuma Hatuna*'nın talihsiz Hatuna'sı ya da ev temizliği yapan bir grup kadından birkaçı olan *Nazila*, *Şehriban*; *Ayak İzlerinde Uğultu* kitabındaki öykü kişilerinin neredeyse tamamı; *Borçlu Birakan Şehir*'in Fazıla'sı, *Telmih*'in yurt dışından gelen beklenmedik misafiri, *Dünyanın Öteki Ucu*'nun öyküsü anlatılan ailesi, *Çürük Ayva Kokusu*'nun bir türlü memleketindeki yuva kokusunu bulamayan genç kadını, *Altın Dışlerim*'in Özbek kökenli kadın kahramanı, *Fotoğrafta Ayrı Duran* kitabındaki öykülerin tamamında, Suriye'deki savaşın yaşamlarını alt üst ettiği kadınlar- sadece *Bir Taşın Yüreği*, *Diğerinin Kaşı Gözü* öyküsünde başkişiler erkektir. Haricindeki tüm öykülerde mevcut sorunsal, kadın figürleri çerçevesinde öyküleştirelmştir-. Daha da arttırılabilecek pek çok örnek, memleketinden ekseriyetle mecbur kalarak ayrılmış ve gurbette yaşamını sürdürmeye çalışan mücadeleci kadın kahramanların yansımalarıdır.⁸

Denilebilir ki; toplumsal ve tarihî koşulların yarattığı durumlarda oldukları için kişilerin kimlikleri daha derin bir anlam kazanır.

Yazarın hikâyelerinde söz konusu kadınların altı çizilmesi gereken başat niteliği; başörtülü oluşturm. Alpay Doğan Yıldız'ın, Yıldız Ramazanoğlu'nun öykülerinde kadın kişiler bağlamındaki şu tespitlerini Cihan Aktaş'ın kişileri için de söyleyebiliriz:

“Dindar olmak bazen karakterleri; özellikle de kadınları farklı zorluklara, engellemelere maruz bırakır. Dindar kadınların dindarlıklarının bir gereği olarak başlarını örttükleri başörtüsü, Türkiye’de uzun yıllar tartışma konusu olmuştur. Pek çok başörtülü kadın “kamusal alan” denilen ortamlardan uzaklaştırılmıştır.” (Yıldız, 2019: 24)

⁸“Günümüz modern Türk hikâyesinin önemli kalemlerinden olan Cihan Aktaş'ın beş farklı hikâye kitabındaki (*Ağzı Var Dili Yok Şehrazat*, ilk baskı 2001; *Halama Benzediğim İçin*, ilk baskı 2003; *Duvarsız Odalar*, ilk baskı 2005; *Ayak İzlerinde Uğultu*, ilk baskı 2013; *Kızım Olsan Bilirdin*, ilk baskı 2015) on altı hikâyede değişik sebeplerle başka bir ülkeye göç etmiş karakterlere rastlarız. Kendi ülkelerinden başka bir ülkeye göç edenlerin hikâyesi diğer kitaplardaki hikâyelerde genelde ana hikâye değilken, *Ayak İzlerinde Uğultu* kitabındaki hikâyelerin pek çoğunda ana karakterlerinin ‘göç etmiş olma’! Durumu üzerinden anlatıldığı söylenebilir.” (Yıldız, 2016b: 636)

Pek çok öykünün başkişilerinin paylaştığı ortak özelliktir yukarıda bahsedilen. Yer yer, başörtüsü ekseninde temalandırılmış öykülerde, yer yer de doğrudan başörtüsüyle bağlantılı bir meselesi olmayan öykülerde karşımıza çıkarlar. Her iki durumda da “*Cihan Aktaş’ın hikâyelerinde başörtülü kadınlara ‘başörtülü olmanın hayatı geriden takip etmek anlamına gelmediğini, ilerlemenin başörtüsüyle birlikte olabileceği’ mesajı verilir.*” (Erdal, 2012: 587) Şaban Sağlık da, *Dönemlerin Belirlediği Tipler* başlıklı yazısında, 28 Şubat sürecinde İslami yaşam tarzları sebebiyle sorun yaşayan “*mağdur kadın*” tiplerini öyküleştiren yazarların arasında Cihan Aktaş’ın da adını anar. (Sağlık, 2014: 111)

Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor öyküsü, bahsi geçen sorunsalın en belirgin hâliyle kurguya döküldüğü öykülerdendir. Başkişi anlatıcı, başörtülü bir mimarlık öğrencisidir. İdealleri ve bu idealler uğruna her engele direnen umut dolu bir iradesi vardır. Ne yazık ki, eğitim hayatında İslami yaşam tarzına dair engelleyici tavra hem şahit hem de muhatap olur. “*Grafikte başörtülü bir kız var, kaçınıcı kezdin projesi geri çevrilen. ‘Benim için diploma değil, Allah rızası önemli,’ diyormuş. Sabahlara kadar çalışmalıyım.*” (AVDYŞ, s.61) Farkındadır, bu farkındalıkla da diğerlerinden daha çok çalışır. Ancak sonuç hayal kırıklığı yaşatmıştır.

“‘Ne işi var çizim masasının mutfak köşelerinde?’ ‘Bir yerlerde işte babacığım, günün birinde belki lazım olur, kim bilir,’ diyeceğim. İşte o zaman annem ivcenlikle Meral’den iş haberi verecek... ‘Başörtülü olsun isterse, önemli olan kafanın içi, ben onun nasıl çizdiğini bilmez miyim,’ dediğini bir kez daha tekrarlayacak Meral’in.” (s.76)

“‘Banyoya yöneldi. Annesinin sesindeki öfke yerini bezginliğe bırakmıştı. ‘Başörtüsü yüzünden’ , diyordu, ‘zaten o yüzden kim evlenecekti ki onunla.’ Babası odadan çıkmış, dışarı gitmek üzere hazırlanıyordu. Daha doğrusu karısının yakınmalarından kaçıyor. Annesi sesini yükselterek konuşmasını sürdürdü... Biricik kızı aklını okuluna, mesleki geleceğine verecek yerde, mahalle hocalarının peşine takılmış, hoca hanımlar gibi giyinmeye başlamıştı.’” (AÇY, s.10)

Acı Çekmiş Yüzünde öyküsünün başkişisi olan Hansa, yukarıda verilen örnekte olduğu gibi, inancını yaşamaya yönelik tercihleri sebebiyle en yakınları tarafından şiddetle eleştirilmekte ve ötekileştirilmektedir.

Teşekkürü Hakettiniz Bay Yargıç öyküsünün başörtülü ana karakteri, sokakta küçük çocuğu ile yürürken bir karşıt figür tarafından sosyal zorbalığa uğrar. “‘*Şu hale bak, şu rezalete bak.*’ diyor, buz gibi sesiyle homurdanarak. ‘*Mantar gibi de ha babam*

bitiyorlar. Nereden çıkıyorlar, nereden geliyorlar? Kim arka çıkıyor bunlara? Bu caddeye kadar çıkacak cesaretleri de var!’ ’ (ÜİÇ, s.17) ifadeleri ile sahneye çıkan kişi, başkişinin yaşamından biri değildir, onu tanımaz. Yalnızca görüntü itibariyle, kendince edindiği imajı saldırgan bir tavırla haykırmaktadır. O, bu tutumu ile dönemin yarattığı bir zihniyetin tipidir. Sosyal bir mesajı taşır üzerinde. Aynı zamanda, başkişinin yolda giden bir anne durumundan “mağdur” durumuna geçişine sebep olur. Bir daha görünmez öykü içinde fakat tüm öykü, adeta onun sözlerinin yankıları üzerine devam eder.

“Mesele, böyle bir dünya görüşünün ne olduğunu anlatmak değil, böyle bir inanca sahip olmanın ne demek olduğunu, nasıl bir yaşantı olduğunu verebilmektir. Kısacası yapıttaki doktrin yaşantıya dönüşmelidir.” (Moran, 2015a: 255) Berna Moran’ın bu söylemindeki gibi, Cihan Aktaş’ın öykü kişileri, “yaşayan” ve “yaşayarak gösteren”; dış dünyaları, iç dünyaları ile paralel ilerleyen, bu yönüyle uyumlu ve istikrarlı kişilerdir.

Lara- Larissa öyküsünün ele avuca sığmayan genç kızı, anlatıcı olan annesi ile şiddetli bir tartışma hâindedir. Tamamen toplumsal bir düşünüş ile katılmak istediği bir gösteriye annesinin *“Bak kızım, bu kez durum farklı, ciddi ciddi duyurdular işte, göstericilerin üzerine ateş açacaklarmış.” (AİU, s.44) sözlerine rağmen gidecektir. Bu gidişi “İyi ya, biliyorum başıma neler gelebileceğini. Ve bir an olsun gitmemeyi aklıma getirdiğimde kötü geliyorum kendime, hatta iğreniyorum o zaman varlığımdan.”* diyerek açıklar. Böylece artık;

“Kof, içi boşalmış, umutsuz insanlarsınız hepiniz, diye bağırdı. İnancınızı yitirmişsiniz! İki yüzlüsünüz! Yalandan nefret ettiğinizi söylüyorsunuz, ama yaptığımız düpedüz yalanla uzlaşmak! Çünkü alışkanlıklarınızın içine gömülmüşsünüz boğazına kadar! Her gün belli saatlerde belli şeyleri yaparsın sen değil mi? Bir bardak yağsız sür içersin, kitap okumaya başlarsın, kolesterol ilacını alırsın, annene telefon açıp halini hatırlı sorarsın, Irak’ta yine kaç kişiyi öldürdüler, diye ajanslara kulak verirsin...” (s.50)

sitemlerini edebilecek hakka sahip olur. Düşündüğü gibi yaşayan bir öykü kişisinin rahatlığıdır bu.

Toplumsal yapı içerisindeki aynı koşullar ve durumlar her bireyde aynı şekilde tepki bulmaz. Yoğun duyarlılığa sahip olan bireylerde, daha normal dışı sayılabilecek

tepkiler doğurabilir. Yani aynı etki, tüm toplumda ortak tepkiyi yaratmaz. Bu sebeple Cihan Aktaş, söylemek istediklerini onlara söyler. İnsani bir duyarlılığın ürünü olan bu söylemlerin, bu duyarlılığın simgesi olmayan birilerine söylenmesi kuşkusuz ki, okurda beklenen uyanışı tetiklemeyecektir zaten. Aktaş'ın kişileri bu yönleriyle, toplumdan ayrılan kişilerdir ve hatta bu yönleri sebebiyle toplumdan ayrı durarak yabancılaşmış bireylerdir denebilir.

Aklımda Kalan Başlıklar öyküsündeki anlatıcı başkışı, yeğenin evlenmek istediği genci aileye tanıştırmak amacıyla düzenlenen bir ev oturmasındadır. Birkaç saatlik olay zamanı olan öyküde, günlük ve rutin bir ev hâli, akraba diyalogları ön plandadır. Ancak, bu ortama mental olarak bir türlü ayak uyduramayan başkışının bir de bulantı sorunu vardır. Bu sebeple, dâhil olmadığı, yeterince girişken davranmadığı için eleştirilir. Evine döndüğünde, oğlunun da haberdar olduğu bu eleştirilere cevap niteliğinde bir liste yapmaya koyulur. Ev oturması sırasında yaptıklarını listelemektedir ki son madde ile “bulantı”nın ve kendini izole edişinin sebebi ortaya çıkar: “*Aylan Bebek faciasından nasıl bir ders çıkardık sizce?*” (FAD, s.96) Aslında konuşulmayan bu başlık, onun bilinç dünyasını alt üst eden ve ruhunda yarattığı baskı ile günlük diyaloglardan uzaklaştıran temel sorunudur.

Elbette yazarın ön plandaki bütün kişileri, toplumsal bir acının taşıyıcısı, sosyal koşulların mağduru değillerdir yine de. Bireysellikleri, yaşadıkları süreçlerin de bireysel temelli oluşundan kaynaklanan kişiler de vardır. Kendi seçimleri, özel yaşamlarındaki hatalı kararlar ya da romantik bir hayal kırıklığı nedeniyle yaşadıkları; birey olarak onları daha geniş bir reel zeminde okurla özdeşime açık kılar. Mesela; *Seni Bekleyen Biri* öyküsünde, “*Adressiz biri olmak, bunu başarabilmeyi istedim yıllarca. Kimse beni uğurlamaya gelmesin, karşılamasın da ve ben havaalanlarında bindiğim taksiye, belki beni hiç beklemeyen bir kişinin, bir evin adresini verebileyim...*” (DO, s.28) ifadeleriyle, temel sorununun yalnızlık olduğunu hissettirir başkışı. *Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda* hikâyesindeki “*Biliyor musunuz, herhangi bir su azıcıkta bile, sakinse dahi, öyle bir şey yaşıyor ki çoğalıyor, çoşuyor, taşarcasına akarken beni de içine katıp sürüklüyor. Bir kibrit çöpüne dönüşüyorum.*” (KP, s.49) pasajından da anlaşılabilir gibi, ana karakterin başat sorunu, boğulma korkusudur.

Yine de bu kişilerin, birey temelli öykü kişileri oluşu, bireyci oldukları anlamına gelmez. Hâlâ bir yönleriyle sosyal hassasiyetlerini satır aralarında seçer okur. Yukarıda verdiğimiz örnekte temel sorunu yalnızlık, kendisini bekleyen birinin olmayışı gibi ağırlık kazansa da havaalanında güvenlikten geçiş ânıyla ilgili anlattıkları aslında ince bir başörtüsü yaklaşımı göndermesidir. (DO, s.29). Bir sonraki örnekte, anlatının geneli su korkusu işgal etse de 53-58 sayfaları boyunca çocuklarıyla yaptıkları sohbet seçici yaklaşan okur, bir “yeni nesil” klişesi üzerine çokça gönderme bulabilir. **Seçilen** öyküsünün anlatıcı başkişisi, sevdiği gençten karşılık alamamış, romantik bir yıkım yaşamakta bir genç kız izlenimi yaratabilir. Hâlbuki öykünün sunduğu mesele çok daha ince bir sorunsaldır. İnancı ve bu doğrultuda seçtiği kimlik sebebiyle, yine o kimliği en çok destekleyen kişi tarafından dışlanmıştır. Bu kişinin, söylemlerine her yönden ters düşen bir ilişki seçimi yapması, sosyal bir eleştirinin bireysel temelli yansıtımıdır aslında.

“Menkıbelerde okuduğunuz gûnahtan kaçınmak için ağzına ceviz alarak konuşan, çekici görünmemek için sokaklarda kara çarşafı içinde iki büklüm yürüyen takvalı kadınların modern çağ’daki, 20. Yüzyıldaki versiyonlarından biri olarak, tutumunuzu en iyi anlayabilecek ve takdir edebilecek evsafa kimselerin gözünde bile yok oluyordunuz.” (AVDYŞ, s.118), “Herhalde nişanlı olan mor bir elbise giyinmiş narin duruşlu kızla iskeleye varmışlardı... Yüksek topuklu ayakkabıları üzerinde elbisesinin eteklerini dalgalandırarak yürüyen kızın elinden tutuyor.” (s.121)

Karşılaştığı bu durum, öz ile söz konusunda istikrarı sağlayamamış kişilere yöneltilen eleştirinin somut manzarasıdır.

Cihan Aktaş’ın öykülerinin yalnızca birkaç tanesinde, başkişisinin erkek olduğu, bir erkeğin öyküsünün anlatıldığı görülür: **Azize’nin Son Günü** kitabından **Yeşil Dallı Küçeler**, yine aynı kitapta yer alan **Yaralı Kür Şad**, **Nesimi’nin Dönüşü** ve **Erivan Rengi Bir Çardak**; **Ayak İzlerinde Uğultu** kitabından **Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi**; **Suya Düşen Dantel’den Fırat’a Giden Ömür** ve **Fotoğrafta Ayrı Duran** kitabından **Bir Taşın Yüreği**, **Diğerinin Kaşı Gözü** öyküleri dışında, ana bakış açısının bir erkekte olduğu öyküye rastlanmaz.

Öyleyse, Cihan Aktaş’ın öykü kişilerinin gerçek dünya kişilerinden çok farklı olmadıklarını, toplumu birey üzerinden yansıtma noktasında son derece canlı ve

etkileyici kimliklerin olduğunu söyleyebiliriz. “Zaten sanat, toplumdaki alınanın değiştirilerek topluma geri verilmesi değil midir?” (Sağlık, 2014: 98)

2.2. KİŞİ YARATIMI TEKNİKLERİ

“Bir hikâyeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona ‘beşeri’ bir yapı kazandırarak canlandırmasına karakterizasyon denir.” (Tekin, 2016: 88) Aslında en temel meselesidir anlatının. Kim yaşayacak ve o kişi nasıl canlı kılınacak? Bu soruya cevap arayan yazar, nihayetinde öyküsünün ana temelini kurar. Karakterizasyon, anlatıcı varlığı ile yakından ilgilidir. Anlatıcının kimliği, perspektifi; kişilerin anlatıda yaşam bulmasının belirleyicileridir. Çünkü okura ulaşan ses onundur ve o sesin baskınlığı ya da kısıklığı kişilerin şekillendirilişinin ipuçlarını taşır.

“Orta yaşın başlarında, yaşları birbirine yakın üç kardeş çocuğuydu onlar. İlk gençlik yıllarında siyasal görüşleri nedeniyle pek de iyi anlaşamayan üç kuzen, yıllar sonra, biraz evlerinin yakın olmasının getirdiği kolaylığın etkisiyle, ama daha çok geçen yıllar boyunca birbirlerini daha iyi anlayacak ve geçmişteki anlaşmazlıklarının köklü bir uzlaşmazlık demek olmadığını fark ettiren bir kavrayışa kavuştukları için, düzenli olarak görüşmeye başlamışlardı.” (AVDYŞ, s.22)

Üç Kuzen öyküsünden alınan bu örnekte, hâkim anlatıcının sesi ve gücü ile yıllar içerisindeki hâlleri genel olarak özetlenen üç olay kişisi vardır. Klasik bir anlatma yöntemi ile tanıtımdır bu. Fakat Cihan Aktaş’ın hâkim anlatıcıları, kişiyi tanıtmada konusunda her zaman, bu örnekte olduğu gibi, baskın değillerdir. Güç onların elinde olsa da bu gücü, okuru çıkarım yapmaya yönlendirmek üzere kullanırlar daha çok.

“Halilü’r Rahman Camii’ni gösteren duvar halısının bir köşesine iğnelenmiş Önemli Tarihler Listesi, Şevket’in beyaz eşya taksidinin geçen ay tamamlandığını gösteriyordu. Demek ki telefon için yeni bir gerekçe bulmalıydı. Listeyi inceledi. Kendisinin ve çocuklarının düğün tarihleri. Torunlarının doğum tarihleri. Oğullarının okullarını bitirip de diplomalarını aldığı günlerin tarihleri. Torunlarının okula başladığı tarihler ve sayısız sünnet düğünü tarihi. Eve telefon bağlanan günün tarihi ve taksit tarihleri.” (SDD, s.74)

Fırat’a Giden Ömür öyküsünden sunulan bu bölümde gücünü, anlatmadan yana değil göstermeden yana kullanan bir anlatıcı söz konusudur. Bahsi geçen olay kişisi ile ilgili bu bölüm, onun temel özelliklerini gözler önüne sermede yeterlidir. Sorumlu, duyarlı, ince ve sevgi dolu bir babadır-dededir. Fakat aynı zamanda, oğlunu aramak için bahaneye ihtiyaç duyuşu da ev içinde itildiği durumu hissettirmektedir.

“Sadece kendi odası için titiz. Bu evde sadece senin odana toz konmuyor ki kızım! İşte, en zor problemi çözecekken zihninin işleyişini alt üst etmişim. Matematik sınıfı, tamam ama, bir açıklama yapmak zorunda... Yarım bıraktığı işleri tamamlamak isterken iki kat yoruluyorsam, bunu tercih ettiğim için yoruluyordum. Hem, derneğe gidiyorum diye çalışan kadın sayılmazmışım ki... Çeçenistan’daki çocukların durumunu bir düşünsene! Ama anne benim bulaşık yıkamamın Çeçenistanlı çocuklara nasıl bir yararı olabilir? Abartıyorsun. Her şeyi büyütüyorsun; bulaşıkları da, Çeçenistanlı çocuklarla ilgili yaptığınız o toplantıları da...” (HBİ, s. 9-10)

Biberon öyküsünde, ben anlatıcının yönetiminde aktarılan bu örnek diyalog âni ile hem anlatıcı olan anne hem de kızı hakkında pek çok fikir edinilir. Bu, yer yer, dramatik halde sağlanırken yer yer de araya sokulan minik bilgiler ile anlatıcı tarafından aktarılır. Annenin dünyaya duyarlılığı ve uğraşları, kızın buna yaklaşımının çizdiği benmerkezci kimlik, akış sırasında doğallıkla verilir. Sahne oluşurken, karakterler de oluşmuş olur böylece. Aynı zamanda, anne-kız arasındaki ilişki dinamiğini yansıtmaya açısından da belirleyicidir.

“Ben anlatıcının” kullanıldığı anlatılarda anlatıcı, kendi tanıtımını üstlendiği gibi diğer olay figürlerinin tanıtımı da onun ağzından yapılır. Bu yer yer, bakış açısının sınırı sebebiyle bir handikap yaratır; çünkü o, ilahi niteliklerle donanmamıştır ve yalnızca bireyselliğinin el verdiği ölçüde buna kadirdir. Bu eksiği gidermek için bazı yollara başvurulduğu görülür. Figürlerin, diğer figürlerin bakış açılarından yararlanılarak tanıtılması, bu yolların en popüleridir. Böylece, zenginleştirilmiş ses ile tanıtılan figürün yansıtılan yönleri çeşitlenir ve inandırıcılığı artırılmış olur. Örneğin, **Virginia Woolf Mutsuzluğu** öyküsünde geçen “*Seringül Abla Tahir konusunda hiç hoşgörülü değil; davranışlarını, sevgi anlayışını bayağı ve içtenlikten yoksun buluyor. Hem de sevilecek insanda bir incelik bir derinlik olması gerektiği kanısında. ‘Zühre’ sadece bir görünüş ona kalırsa.*” (SDD, s.66-67) pasajı, öykünün itici kişisi Tahir’in, ben anlatıcı dışında bir olay kişinin de kanıları ile tanıtımındır. Böylece, “ben” in özneliliğiyle ilgisi olmayan, daha genel geçer bir kişi olduğu inancı desteklenir.

“Bir şey (mesela gece karanlığı) öyle kolayca korkutmaz beni, bir iş (mesela sabah kadar çalışmayı gerektiren bir montaj işi) yormaz. Bir şey (30 bıçak darbesiyle eleğe çevrilmiş kanlı bir genç kız bedeni mesela) baygın düşürmez, dehşete sürüklemeyebilir, bir yük (ağır; hantal bir kamera diyelim ki) ağır gelmez bana, bir durum (mesela yakalandığım gripin ağırlığı ya da siz yüzünden vapur seferlerinin aksaması) engel olmaz...” (KP, s.61-62)

Ağırlığı Kaldırmak öyküsünden alınan bu örnekte “*figüral karakterleştirme*”⁹ uygulanarak, bir hikâye kişisi, kendini karakterize etmiştir. Hem etrafındaki insanların ona bakışını yansıttığı hem de iş içeriği ve bu içeriği üstlenmesi gereken nitelikleri açık ettiği bir yoğunluk taşır paragraf. Devam eden sayfalar da ise yine onun gözü ve sözü ile Sinan hakkında bilgi edinir okur: “*Düzgün bir duruşu var, laubali değil bir kere, ayrıca yaptığı işe eleştirel bakmayı biliyor. Çay kahve almışsa bana da getiriyor, hemen her zaman.*” (KP, s.65) pasajındaki gibi, bir karakterin, bir başka karakteri karakterize etmesi de aynı isimle adlandırılır. Bu yöntemde öne çıkan husus ise, öznelliktir. Figürün, şahsi yorumlarıyla tanımak zorundadır okur.

“Birkaç kitap vardı, onları koyacaktım bavulun altına, bir kenarda bavula yerleştirilmek üzere kitapların üzerinde kabarak çoğalan giysiler çok göründü gözüme, yeni bir eleme yaptım. Ajandamı önce çantama koymuştum, sonra küçük not defteriyle yetineyim diyerek, bavul eşyalarının arasına kattım... Ayakkabıların bir çiftini botlarla birlikte kaldırdım... Kitaplara yönelik bir sıralama şart; on orta boy kitap, üçü şiir üçü hikaye kitabı yani ağırlıklı olarak az kalınlıkta.” (DO, s.24)

Şeklinde uzayıp giden bavul hazırlığı anı, *Seni Bekleyen Biri* öyküsünde anlatıcı kişinin kendini tanıtmada en önemli görevi üstlenen bölümdür. Bavulun içeriği, onun kişiliği hakkında çok şey söyler. Ayrıca, hacmi hafifletmek adına kitaplardan değil giysilerden feragat eden, ajanda ve not defteri olmadan seyahat etmeyen bir “okur-yazar”dır o.

İlahi tutumda bir figür olmayan anlatıcı devredeyse, kişi tanıtımı hususu mesele olmaktan çıkar. Çünkü o, anlattığı figürün görünen-görünmeyen tüm yaşantısal bilgilerine sahiptir. Bu noktada beliren handicap ise, kişinin kim olduğunun aktarımı meselesi değil; bunun nasıl yapılacağı, inandırıcılığın nasıl sağlanacağıdır. Bu, “*bir kişiyi tanımlayan, sınıflandıran, bireyselleştiren ve değerlendiren betimleyici ifadelerden*” (Jahn, 2015: 114) faydalanılarak yapılan “*açık bir karakterleştirme*” olabilir.

“*Dar ve basit bir dünyanın insanı annesi, evet ve kendince bütün ömrü boyunca dokuduğu bir yargısı var hayata ilişkin. İnsanlara, hayata, erkeklere, oğluna*

⁹ “*Figüral Karakterleştirmede, karakterize eden özne bir karakterdir. Açık karakterleştirme düzeyinde, bir karakter ya kendini ya da başka bir karakteri karakterize eder*” (Jahn, 2015: 113)

güvenmiyor. İnsanlardan korkuyor.” (AÇY, s.11) *Acı Çekmiş Yüzünde* öyküsünden alınan bu ifadelerde, bizzat anlatıcı tarafından kişiyle ilgili bilgilerin verilmesiyle “açıklama yöntemi” (Tekin, 2016: 89) tercih edilmiştir.

Bilgileri, ille de anlatıcı tarafından verilmeyip, bazen anlatı içindeki başka bir figür aracılığıyla aktarılır. “Ben anlatıcı”nın da yer yer başvurduğu bu yöntemde bakış açısı olay içinden birine devredilir. Bu uygulamanın en seçkin örneklerinden biri *Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı* öyküsünde görülür. Kalabalık bir kadroyu barındıran öyküde neredeyse herkes, bir diğ erinin bakış açısı ve sözleri ile tanıtılır. Merkezde duran başkişi aracılığı ile de, bu kişilerin onun gözünden genel bir tanıtımı yapılır. Ancak, bahsi geçen kişilerin de başkişiyi tanıtmaya amacıyla devreye giren bakış açılarının olduğu bölümler vardır. Bir çeşit devir daim ile hız kesmeyen dinamik bir kişi tanıtım halkası oluşturulmuştur aslında: “Başını dizlerinin arasına gömmüş oturan Zeliha, içlerinde en değişmiş görüneni. Evliliği yüzünden sinir rahatsızlığı geçirdiğini biliyorlar.” (ÜİÇ, s.77) şeklinde devam eden bölüm, bakış açısının başkişide olduğu bölümlerden biri. “Aslında hiç fena kız değilmiş de, çok içine kapanıkmiş. Biraz da zayıf olduğu göze çarpıyormuş. Şimdi de yaşını göstermiyormuş ya, ortalıklarda gözüküyor ki gören olsun.” (s.84) bölümünde ise bu kez, figürlerin bakışından başkişi tanıtımı desteklenir. *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* öyküsünde de anlatı boyunca adı ve etkisi her noktaya sinen; ancak kendisini yalnızca diğ er figürlerin anlatımları üzerinden tanıdığımız Şehriyar, karakterize edilme görevi olay kişilerine verilmiş örnek bir kişidir:

“Kayınvalidesi onu hiç duymamış gibi sürdürdü konuşmasını:

‘Şehriyar da yola gelir, kötü değildir yüreği. Öteki oğullarım da yiğ it, cesur olmaya cesurdur. Ama Şehriyar bilgide, görgüde hepsinden öndeydi. İyilikten, güzellikten ayrılmaz, doğruluktan, dürüstlükten yorulmazdı.’ ” (AVDYŞ, s.116)

“Konuşmalar çığırından çıkıp da ilgisini çekmez olduğunda ise, çantasını düzeltiyormuş gibi yapıyor ya da ne bileyim, ortada öylece bırakılmış çay sofrasındaki bir şeyleri mutfığ a taşımaya başlıyor.” (DO, s.73) *Küp Şekerler* öyküsünde geçen bu pasajda, bilgiyi söylem yoluyla aktarır figür. Ancak, ifadeye dökmeksizin, yalnızca onun gözlerinden görünenin aktarılması ile daha şahsi bir boyutta ayrıca bir karakterize etme durumu da gerçekleştirilebilir. Bir figürün gözünden, bir diğ erinin nasıl görüldüğü

olay kişilerine ilişkisel bir, çok yönlülük katmış olur. Örneğin, *Bavul Hazırlığı* öyküsündeki şu örnekte olduğu gibi:

“Halide bu gençlik ışıltılarını onun ergenlik çağını bir türlü tamamlamamış olmasından ileri gelmesine bağlıyor. Uzun, upuzun bir ergenlik, bir türlü tamamlanamayan bir gençlik dönemi de denilebilir o tamamlanmak bilmeyene; Halide’ye kalırsa kocasınınki geçmek bilmeyen bir çocukluk hastalığı. Muzip, heyecanlı, kandırılmaya yatkın, ele avuca sığmaz. Albümler şahittir, bedeni yaşlansa bile gözlerindeki o masum çocuk bakışı hep aynı.” (HBİ, s.66)

Yazarın bazı öykülerinde ise, bakış açısından yararlanarak, sırf başkişiyi tanıtmak için öyküye yerleştirilen gözlemci figürler vardır: “‘*Ne arıyorsun burada?’ diye sordum ona. Sorumu anlamamış gibi baktı önce. Ama, yok, ne sorduğumu anlamış olmalı ki yüzüne bir kızılık yayılırken, gözleri parladı...*” (ASG, s.55) girişiyile başlayan *Şamil ile Patimat* öyküsünde sesini duyduğumuz başkişi anlatıcı, birkaç paragraf sonra silinir ve başkişi konumuna Patimat çekilir. Öykünün, etrafında şekillendiği kişi olan başkişi; bize aktaran değil, aktarılan ana öykünün kahramanı olandır.

Yapılabilecek genel çıkarımlardan biri de, Cihan Aktaş’ın, kişilerin fiziksel özelliklerine dair bir tanıtımı neredeyse hiç yapmayışdır. İhtiyaç duyulan bazı noktalarda ve örgüyü destekleyici olarak küçük değinmeler yapılır elbette; ancak kişiyi var ediş noktasında okurun zihninde canlandırmak adına ona detaylı fiziksel bir duruş vermez. Bu, Aktaş’ın kişilerinin beden önceliğiyle değil, zihin önceliğiyle var olmaları durumundan kaynaklanır. Onun kişileri, bilinç düzeyinde, düşünce ve his dünyalarında yaşattıkları ile kişi olurlar. Dış görünüş, onları tamamlayıcı, başat bir nitelik olarak yansıtılmaz. Daha ziyade, bir kabuktur ve bu kabuğun önemi, içinde barındırdıkları kadardır.

2.2.1. Karakterizasyonda İnandırıcılık

Olay dışı bir anlatıcının yönlendirmesinde olan okur, suniliği hissetmemeli, kişiyi, canlı kanlı bir gerçek varlığa büründürebilmelidir. Bu noktada, en çok yardım alınan yöntem, kişinin aksiyonel/duygusal boyuttaki tepkilerini, olay akışına yayılan genişlikte ve doğallıkta, adım adım vermek şeklinde uygulanan “*dramatik yöntem*” (Sazyek, 2015: 201)dir. Örneğin, “*kapalı bir karakterleştirmede... X, belirli bir tavırla*

hareket ederek ve konuşarak kendini karakterize eder.” (Jahn, 2015: 114-115) Tanıtımın, son sayfaya kadar devam ettiği bu yöntemle okur, her satırda dikkatli olmak sorumluluğundadır. Kişinin, kendi tanıtımını kendisinin yapması olarak açıklanabilecek bu kullanım, anlatıdaki bu kağıt varlığı gerçek yaşama yaklaştırmanın en etkili yoludur. Zira gerçek yaşamda da kendini söylemleri ile blok halde tanıtan bir bireydense; yaşarken tepki-hal-davranış göstergeleri yorumlanarak tanınan bireyin gayesine ulaşma durumu birbirinden çok farklıdır. *“Ne diyordun sen yahu, diye bağırdı Başkatip. O balıkları ta İstanbul’dan getirdim ben. Hakim Bey’in siparişiymi hem! Ne kafasız kadınsın, kaç kez tembih ettim sana!”* (KP, s.27) **Kusursuz Piknik** öyküsünden alınan bu pasajda figür, olay akışı içerisinde ânın gerektirdiği bir mizansende verdiği tepki ile kendi kendini tanıtır. Balıkları evde unuttuğunu söyleyen karısına, piknikte ve pek çok insanın içinde söylediği bu sözler, anlatıcının yapacağı güdümlü herhangi bir tanıtımdan çok daha etkili ve inandırıcı olmuştur.

“Hikayeci’ nin tarafına ve boş koltuğa bakmıyordu. Yoo, sahiden de bakışlarına sahip olan bir adamdı... Göçmen ama sıradan bir göçebe olmayabilir. Hani Deleuze-Guattari felsefesinin fark ettiği türde örtük devrimci eylem bilincini çağrıştıran bir göçerliği sürdüren insanların soyundan olamaz mı?... Bu anlam da biraz da Hakan Albayrak’ ın kuru ekmekle yolları aydınlatan derviş devrimcilerinin, üç tekerlekli motosikletiyle dünyanın vicdanına seyyah olan hak, hakikat ve adalet aşığı Ebuzer’inin soyuna mı mensup?” (AVDYŞ, s.92)

Boş Koltuk öyküsünden sunulan yukarıdaki paragrafta adı geçen Hikâyeci, anlatının baş figürüdür. Otobüs yolculuğu sırasında gördüğü bir erkek yolcu ile ilgili düşünceleri, iç diyalog tekniği ile okura gösterilir. Onun zihniyle baş başa kalan okur, bu düşüncelerin içeriğinden onunla ilgili tanımlayıcı yorumlara kendisi ulaşacaktır. Kendi kendini tanıtan bir figür olarak, entelektüel seviyesini, hem dinî hem toplumsal duyarlılığını hatta belki de aktivist tutuma olan yakınlığını gözler önüne serer.

“Babamın suratı asıldı; dışarıda yemeyi parayı sokağa atmak sayar, yediklerine de güvenmez. Evde yemek yok ki dedi annem. Mutluydu. Hamsi buğulama, karalahana ezmesi ve mısır ekmeği, ayrıca fasulye turşusu; memleketinin sofrası.” (KP, s.21-42) **Ovırdoz** öyküsünde geçen bu ifadelerde anlatıcı olan başkişi anne ve babası arasındaki bir diyalog ânını aktarım sırasında, hızı ve etkiyi hiç yavaşlatmadan araya koyduğu bilgilerle tanıtımlarını da yapar. Babanın tutumlu olduğu ya da annenin memleketi gibi

detaylar bu aktarım sırasında adeta sindirilerek hiç kendini göstermeden okura verilmiş olur.

Küp Şekerler (DO, s.69-83) öyküsünde anlatıcı figür, anlatı boyunca başkalarını karakterize eder, yani ağırlıklı olarak açık bir karakterleştirme söz konusudur: “Menekşe, Meral ve Betül gözlemlerime dayanarak kafamda tasarladığım kova kadını mizacına Cemile’yi daha iyi yerleştirmek için bir nitelik daha: Fazlasıyla eli açık. Bir kova kadını koleksiyoncu değildir...” (DO, s.74) Ne var ki, anlatım tamamlandığında okur, anlatıcıyı da tanımış olur. Tüm akış boyunca yaptığı söylemler ve olaylardaki rolü ile öykü sonunda kapalı bir karakterleştirmenin varlığı ortaya çıkar. Anlatıcı figür, anlattıklarıyla kendini de tanıtmış, bir oto-karakterleştirme yapmıştır aslında.

Stefan Zweig, Dostoyevski’nin yazarlığı üzerine kaleme aldığı denemesinde şu ifadeleri kullanır:

“Fransız natüralistleri, insanları romanın daha başında, dingin halleri içinde, adeta ruhsal bir uyku halindeyken titizlikle betimlerler. O yüzden de imgeleri, sadece ölü maskelerinin işe yaramaz sadakati içinde kalır. İnsan, ölüyü görmüş olur, içindeki hayatı değil, tipi görmüş olur. İşte özellikle de o natüralizmin bittiği yerde, Dostoyevski’nin muhteşem büyüklükteki natüralizmi başlar. Onun insanları ancak hareket haline geçince biçimlenir: tutku içinde, zor durumlarda. Diğerleri ruhu beden yoluyla canlandırmaya çalışırken o, bedeni ruhla canlandırır.” (Zweig, 2018: 154)

Cihan Aktaş’ın da aynı tutumda olduğunu söylemek mümkündür. Aktaş, kişilerini önce konuşturur, yaşatır ki; okurun hayalinde görünür olsunlar. **Lara Larissa** öyküsünde geçen şu diyaloga bakalım:

“ Anladığın bir şey yok, diye bağırdım. Her şey gelebilirdi başına!

Duygularım yok mu benim, vicdanım yok mu, diye bağırdı, o da yüzünün yabancı ifadesini koyularak. İnsanlar ölüyor, çocuk yaşta gençler sebepsiz yere tutuklanıyor.

Bak kızım bunlar beni de rahatsız ediyor, ama şöyle düşünüyorum. Yani... Başına bir şey gelir ve hayatın boyunca bunun yasını tutarsın... Başka türlü mücadele yolları da var. Senin yeteneklerin...

Kof, içi boşalmış, umutsuz insanlarsınız hepiniz, diye bağırdı. İnancınızı yitirmişsiniz! İki yüzlüsünüz! ” (AİU, s.50)

Verilen örnekte, bir anne kız arasında yaşanan diyalektik düello ile tarafların karakterizasyonları sağlanır aslında. Onların kişilik özellikleri, bu ateşli tartışma

sırasında sarf edilen sözlerin içine yerleştirilmiş ve okur zihninin alması beklenmekte olan bilgilerdir.

Yazarın öykülerinde yer yer figürün, anlatıcının kendisi tarafından genel bilgilendirici ifadelerle tanıtıldığı pasajlara da rastlanmaktadır. **Telmih** öyküsünde geçen şu pasajda olduğu gibi: “*Nasıl bir kurgu oluşturduğunu, üslubunu bilmesem de, birçok cümlesi karşısında, bunu ben yazmalıydım, diye hayıflanabilirim. Gözü kara, deli dolu, sözünü sakınmayan biri o, epeyce de gamsız...*” (AİU, s.35) Fakat bu pasajlar, öykü içerisinde geniş hacim ayrılan, uzun bloklar hâlinde yapılan tanıtımlar değildir. Anlatıcının ifadeleriyle de olsa; akışta yeri geldikçe yapılan ve akışı bölmek yerine anlamlandırmayı hızlandırılan kısa bölümlerdir.

“O dur durak bilmeyen ataklığı yılların ardında kaldı. Uzun mu uzun söylev verir gibi konuşmaları uzaklarda kaldı. Elinde parola gibi taşıdığı gazeteler dergiler, teybinden eksiltmediği kasetler şimdi daha çok kuytuda... Annesi evlenemediğine yoruyor kızındaki durgunlaşmayı. O ise daha çok niye etrafında gördüğü evliliklerin kendisi için hayal ettiği gibi yürümediğini soruyor.” (ÜİÇ, s.73)

Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı öyküsünün girişi olan bu kısım, başkişi hakkında verilen genel bilgiler gibi durmaktadır. Aslında kasıtlı bir bilgilendirme değildir bu. Yani, okur kişiyi kanlı canlı tahayyül edebilsin diye bir insanlaştırma gayreti hâlinde yapılan tanıtım değildir. Belli bir başlık, tema dâhilinde ve yalnızca o temayla ilgili olan yönleri tanıtılmaktadır. Aslında, anlatım çoktan başlamıştır; çünkü bu paragrafta değinilenlerin genişletilmesi üzerine kuruludur öykü.

Manfred Jahn, öykü akışındaki işlevine göre, kişileri adlandırmada farklı bir yorum sunar: “*Karakterler bir öyküde; eyleyen(agent- bir olaya sebep olanlar), mağdur/kurban (patient- etkilenen) ya da yaralanan (beneficiary- bir olaydan etkilenen) olarak yer alabilirler.*” (Jahn, 2015: 44) Bu yorumdan hareketle saptamalarda bulunacak olursak; Cihan Aktaş’ın kişilerinin daha çok mağdur/kurban kimliğine uyduğu söylenebilir. Elbette ki varlıkları, sebep olanlarla birlikte sahnelenir.

Dağınık Dünya öyküsünün başkişisi Gülnihal, bir mağdur hatta bir tutunamayandır. Sürdürdüğü yaşama ait değildir, içindeki insan ile dışarıdan ona

yüklenen kimlik birbirinden çok farklıdır. Kimse bu farkı görmedikçe mağduriyeti ve yaşamına duyduğu yadsıma hissi artmaya devam eder:

“Bu evde her şey her yerde. Ütülü bir gömlek bulamazsın. Kirli çamaşırlar makinenin içinde küfleniyor.’ Kocasının her zamanki söylenmeleri.’ (AVDYS, s.178 , “İki gün önce tam mutfak dolaplarını boşaltmayı düşünüyorken ablası telefon etmişti: Kreşten aramışlar, oğlunun ateşi yükselmiş. Gülnihal gidip alacak, ateş düşürücü şurup verecek. Annesi gelinceye kadar idare edecek. Gülnihal’in başka işi yok nasılsa!.. Sanki, ‘Gülnihal’in vaktinin bir değeri yok,’ diye düşünüyordu herkes. Kayınvalidesi de geçen gelişlerinde, ‘Görümcen çok çalışıyor, yükü ağır,’ demişti;’ Arada yemeğe çağır onları, sevaptır. Bütün gün ayakta. Sen nasılsa evdesin.’ ” (s.179)

Verilen paragrafta görüldüğü gibi eşi, kayınvalidesi, annesi, ablası, komşuları... hayatındaki herkes ona bu rolü biçmiştir. Ancak kendisi “tüm gün evde olmak” kalıbını reddeder, ””*Çalışabilecek bir ortam olsun*” (s.184) fikriyle sarılıdır zihni. Bu çelişki, onu mağdur kılarken; onu belli kimlikle zarflayanları sebep konuma getirir.

Bazı öykülerde, **Duvar Resmi** öyküsünde olduğu gibi, mesleki tavrı ve mizacı sebebiyle içinde bulunduğu gruba uyumu konusunda yargılanan ve mağdur edilen figürler çıkar okurun karşısına. “... *zamanı gelince ilk dışlanan, fedakarlık gösterme adına ilk devre dışı bırakılmaya uygun bulunan oluyorum. Yıllar önce bir cemaat okulundan edebiyat dersinde öğrencilere sırayla okuyacak şekilde şiir ve roman kitabı listesi verdiği için atılmıştı...*” (HBİ, s.108-109)

Azize'nin Son Günü kitabındaki “Azize”, “Efser”, “Patimat”; çeşitli sebeplerle, bazı kişi ya da kişiler tarafından mağdur edilmiş ve mağduriyete göre yaşamlarının uzun yıllarını şekillendirmek zorunda kalmış karakterlerdir. Azize ve Efser’ in mağduriyeti, siyasi- sosyal temellidir. Komünizm, onlarda yaşamın merkezi ve sonrasında da o yaşamı rayından çıkararak etken olmuştur. Patimat ise, dinî inancının getirdiği görüşle bir evlilik yapmış, kocası tarafından terk edilip bebeği ile yalnız bırakılmış, eş mağduru bir karakterdir. Kadın-erkek ayrımı yapmaksızın bakıldığında açık şekilde bir “dönem” mağduru kişiler geçididir bu kitap. Bu sebeple de onların öyküleri ile ülkelerinin yakın tarihi hakkında organik bağ göze çarpar.

Fotoğrafta Ayırı Duran öykülerinin tüm kişileri, birer mağdurdur. Bireysel tercihleri sebebiyle değil; toplumsal-tarihî süreçler sebebiyle ve kendilerini aşan

güçlerin karşı koyamadıkları etkileriyle mağdur olmuşlardır. Suriye'deki savaşın sonuçlarıdır onlar.

2.2.2. Tip mi, Karakter mi?

Tip kavramıyla ilgili farklı pek çok tanımla karşılaşmak mümkündür. Bu farklılık daha ziyade, tipin taşıdığı niteliklere göre yapılan tanımlar ile tipin anlatı içerisinde yaşadığı kimliksel serüvene dayalı tanımlar ayırdıyla ortaya çıkar. Mehmet Tekin, taşıdığı nitelikler yönünden tip için “...ötekilerden ayrılırlar. Beşeri meziyet ve kusurlar onlarda daha belirgin, daha somutlaşmış gibidir... Tip diye nitelen kişi, toplumsal kimliğiyle ‘temsili’ bir nitelik taşır.” (Tekin, 2016: 110) tanımını yapar.

“Tip ile karakter arasında kesin bir sınır çizilememekle beraber, aralarında bariz farklar vardır. Mesela karakterler öykü içinde “değişen” özellikleriyle karşımıza çıkarken, tipler değişmeyen kişiler olarak kalırlar.” (Sağlık, 2014: 102) savı, Cihan Aktaş’ın kısa öyküler yazdığı düşünülürse, bizim için pek de çözümleyici olmayabilir. Zira kısa öyküde bu değişimi gösterecek fırsat pek bulunamayabilir. “Uzun öyküler, karakterlerin zaman içerisinde gelişmesine izin verir; kısalar ise vermez.” (Allen’den aktaran Sağlık, 2007: 2008) Yine de, iki yaklaşım üzerinden geliştirdiğimiz bir perspektifle örnek olarak sunulabilecek öykülerden söz etmek mümkün:

“ O zaman da Muhtar Muallim gibi bir adam, ‘Toprak adamı olup çıktın, Bilim adamı dediğin gerçekçi olur. Sense hayallerle, rüyalarla vakit geçiriyorsun. Böyle bir zamanda senin gibi olmalı!’ diye, aklı sıra onu iğneliyordu.

Ne ki, şunu idrak edemiyordu Muhtar Muallim; kendisi varlıklı olabilir, oğlunu tıp öğrenimi için Moskova’ya gönderebilirdi. Annesinden kalan evi İngiliz petrolcülerine kiraya verdikten sonra bacaklarını uzatıp oturabilirdi. Balkonuna uydu anten kondurabilirdi.” (ASG, s.129)

Erivan Rengi Bir Çardak öyküsünden alınan yukarıdaki örnekte tanıtılan Muhtar Muallim, anlatı boyunca her ortaya çıkışında aynı sözler ve özellikler doğrultusunda varlık gösterir. Ayrıca, ondaki hususiyetler ne kadar da tanıdık ve ne kadar da gerçek yaşamdan örnekleri sıralanabilecek insan tipolojisindedir.

Kusursuz Piknik öyküsünde Başkatip, anlatının başkişilerinden biridir. Kısa süreli bir olay zamanına sahip olan öyküde elbette ki onun kimliğiyle ilgili yaşadığı

değişim ya da gelişmeler takip edilemez. Ne var ki, taşıdığı özellikler yönünden gelişime kapalı, derinlikli, düşünsel boyutu açık olan bir kişi değildir. Daha çok, takıntılı hâlleri ile söz edilir ondan. Sözcükleri doğru kullanmaya ve bunu yaptığının herkes tarafından onay verilmesine takıntılı olduğu kadar, dış görünüşüne ve mevki olarak kendinden üst seviyede olanlara “yaranma” konusunda da takıntılıdır: “*Şehir Kulübü’nde bir grup memurla hasbihal ederken ‘tembih’ gibi kelimelerin yerine ‘yumuş’ gibi mahalli bir kullanımı olan kelimeleri sarf ettiği olurdu. Gelgelelim yazım alanında büyük hataları olduğunu kabullenemezdi hiç.*” (KP, s.14)

Virginia Woolf Mutsuzluğu öyküsündeki Tahir, evli olduğu hâlde kendinden yaşça çok küçük bir kıza âşık olduğunu iddia ederek onu kaçırma planları yapan, öykünün itici tipidir. Yapmak istediği; argümanları, fiziksel tasviri ve tavırları ile birleşince okurun gözünde çok tanıdık bir tip vücuda gelir. O, yalnızca budur. Öyküdeki varlığı, bu imajdan ibarettir.

“Ben kim mi oluyorum, diye soruyor Tahir. Bir süre suskun kalıyor alnında derin kırışıklıklarla. Kırmızı kravatının iğnesiyle oynuyor. Biryantinli kıvrık saçları ter içinde kalıyor. Bu soru çok yaralayıcı geliyor olmalı ki, başlıyor ağlar gibi sesler çıkararak konuşmaya: Hayatta hiçbir şey başaramadım; okuyamadım, gezip tozamadım, sevmeden evlendim, çoluk çocuğa karıştım, yaşım otuza geldi...” (SDD, s.69)

Adı geçen öykü kişilerinin listesini uzatmak mümkündür. Pek çok öyküde karşımıza çıkan bu kişiler, “*Çok sınırlı bir konuşma kapsamında ve eylem örüntüsünde karakterize edilen tek boyutlu bir figür*” (Jahn, 2015: 117) olma özelliğindedirler. Sahnede oldukları süre boyunca bir gelişim göstermeyerek adeta karikatüre edilirler ki bu da onları tipe yaklaştırır.

Cihan Aktaş’ın öykülerinde ana planda bulunan kişiler ise genellikle, akış boyunca gelişme eğilimi gösteren, daha boyutlu, tek bir tipe indirgenemeyecek, dinamik kişilerdir. Yani, kısa öykü türünün sınırları içerisinde, her birinin birer karakter olduğu söylenebilir. Çünkü derinlikleri ve karmaşıklıkları vardır.

Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi öyküsünün başkişisi, “*Pakistan yoluyla İran’a, oradan da Türkiye’ye*” (FAD, s.57) gitmek umuduyla Afganistan’dan kaçak yollarla ve bir konteynerin içinde başlar macerasına. Yüz kadar yolcu, küçücük bir

alandaki korkunç şartlar altında uzunca bir yolculuğu göze almıştır. Ne var ki ilerleyen günlerde havasızlık, kırk üç kişinin ölümüne sebep olur. Kendisi de kırk dördüncü olmak üzereyken son anda hayata dönmüştür. Bunun hemen peşinden;

“Aklıma koydum, babamdan kalan tarlayı satacak, yeniden yola koyulacağım. Bu kez ince eleyip sıkı dokuyacağım yolculuk şartlarını, beceriksiz bir şoförün sürdüğü tıkkışık bir konteynere adımımı atmam. Hoş, iyi şartlar vaat edilir baştan ve tam yola çıkmak üzereyken, şartlarımız bu, elimizden gelen bu kadar, istersen gelirsın, denildiğinde geri adım atamazsın. Olsun. Umulmadık zorluklarla karşılaşma ihtimali gözümü korkutmuyor. Çok az havayla idare edebilecek biri olduğumu kanıtladım ya cümle alem!” (s.59-61)

diyebilecek kadar değişmiştir. Anlatı boyunca onun hayatını, geçmişini ve kişiliğini gören okur; bu inadin, travmatik bir zihnin ürünü olduğunu bilir. Hâlâ bunda umut arayacak kadar karmaşık hâle gelmiştir mizacı.

“Bu tür sembolik ve çok önem verilen, haysiyet konusu yapılan törenlere yabancıydı, hatta, içinde yer almak bir yana dursun, böyle bir törende yer almak, hem de şemsiyenin altında, kayınpederinin himayesini sembolik biçimde bile olsa kabul ediyor sayılarak bu feodal yapının bir taşına indirgenmek ağrına gitmişti. Yine de herhalde herkesin böyle bir törene onca inandığı hatta ihtiyaç duyduğu bu şartlarda en doğru olanı, böyle bir duruma katlanmaya çalışmaktı.” (AÇY, s.36)

ifadeleriyle içinde bulunduğu hâl anlatılan *Şemsiyenin Altında* öyküsünün başkışisi, kendine has bir kimliği olduğuna dair pek çok işaret taşır. İç dünyasında bir çatışma yaşamaktadır ki bu, kendi oluşunun getirdiği girişik bir karakterin başkaldırısıdır. Yine de, duruma ayak uydurmaya yönelik değişimi kabul edecek esneklikte ve derinliktedir.

Belgesel yapmak için koyulduğu gezide tanık oldukları sonrasında düşünce dünyasında büyük sarsıntılar yaşayarak bu fikirden vaz geçen *Robotlaşmak Burada Bir Başka Tür* öyküsünün başkışisinde karakterin yaşadığı değişim, temellendirilmiştir. Bir belgeselci olarak gittiği çadır kampında edindiği izlenimler ve dinlediği hikâyeler onda geri dönülemez bir değişimi başlatır. Anlatı boyunca anbean, bu değişimin işaretleri verilir okura. Bu değişim için hangi deneyimlerden geçtiği, düşünsel ve duygusal boyutta yaşadığı sancılar, sorgu ve üretim süreci yansıtılarak okur ikna edilmiştir.

Cihan Aktaş'ın *Kızım Olsan Bilirdin* kitabı, tek bir öyküden oluşan tek kitabı olmakla birlikte aslında; birbirini tamamlayan küçük öykülerle bütünlenen tek bir

öyküden oluşmuştur diyebiliriz. Birbirini bütünleyen küçük öyküler, tek başlarına birer öykü formunda olsalar da, birbirlerine bağlı oldukları için, öykü kişilerinin çok daha geniş bir zaman içerisindeki hâlleri görülmektedir. Öykünün başkışileri olan Sıdika Hanım, Zehra, Falih Bey figürleri, bu uzun sürecin içerisinde karaktere dönüşürler. Öykünün hacmi ve olay zamanının genişliği, öykü kişilerinin değişim ve gelişimlerine tanık olmasını sağlar okurun. Yine de, her birini tip kılan belli başlı nitelikleriyle ön planda oldukları haller çoğunluktadır. Sıdika Hanım; klasik sayılabilecek bir anne tipini sergilemekle birlikte, bir alzheimer hastasını da örneklemektedir. Kızı Zehra, evli ve iki çocuklu olsa da annesine karşı sorumluluklarını sabırla yerine getiren, vefakâr bir kız evlat tipidir. Eş Falih Bey ise, ailesiyle ve olan bitenlerle pek ilgili olmayan, kendi dünyasında çekilmiş, emekli baba tipini örnekler. Öyküde, başkışı hüviyetinde olmasa da işlevsel nitelik taşıyan birtakım kişilerin de tip olarak yer buldukları görülür. Örneğin; oğul Metin, yoğun iş temposu sebebiyle annesine pek vakit ayıramasa da nadir gelişleri sırasında sergilediği bilgiç tavırlar ve her şeye rağmen tek erkek çocuk oluşun verdiği imtiyazlarla tipleştirilirken, hasta bakıcı Nodira, çileli geçmişi ve gurbette çalışmak zorunda kalan bir göçmen oluşu yönüyle tipleştirilir.

3. MEKÂN ve NESNELER

3.1. MEKÂN

Anlatının asli unsurlarından biri olan “mekân”ın kullanımındaki gayeleri şöyle sıralar Mehmet Tekin: “a) Olayların cerayan ettiği çevreyi tanıtmak, b) roman kahramanlarını çizmek, c) toplumu yansıtmak, d) atmosfer yaratmak” (Tekin, 2016: 143) Cihan Aktaş’ın öykülerinde mekân, başat bir unsur olarak işlevlendirilmez. Tasvirlerle okurun zihnine işlenmeye çalışılan, bu uğurda hacim ayrılan mekânları yoktur. Yani “a” da belirtilen bir amaç hâsıl olmamıştır. Hatta çoğu öyküde mekân tamamen siliktir, öykü sonuna geldiğinde gözünde canlandırabileceği bir “*edebi mekân*”¹⁰ın olmadığını fark eder okur. Örneğin, *Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git* öyküsü “Çünkü aşkının gücünden söz ediyorsun hep ve bu da zorluyor beni, yani senin sahip olduğunu sandığın o güçlü duyguyu karşıma almak... İnatlaştığımızda kaçıp gidebilecek kadar aşkınsın...” (KP, s.98) bu ifadelerle başlar, devam eder ve sonlanır. Bu öyküde bir anne ile kızının diyalogları merkezdedir. Yalnızca anne tarafından sunulan bu diyaloglar sırasında pek çok şeyle ilgili çıkarım yapılabilir; ancak mekâna dair hiçbir ibare yoktur. Yalnızca, durumun doğal ortamı olarak bir evde cereyan etmeye uygunluktan dolayı okurda böyle bir kabul oluşur. Belki de bunu bildiği için tekrar bir işarete ihtiyaç duymaz yazar. Olay kişilerinin düşüncelerine denk düştüğü oranda ya da eylemle ilişki kurulması gerektiğinde kendini gösterir mekân. Boş bir fon olmaktan, romanesk yapının olmazsa olmazı gözıyla bakılan mecburi bir yaratı olmaktan öte; işlevsel bir unsur hâline gelir böylece.

“Sanat eserinde, dolayısıyla edebi eserde çok anlamlılığın esas olduğu da düşünülürse anlatma esasına bağlı bir metinde mekân ve kişi tanımına yönelik ifadeler de olayın geçtiği çevreyi gösterme ve kişileri tanıtmının ötesinde farklı işlevler yüklendiği görülür.” (Yıldız, 2012: 157)

Tiyatronun, “Bir sahnede silah görünüyorsa, bir başka sahnede mutlaka ateşlenir.” Klişesine uygun olarak, bir sahnede mekâna dair söylemler ya da tasvir kullanılmışsa bu mutlaka; olayın ya da kişinin çözümlenmesine katkı sağlayacak niteliktedir.

¹⁰ “Nesnelerin ve karakterlerin yerleştirildiği ortamdır; daha net söylemek gerekirse, karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği çevredir.” (Jahn, 2015: 107)

“*Kayaların çocukların oynamasına izin verilmeyen taraflı dikenli çalılarla, meyveleri kurumuş kuşburnu ağaçlarıyla kaplı ve dik sayılabilecek bir bayıra açılıyordu. Hakim Bey bir keresinde karısı için bu bayırın ortalarına kadar inerek bir ayı gülü kopardığını iyi hatırlıyordu.*” (KP, s.27) Demek ki Hakim Bey, karısını seven, onu mutlu etmeye önem veren ve bu uğurda kendinden çok onu önceleyen bir mizaca sahiptir. Öyleyse, şahıs kadrosunun biçimlenmesine katkı sağlayacak nitelikte kullanılan mekânlar söz konusudur. Örneğin, *Azize'nin Son Günü* öyküsündeki;

“Sırlı, ketum, sessiz Kız Kalesi gündüzleri ziyaretçilerden yorgun düşüyor, yüzyıllardır rüya gören kızlar için bir tek canlanıyor geceleri. Dört yanındaki sular kurumuş, muhafazasız kalmış öylece, unutmuş kendini, başkaları için kaygılanıyor. Başkaları için, en çok da kendi kendine ördüğü surların en tepelerinden başı dönmeden bakabilen kızlar için.” (ASG, s.1)

başlangıcı ile mekâna bu bakış ve mekânı kişileştirmeye yönelik bu duygusal tavır; nasıl bir anlatıcı ile muhatap olduğunu daha baştan gösterir okura. Son derece öznel bir kimlik yüklenir Kız Kalesi'ne ve bu da aslında ona bakanın kimliği hakkında gereken bilgileri sunar.

Ovirdoz öyküsünde yer alan şu tasvir: “*Raflarda yağlı bardaklar. Kopmuş kapağı ipliklerle seloteyplerle tutturulmuş televizyon kumandası. Buzdolabının sebze gözünde pelteleşmiş sebze suları... Yeni ilaçlarla gelen yeni hastalık belirtileri.*” (KP, s.33-34), hasta anne ve babasının evine gitmiş olan evlatlarının gözünden yapılır. Ev, belirtilen haldedir. Anlatıcı olan kızları, anne ve babasının güçlerinin tükenişinden, yaşadıkları değişimlerden söz ederken yapar bu tasviri. Mekân, onların durumlarının kanıtı ve anlatıcının tasdikleyicisidir.

Ağzı Var Dili Yok Şehrazat öyküsünde, “*Şehriyar'ın şehri*” (AVDYŞ, s.100) ifadesiyle belirtilir mekân Başkişi Şehrazat, eşinin memleketine ziyarete gitmiştir. Ancak şehrin, İran olarak değil de “*Şehriyar'ın şehri*” olarak belirtilmesinde kasıt aramamak olmaz. Zira kişilerin adları ile birlikte bağlamın eklenmesi okuru *Bin Bir Gece Masalları'na* götürür. Ne var ki; öykün adı *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat*'tır. Masalda Şehrazat'ın varlığının anlatma üzerine kurulu olduğu düşünülürse; acaba yazar bir ironi mi yaratmak istemiştir? Evliliğinde aradığını bulamadığını hissettiğimiz olay

kişisi, Şehriyari'nin şehrinde kendisinden beklenenleri yerine getir(e)meyen, suskun ve aslında yabancı bir Şehrazat'tır.

Cihan Aktaş'ın öyküleri ekseriyetle birer iç dünya öyküleridir. Onun kişilerinin ekseni, toplumun ekseninden kaymıştır. Kendi bilinç dünyalarında, yaşadıkları güruhla mental kaynaşmayı gerçekleştirememiş ya da çeşitli sebeplerle gerçekleştirmek istememiş bireylerdir. Aktaş'ın mekâna yaklaşımı aslında; var ettiği figürlerin kimliklerinin bir sonucudur da diyebiliriz. Mekân, iç dünyayı aydınlatmaya aracı hâline getirilmiştir.

Dağınık Dünya öyküsü, ismiyle müsemma bir hâli aktarır. Bir ev hanımının, ev içindeki birkaç gününün anlatımıdır ve bu ev asla düzene sokamadığı, sokmak istemediği bir dağınıklıkla ters yüz olmuş durumdadır. *“Kalksa, önce dolapları boşaltsa, sonra sabunlu bezlerle bir güzel silse... Raf örtülerini kirliye atsa... Yukarı dolaplara kuru yiyecek paketlerini yerleştirse... Baharatları kutularına doldursa...”* (AVDYŞ, s.177) Tüm bu dağınıklıkla birlikte isteksizlik sürekli birbirini doğuran iki sebep-sonuç olmuştur. Ancak anlatıda, mekânın bu hâli ile başkişinin zihninin içi arasında bir uyum kurulur. Onun akli öylesine karışıktır ki, bunu betimleyebilmenin en iyi yolu, önce mekânı betimlemek olmuştur. *“Hayatını düzene sokamıyorsa, ya her şeye yanlış bakıyor ya da yanlış yerde duruyordu... Yani, ne ev kadını olacaktı ne de herkesin kabullendiği şekilde meslek sahibi bir kadın olacaktı.”* (s.184) O, iç dünyasını düzenleyememiş, düşünsel bir ikilem içerisinde sıkışıp kalmıştır. Bulunduğu yere ve misyona ait hissetmemektedir. Etrafındaki kişilerle uyum içerisinde değildir. Mekândaki kargaşa, görünmeyen bu dünyanın görünür hâle gelmesi görevini üstlenir.

“Ruh haline, kamburlaşan sırtına iyi gelen övgülere yaslanırken menfi düşünceleri yasaklamıştı kendine. Akşam bulaşığı onun göreviydi; bir saat kadar sürüyordu. Daracık, köşesi bucağı bağış kap kacak dolu mutfakta bulaşık tezgahı anlamsız bir şekilde alçaktı, iki büklüm oluyordu uzayıp giden bulaşık yıkama nöbeti sırasında. Lağım kokusu olağandı, alışmıştı, bu da tedirgin ediyordu; alışmaması gerekirdi.” (FAD, s.47)

Yukarıda verilen pasaj, Suriye'deki savaşın yıkıma uğrattığı hayatların öykülerinden biri olan **Başka Bir İhtimalin Eşiği** öyküsünden alınmıştır. Figür, anlatılan mekânda hayata tutunmaya çalışan kalabalık bir güruhtaki bir genç kızdır. Yaratılan atmosfer, zaten korkunç travmalarla sarsılmış iç dünyasında, güzel olana

ihtiyacın ne kadar şiddetle hissedileceğini daha iyi anlamamızı sağlar. Böylece, bahsi geçen genç kızın iyi ve güzel sözlere kanarak yaptığı hatayı farklı bakış açısıyla değerlendirebilir okur.

“*Evde anneme yaklaştığım gibi şefkatle yaklaşamıyordum sandalyedeki kadına, ev yaşantımızdaki gibi bütünleşmiyordum onunla.*” (DO, s.99) **Annem Otuz Yaşında** öyküsünden sunulan pasajda anlatıcı “*fizik plandaki olumsuz nitelikleri moral plana da yansıtı*”an (Moran, 2015a: 215) bir anlatımla mekânı, ruh hâlini göstermeye aracı kılmıştır. Annesine bakışı, onun hakkındaki fikirleri mekândan kaynaklanmaktadır biraz da. Sınıf ortamında olduğu için olumsuz hisler yaratan bu kadın, ev ortamında biricik annesidir hâlbuki.

“Her şey bizim birlikte bakışımızı sağlamak için bir vesileydi. Yokluğunda hiçbir mekan artık aynı görünmüyordu. Yazın seyyar ressamın resim yaptığı, turistlerin antika bir şeyler bulmak için sergilere bakındığı meydana geçerken meydan soluk, sıcak, ışıksız göründü. Havuz susuzluğuyla kocaman kara bir çukur gibi meydana karatıyordu.” (A.S.G. s.25)

Yeşil Dalı Küçeler öyküsünden verilen bu örnekte, mekânın anlamını aslında ona bakan kişiden aldığı gerçeği de somutlanır. Bu “*anlam yüklü mekân*”ların (Jahn, 2015: 109) kullanımı ile figürlerde beşeriyet anlamında gelişme sağlanır. Bununla ilgili sunulabilecek belirleyici örneklerden biri **Gel-El 84** öyküsüdür. Hareket unsurunun bol olduğu bu akışkan öyküde;

“Terbiye ediyormuş. Bir öğrenci eviydi. Bense anasının kuzusu bir misafir öğrenci.” (KP, s.184), “Bir aşevi vardı dükkanın yanı başında, Rana işte oraya bulaşıkçı olarak girmişti; sonraları da kasada oturmaya başladı. Giderdim; buharın insanı boğar gibi daralttığı alçak tavanlı bodrumda işini bitirmesini beklerdim.” (s.184), “Kadıköy’de Osmanağa Camii’nin ardında bir dükkan var, sanki 80’li yıllardan kalma; orada da bulunurdu büyük ihtimalle.” (s.185)

şeklinde örneklendirilebilecek pek çok mekân belirgin kılınır. Ancak burada kendini özellikle gösteren nokta “mekânların ruhu” klişesidir. Mekânların psikoloji üzerindeki etkisi sabittir. Kimse bir cezaevini düşünürken huzurlu olamayacağı gibi, “baba evi” algısının da korunaklı aynı zamanda az zahmetli o çocukluk-ilk gençlik anılarını canlandıran bir imge hâline dönüşmüş olmasıdır. Verilen örneklerde, Rana’nın bulaşıkçı olarak çalıştığı iş yerinde yapılan iç bunaltıcı vurgu boşuna değildir. Rana’nın sürekli bir koşturmacayı, mücadeleyi içeren yaşamının zorluklarını ve bunlara tahammül

düzeinin de çaresizlikle doğru orantılı olduğunu işaret eder gibidir; çünkü o mekâna sadece bir süreliğine katlanmak zorunda olan anlatıcı, bu sürede ne kadar da bunalmaktadır. Zira onun korunaklı hayatının sembolü olan “baba evi”, oradan çıktığında anlatıcıyı beklemektedir. Yine aynı öyküde “kötü karakter” olarak nitelendirilebilecek tek kişi olan Rana’nın eşinin, öykünün en kötü mekânı olan cezaevi ile kesişimi de boşuna değildir. Bu mekâna ve kişiye anlatıda çok yer verilmese de, yer verildiği anlarda sadece olumsuz yaşanmışlıklar vücuda gelir ve hâkim duygu huzursuzluktur. Yani yazar, cezaevi betimlemesi yaptırmaya dahi gerek duymadan, o mekânın hâlihazırda zihinlerde olan imajını kullanarak Rana’nın eşine layık olduğu atmosferi sunmuştur. *Fıstıkagacı’ ndaki Ev* öyküsünün başkişisi, kocasının siyasi suçlu sayılmasıyla kaçtığı Almanya’ya peşinden gitmiştir. Orada yaşadığı her an, bir gurbet hissiyle adeta erimektedir. Yurdunu, mahallesini, evini, tanıdığı herkesi ayrı ayrı özlemekte ve renksiz, tatsız, mutsuz yıllar geçirmektedir. “*Mesela yağan kar, gerçek kar değil gibiydi. Ağaçlar, bunca güzelken parklar, yalancı, doyurucu olmayan bir güzellikteydi. Karı, yağmuru, baharı, güzel sofraya donatmayı, evin içini güzel şeylerle süslemeyi bile burada sevmiyordu.*” (AÇY, s.130) ifadelerinde de görüldüğü gibi, baktığı yeri o, bakan kişi, anlamlandırmaktadır. Altın kafeste bir kuş misalidir hâli. İşte bu yüzden de; “*Çıktığı gerçek bir yürüyüş değildir, dönüşü gerçek bir dönüş değildir; anahtarla kapısını açarak içine girdiği bu ev gerçekte yaşamak istediği, kendisine ait hissettiği, köşe bucak tanıyarak kendisine ait kıldığı bir ev değildir.*” (s.131)

Basamaklar öyküsünden alınan aşağıdaki paragrafta, olay kişinin tanıtımını mekân üstlenmiştir adeta. Onun çevreye bakışı, değerlendirmesi esnasında kişisel özellikleri ve ruh hâli açığa çıkar. O, “Avant Garde” isminden, İkinci Yeni çağrışımına ulaşacak; ışıklı tepeler söyleminden *Uğultulu Tepeler* romanının içeriğine vurgu yapacak kadar entelektüel birikimde bir anlatıcıdır. Figürü yansıtma görevi ile anlatıcının daha kapalı bir tanıtım yapmasına ve okurun daha üretken davranmak zorunda olmasına kapı açar.

“Sabaha doğru Samsun’da, Avant Garde yazılı bir binanın önünden geçtik; saçma belki, belki de değil, Göztepe’de cadde üzerinde İkinci Yeni isimli bir oto galerisi görmüştüm, onu hatırladım... Işıklı tepeleri aramızda bıraktık. Uğultulu Tepeler. Heathcliff, içinde bir kin topundan başka bir şey yok ama kimin için, ne adına; benim adıma değil kuşkusuz, ben kendisini sevdiğinden ayırt edemeyen Catherina kadar olamadım.” (DO, s.35)

Yazarın öykülerinde, yalnızca figürü tanıttmanın ötesinde, figürün içinde bulunduğu ortam ve toplumsal yapının anlaşılmasına katkı sağlamak niyetini de barındıran mekân kullanımları söz konusudur.

“Konteyner dışarıdan mühürlenmişti, yüz kadar yolcu alt alta üst üste oturuyorduk, yüreğim daralmıyordu yine de, her şey istediklerime uygun şekilde gelişecekti, dönüşümde uçağa binmiş olacaktım; hayal kurarak geçiriyordum zamanı. Zayıf fener ışıklarına karşın karanlık sayılırdı konteynerin içi, zeminde boş bir santimetre kare olsun bulunamazdı; yüz kişiydik, dile kolay. Kimse kimseye, kımıldama, dirseğini vurma, ayağını öteye çek, çorabın kokuyor, sümkürme, kaşınma, koku salma, omuzuma düşüyor uyuyor başın, horluyorsun da, biraz öteye git, diyemezdi.” (A.İ.U, s.57)

Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi öyküsünden alınan paragraf, umutları için kaçak olarak ülkesini terk ederek başka bir ülkeye gitmeye çalışan başkışı hakkında pek çok şey söylemekle birlikte; o konteynerdeki 100 kişiden yola çıkarak onlar gibi olan belki yüz binlercesini düşündürür. Toplumsal bir yaranın, bir insanlık krizinin sadece küçük bir örneğini teşkil eden öykünün mekânı, daracık bir konteyner olarak yarattığı atmosferle okuru dehşete düşürür ve tek başına mekân, temel meseleyi anlatmaya yeter duruma gelir.

Robotlaşmak Burada Bir Başka Türü öyküsü, Suriye’deki savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerinin, mağdur bireyler üzerinden aktarıldığı öykülerden biridir. Özellikle kadınların maruz kaldığı acılar sık sık “*robot olmayı istemek*” metaforu ile ifade edilir. Üzerinde sık durulan mekân ise bir konfeksiyon atölyesidir. Bir örneklem mekândır. Çalışanları, savaş mağduru kadınlardır. Bu kadınların bireysel öykülerine değinilirken fonlaştırılan bu mekân, öykünün sonuna doğru hayatın devamlılığını, umudu, dinamizmi ve en önemlisi de robotlaşmayı dilemekteki beklentilerin gerçekleşmesini temsil eder: “*Bu robotlaşma isteğinden mi geliyor bilmiyorum am zihninin takılacak kollara yönelmesi bakışlardaki o dayanılmaz acıyı hafifletiyor... Gözlemliyorum çalışırken, yumuşuyor yüzünün çizgileri...*” (FAD, s.67)

Diğerlerine nazaran daha dış dünyaya dönük, eylem dizilerinin daha yoğun olduğu yani daha aksiyonel olan öykülerde mekânların da kullanımı çeşitlenir. Bu tip öyküler, mekâna daha çok ihtiyaç duyan, zaman aralığı geniş, kadrosu daha zengin öykülerdir. ***Kusursuz Piknik*** öyküsü, piknik için bir araya gelmiş kalabalık bir insan topluluğunun gidilen alandaki hâlleri üzerine kurgulanmıştır. Açık, engebeli ve harekete

müsait bir dış alan ve bu alanla örtüşen hareketli, engebeli bir anlatım vardır. Alanın çeşitli noktalarına dağıtılmış olan figürlerin gözüyle, ortak bir panorama ve her birinin piknikte üstlendiği role uygun hareketliliği ile genel bir ritim oluşturulmuştur. Anlatı, mekânın avantajlarını kullanarak şekillendirilmiştir. *Ankara Yolcusu* yine, eylemselliği yoğun, kişi kadrosu çeşitli olan öykülerdendir. Bir kasaba halkının başından geçenler üzerine kurulu olan öyküde absürt denilebilecek birtakım olaylar yaşanmaktadır. Tüm bu olayların, etrafında dönüp durduğu merkez ise kahvehanedir. Kasabanın da merkezinde konuşlandırılmış olan bu mekân, çok boyutlu ve çok zamanlı bu öyküdeki tüm boyutların ortak noktası ve cereyan mekânıdır. Kendi başına da ayrıca özgün ve ironik bir öyküye sahiptir bu kahve. Adeta absürtlükleri üzerine çeken canlı bir nitelik taşır.

“Neticede kasabalılarda bir gizli kamera korkusunun baş gösterdiği günlerde kahve müdavimleri, kasaba kahvesine dalan kadını mahrem saydıkları dünyalarını tüm ülkeye istedikleri şekilde sergileyebilecek yeni ve farklı bir komployla ilişkilendiren kahveci çırağının uyarısını ciddiye almadan edememişlerdi.” (HBİ, s.61)

Aynı kitapta yer alan *Beni Kaybeden Sokaklar* öyküsü, temanın mekân seçimi ve kullanımı ile somutlaştırıldığı öykülerdendir. Gitmek istediği yere ulaşmak adına pek çok sokaktan geçmesi gereken ve nihayetinde kaybolan anlatıcı, bu sırada düşündükleri ile ana meseleyi var eder. Kendi yaşamında da henüz ulaşacağı menzili belirlemekte güçlük çeken, karar veremediği bir ihtimaller silsilesi içerisinde kaybolan ruhu, reel bir mekânda kaybolan bedeni ile aynı telaşlı arayıştır aslında: “*Kaybolmak üzereydim hatta kaybolmuştum. Yeniden düşünmeliyim... Dümdüz yürürken yeterince düşünebilirim. Geri dönebilirim ya da dönmeyebilirim.*” (HBİ, s.139) Dış mekân çeşitliliği ve hareketliliğinin, ruh hâlindeki git-gelleri görünür kılma gayesiyle var edildiği açıktır.

İç dünya anlatımının merkezde olduğu öykülerde mekân unsurunun silikleşmesinin yanın da bazen görünür kılınması da söz konusudur. Ancak bu durumda da daha ziyade kapalı mekânlar tercih edilir. Çünkü öykü, genel kurgusuyla okuru bir olayın içine çekmeyi değil; kişilerin bilinç dünyalarını yansıtmayı amaçlar. Kapalı mekân kullanımı böylece, bir artıya dönüşür.

Duvar Resmi öyküsü, bir evin içinde geçen öykülerdendir. Dış dünya hareketliliğinden izole bir fon eşliğinde, anlatıcının zihninin içi asıl mekân hâline gelir. Dış dünyada olanların şu veya bu şekilde evin içine ulaştığı bazı haller dışında ki bunlar ya bir konuk, ya televizyon ya da balkonda izlenen sokağın hâlleri vasıtasıyla olur, anlatı temeli, ruhsal detaylandırma üzerine kurulmuştur: “*Her şeyden haberimiz oluyor ve hiçbir şeyden. Her şeye katılıyoruz sözde ve hiç hesaba katılmıyoruz. Umut duyuracak pek az şey var, hayal kurdurabilecek şey de pek kalmadı sanki...*” (HBİ, s.111)

İlk ve Son Fotoğrafın, hacimli oluşuyla birlikte kapalı bir mekânda cereyan eden öykülerdendir. Bu mekân seçimi, hacmin, iç dünyaya ayrılışına olanak sağlamıştır. Daktilosunu bırakıp bilgisayara geçmeyi reddeden ve buna direnişiyle ortaya çıkan çatışmanın beslediği bu anlatı aslında, dünyada yaşananlara duyarlı bir bireyin iç rahatsızlığını anlatır. Gördüğü bir fotoğraf üzerine bilinç dünyası sarsılmıştır yazarın ve bu sarsıntıyı zihninde anbean yazmaya çalıştığı bir yazıya dökmektedir. Mekânın ev içi olarak belirlenmesi, hareketliliğin dışta değil de fikir dünyasında olmasına olanak sağlamış ve ortaya bir duyuş-düşünüş öyküsü çıkmıştır. “*Yazılması gereken yine baskın gelecekti. Ne modernizm eleştirileri, ne Müslüman kadının yeni kimliği, ne kadınların siyasal sorumlulukları, ne teknolojinin veya modern bilimin sınırları üzerine yazılar... O fotoğrafı yazması gerekiyordu...*” (SBG, s.136)

3.1.1. Mekân Tanıtımı

Yazarın, birbirini tamamlayan küçük öykülerin bütünlediği tek öyküden oluşan kitabı olan *Kızım Olsan Bilirdin*, mekânsal çeşitliliği en bol olan öyküsüdür. Geniş kapsamda öykünün ilk mekânı İstanbul’dur. Şehir, semt ve cadde adları ile gerçek hayatla temas hâli sağlanmıştır. Dar alanda ise, öykünün mekânları iki evden ibarettir: İstanbul’daki apartman dairesi ve sonrasında gidilen köydeki evdir. Geniş anlamda varyasyonları bol olan mekân; dar anlamda oldukça sadedir. Evin içi olarak sabitlenmesi ise, öykünün dinamikleri ile ilgilidir. Çünkü öyküde, dış dünyayla bağlantı kurma özgürlüğüne ve yeterliliğine sahipken artık bunu yitirmiş, kapalı mekâna adeta hapsedilmiş bir bireyin “dışarıya” özlemine de o mekânın içinden daha yüksek sesle

kendini gösterir. Öyleyse; karar verilen mekân çeşitleri, figürlerin yaşamsal ve zihinsel hâlleri ile organik bağlantı halindedir.

Sedef'e Benzemek, hacmiyle dikkat çeken öyküler arasındadır. Eşinin doğduğu şehre kızıyla birlikte bir ziyaret gerçekleştiren anlatıcının yolculukla başlayan ve yoğun içerikteki birkaç gününün anlatımıdır. Kişi kadrosu kalabalık, ses çeşitliliği bol, tempolu bir anlatıdır. Bu kısa süre içerisinde, adı geçen herkesi öykünün bir parçası yapabilmek adına pratik bir mekân seçilir: bağ evi! Tüm kişi kadrosunun aynı yerde toplanmasına olanak sağlayan bu mekân sayesinde, yoğunlaştırılmış ve hızlandırılmış bir tanıtıma olanak sağlanır. Ortak mekân, kısıtlı olay zamanı olan anlatılarda, pek çok kişinin canlı kılınmasına olanak sağlayan en rahat çözümdür belki de. Öyleyse; kişi çeşitliliğini artırırken bu kişilerin her birinin dekor olma ötesinde gerçek birer öykü unsuru hâline gelebilmesi adına pratik bir tercih olarak “toplanma mekânı” niteliğinde bir mekân seçilir.

Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice öyküsü, özel hayatında yaşadığı sıkıntıları paylaşmak için güvendiği bir arkadaşının yanına giden anlatıcının yolculuk süreci ile başlar. Yanına gittiği arkadaşı Hatice, her derde devadır adeta. Öyküye adını veren kimliği sebebiyle insanların kaçış noktasıdır:

“Banyoda çamaşır makinesi sürekli çalışır, mutfakta ocağın üzerinde mutlaka kaynayan bir tencere bulunurdu. Ranzalardan sarkan yabancı çocuk başlarına ve yerlerdeki oyuncaklara bakarak, bir çocuk yuvasında olduğunuzu düşünebilirdiniz. Hatice evin kalabalığından hiç rahatsız olmadan, elinde nevresim, oyuncak, yastık, ilaç kutusu, sabun paketi gibi eşya ve malzemelerle, hafif adımlarla odadan odaya geçerek bir şeyleri yoluna koymaya çalışırdı.” (KP, s.152)

paragrafında mekânın tasviri yapılır ancak bu aslında Hatice'nin tanıtımıdır. Okur, anlatıcının neden Hatice'ye gitmeyi seçtiğini bilir artık. Gözünde; yaşayan, dinamik, mutluluk dolu bir evin tasavvuru vardır. Derken, sonraki sayfada “*Mutfağın önünden geçerken tezgahın üstünün bulaşık kap kacakla dolu olduğunu gördüm yadırgayarak. Su almak için girdiğimde, dibi tutmuş tencereler çekti dikkatimi; eviyenin içi ise bulaşık tabaklarla doluydu.*” (s.154) paragrafı çıkar karşımıza. Adeta tersine dönmüş bir dünya vardır. Anlatılan mekân, bu olamaz! Bu evde hayat durmuş, sanki bahsedilen her şey ölmüştür. Aynı mekânın, iki farklı hâlini yakın sayfalarda bir arada kullanarak,

Hatice'nin başına bir felaket geldiğini zaten söylemiş olur yazar. Kendi kendine şahit olur okur; Hatice, içinde bulunduğu mekânın öncesi ve sonrası ile yaşadıklarını anlatmış kadar olmaz mı? İki tasvirin de aynı kişinin gözü ile yapılıyor oluşu, etkiyi belirgin kılmanın dışında; ayrıca bir şeyler anlatmasına gerek bırakmaz. Mekândaki detaylar, anlatının sorumluluğunu üstlenmiştir. Öyleyse; tıpkı kişiler de fon ya da derinlikli karakter seçimi söz konusu olduğu gibi, mekânda da söz konusudur. Yaşayan, dinamik ve sergilediği değişim ile kendi kendini anlatan mekânlar var edilmiştir.

Söz Bozumu öyküsü, mekânın ev olduğu öykülerdendir. Başkişi, *“fikir suçu mağduru bir yazar olarak, fikir özgürlüğünü dert edinen bir dernek”* (DO, s.83) temsilcisi ile yapacağı görüşmeyi beklemektedir. Bu beklentiyle geçen birkaç günün ardından buluşma gerçekleşir; fakat istenilen yönde gitmez sohbet. Dernek sözcülerinden Numan Bey, kendisinden beklenenin ötesinde bir çözülme yaşayarak, özel yaşamına dair fazla samimi anlatılarda bulunmaya başlar. İkili arasındaki mesafenin aniden yok oluş ânını, komşu evden gelen çocuk sesinin duvarları aşarak rahatsızlık verdiği âna denk getirir yazar. Böylece “duvar” bir kinayeli söyleyişin nesnesi olur. Aynı anda hem evin duvarları, hem de Numan Bey ile başkişi arasında olması gereken duvarlar işlevini yitirip nahoş bir etkiye sebep olmuştur: *“İşte, duvarları aşarak kulaklarına erişen o ses, karşı komşusunun oğlu Çağrı'ya ait... İş çıkırından çıkmıştı ya, durumunun her açıdan görülmesini istiyordu şimdi.”* (s.94) Böylece, gayet somut bir nesnenin kendisinden beklenen işlevi üzerinden yola çıkılarak, bakış açısının öznelliğinde nasıl da anlatıya sindirildiği görülür. Bireyin iradesini yok sayarak hayatına sızan ve huzurunu kaçırın tüm seslerin yerini alır. Öyleyse, metaforik kullanımlarla anlatının ana düşüncesinin yoğunlaştırıldığı simgesel mekân kullanımları kendini gösterir.

3.1.2. Gerçek Mekânlar

“Otobüste tanışmıştık. Bir toplantıya götürmüştü beni Okmeydanı'na; İlmihal okuyacağız... Kadıköy'de Osmanağa Camii'nin ardında bir dükkan var, sanki 80'li yıllardan kalma; orada da bulunurdu büyük ihtimalle.” (KP, s.184-185)

Gel-Al 84 öyküsünden alınan yukarıdaki paragrafta olduğu gibi anlatı içerisinde gerçek mekânların kullanılması, bu mekânların netlik içinde ve ayrıntısıyla ifade dilişi; gerçeklik etkisinin artmasına, öykü kişilerinin aramızdan birileri olduğunun inancının pekişmesine ve hatta bahsi geçen yerleri görmek istersek gidip bulabileceğimiz hissini yaratılması sebebiyle de anlatılanları sanki zaten yaşanmış şeylermiş gibi hissetmemize zemin hazırlar. Okurun, kendi yaşamadığı hâlde, o yerlere yolu düştüğünde hatırlayacağı edebi anıları vardır artık. Örneğin; **Borçlu Birakan Şehir** öyküsünde “Yağmur daha da hızlandı, adeta bardaktan boşanırcasına yağıyor, hava bültenlerinde belirtildiği gibi, Amsterdam’da bir sonbahar...” (AİU, s.12) olarak karşımıza çıkarılan gerçek bir mekânla birlikte “Adına kurulmuş müzeye çok yaklaştığımız, Patates Yiyenler’ in aslını göreceğim için yine de eskilerde kaldığımı sandığım bir kaygıyla kuşatıldığımı duyuyorum.” (s.14) ifadesinde geçen Van Gogh eseri ve bu eserin anlatı boyunca çok sık ve çok ehemmiyetli şekilde tekrarlanması; bir gün yolu Amsterdam’a düşecek olan okurun görmek isteyeceği noktalara bir yenisini eklenmesine katkıda bulunamaz mı? **Acı Çekmiş Yüzünde** öyküsünde “Dev Solcuların forumlarından kaçmış, Barbaros Kafeterya’da Üsküdar’a karşı oturmuş, elindeki kağıtlara bir şeyler karalarken...” (AÇY, s.13) cümlesini okuyan bir Beşiktaşlı, semtte yürürken kafeteryaların adlarına seçici bir algıyla bakmaz mı?

Üç Kuzen öyküsünde, kuzenlerin yürüyüş için seçtiği güzergâhtan bahsedilirken “Pazartesi, yürüyüş için en zor gün oluyordu. Trafiğin sıkışıklığı, Taksim’de bir firmada muhasebecilik yapan kadının...” (AVDYŞ, s.21) ifadeleriyle İstanbul olarak netleşen mekân, aynı kitapta yer alan **Göç Hazırlıkları** öykünde bu kez Erzincan’dır: “Erzincan civarında rastlanan türde boydan bej örtüler yerine, yarım, saçaklı atkılar kullanırlardı çarşıya inince ve çoğunlukla atkının altında ağızlarını kapatan işli yemeniler bağlamış olurlardı.” (AVDYŞ, s.39) Bunu yaparak yazar, okurun zihnindeki şemalardan faydalanır. Taksim’den bahsedilen yerde trafiğin sesi duyulur adeta kulaklarımızda ve Erzincan olarak netleştirilen mekân ile bahsedilen kadınların bir fotoğrafı belirir gözümüzde. Gerçeklikle bu temas, okurun yaşamı boyunca biriktirdiği görsel, işitsel, tatsal, dokunsal, kokusal deposunu devreye sokmaktadır.

Gugu öyküsünde; “Dedem bizim bu tür programlarımıza katılmadığına göre, bu kadar kadınla, çoluk çocukla, ıssız dağların başında ne pikniği? Köroğlu Mağarasında

şimdi teröristlerin gizlenmediğine nasıl emin olabiliriz...” (HBI, s.165) bölümü sayesinde, tüm öykü boyunca canlılıkla betimlenen, özgün nitelikleri ile öykü dinamiklerine katkı sağlayan mekân, bahsedilen mağaranın Sivas’ta olduğu bilgisiyle netleşir.

“*Dörtte gerçekleşecek iş görüşmesi ikiye alınmış, yeni işverenin şoförü biraz önce yola çıktı Sarıyer taraflarından...*” (AİU, s.133) Ülkemizde kaçak olarak çalışan yabancı uyruklu kadınlardan sadece birinin hikâyesini aktaran ***Altın Dışlerim*** öyküsünde, gitsin gitmesin, tüm okurların aşına olduğu İstanbul gibi gerçek bir mekânın kullanımı; artık çevremize bakarken yeni bir duyarlılık geliştirmemize katkı sağlayacak etkiyi yaratır.

Azize’nin Son Günü kitabındaki geçen öykülerin tamamında mekân, Azerbaycan’dır. Her öyküde bunu sabitleyen, gerçek mekânlarla temas kuran bölümler bulunmaktadır. ***Azize’nin Son Günü*** öyküsünün merkezi olan Kız Kalesi’nin bulunduğu yer, ***Yeşil Dalı Küçeler*** öyküsünde değinilen “Kanlı Ocak Hadiseleri” nin yaşandığı yer, ***Yarım Çarşamba*** öyküsünde başkişinin sığındığı yer... Yani tüm mekânlar Bakü’dür.

Yazarın öykülerinde yurt dışından şehirler de sık sık karşımıza çıkan mekânlardandır. Ülke tarihimizdeki anlamıyla denk düşecek şekilde öykülerde de gidişi, gurbeti, özlemi bağlamlar. ***Mantar Çocuk*** öyküsünde yalnız ve uzakta olan figürün zorlu hayatını yaşadığı yerdir, ***Borçlu Bırakan Şehir***’de, Fazıla adlı olay kişinin kaçak bir yaşam sürmek zorunda olduğu ve pek çok sıkıntıyla boğuştuğu gurbet kenti Amsterdam’dır, ***Çürük Ayva Kokusu*** öyküsünde bu kez Amerika’dadır mecburiyetlerle gidilen ve asla ait hissedilemeyen o uzak yer, ***Fıstıkacı’ndaki Ev***’in, kocasının peşinden sürüklendiği yerde, varlığının da sürüklenişinin de kıymetinin bilinmediği bir manevi hapisaneye giren figür, Almanya’da bu yılları geçirmektedir.

3.1.3. Gerçek Dünyayla Temas

Her ne kadar gerçeğe yakın olsa da; kurmaca bir anlatı dünyasında var olan tüm bu unsurlar, nihayetinde yazarın hayal dünyasının üretimleridir. Ancak Cihan Aktaş, yer

yer, bu hayalî dünya ile okurun ait olduğu gerçek dünyayı küçük anlarla kesiştirir. Anlatıcının, kurgusal olaylardan söz ederek okuru çektiği kurmaca dünya; gerçek hayattan bahsedilen bu anlık durumlarda bir gerçekliğe geçişi sağlar. Böylece sanki anlatıcı ile yazarın birbirine karıştığı bir hâl oluşur. Anlatıda var edilenlere adeta somutluk kazandıran, okurun dünyasında tıpkı okur kadar gerçek bir varoluşa sahip oldukları hissini yaratan bu anlarda okurun zihni bir anlığına kurgu boyutundan gerçekliğe geçip, aynı hızla kurguya geri döner. Ancak döndükten sonra artık, öykünün beşeriyetine olan yaklaşımı, farkında olmasa da, yazarın lehinde değişmiştir. Örneğin, *Sedef'e Benzemek* öyküsünde geçen “*Kuzenlerinden biri geçen sene Özcan Deniz'e deli divane aşıkta, ona mektuplar yazıp duruyordu.*” (KP, s.117) cümlesi ile bahsi geçen kuzen, ne kadar da gerçek dünyaya ait bir figür oluyor değil mi? Ya da, *Boş Koltuk* öyküsünde “*Yazılmamış hikayeleri ile dünyaya veda ettikten sonra, Andırın Postası'nda günlüğü yayınlanmıştı.*” (AVDYŞ, s.96) bahsi geçen, Kahramanmaraş'ın ilçelerinden olan Andırın' da hâlen yayımlanmakta olan Andırın Postası, mahallî bir medya oluşumudur. Böylece mekân, gerçek dünyada yerini alır.

“*Sigarasız Ulusoy. İki katlı, basık tavanlı. TEM otoyolu. İnsan birdenbire yaşlanmıyor, gençliğinden vazgeçe vazgeçe ilerliyor hayat yolunda.*” (HBI, s.33) *Basamaklar* öyküsünün ilk cümleleri olan bu cümleler ile anlatılanların da figürün de, okurun ait olduğu dünyadan hiç de uzakta olmadığı, herkes gibi ve herkes kadar hayatından içinden olduğu hissiyle başlangıç yapılır. Aşağıda verilen, *Uzakta Bir Ev* öyküsünden alınmış paragrafta bu işlevi, bir şarkı üstlenir:

“Ama gitmem gerekmez mi, orada bulunmam gerekmez mi... Bu ev kimin sahi? Ruhunun bir köşesinde saklı asiyi dile getiren, her zaman mırıldandığı Cem Karaca şarkıları arasında... Ülkem benim ülkem benim seviyorum seni memleketim memleketim istiklal harbi yegane sevgilim çoluk çocuğum değer de geçer bindik bir alamete...” (AİU, s.115)

Örnekte, unutkanlıkla boğuşan, hastalıktan mustarip bir zihnin peşine takılan okur, son ifadelerle birlikte istemsizce şarkıya eşlik eder. Figürün dağınık zihninin yanına geçip, kendi zihni ile tamamlar cümleleri. İşte, bir kurgu kişisini, okur kadar sahici çizgiye getirmenin yolu olur bu temas.

Yarım Çarşamba adlı öyküdeki gerçek yaşamla temas hâli, bir ya da birkaç ayrıntıyla saptanamaz. Cihan Aktaş'ın “Dünya Bülteni” platformunda yayınlanan

Medine Gülgün hakkındaki yazısı okuduğunda¹¹ öyküyü var eden duyuş-yazış sürecini, sebebi açıkça görmek mümkün olacaktır. Elbette ki yazarın öykülerinin hepsi için, gerçek dünyanın gerçek insanların öyküleri demek mümkün. Ancak, bahsi geçen öyküyle ilgili işaret edilebilecek bir adın öne çıkması, şu an üzerinde duruyor olmamıza sebeptir. “*Nigar Refibegli, ‘Ayrılık’ ı, Efser’le birlikte Tebriz’e kaçan şair Medine Gülgün ‘Tebriz’in Baharı’ nı ‘ yazdı. Bir tek Efser yeni şiirler yazamadı.’*” (ASG, s.77) Efser, anlatının baş figürü olan kişidir. Yani, tamamen gerçek bir öyküden gelen ilham ile kurmaca bir kişi var edilmiş ve yazarın hayal gücüyle o hikâyenin içine yerleştirilip bu anlatıyı şekillendirmiştir.

Hibe'nin Hamağı öyküsünde “*Altı ranza, on iki yatak, yastık, battaniye... Soba, odun kömür, beşik, BİM kartları...*” (FAD, s. 135) cümlesi geçer. İhtiyaç sahiplerine, bilhassa da savaştan ülkemize sığınmışlara yardım maksadıyla bir araya gelmiş bir yardım grubundan iki figürün; bu niyetle geldikleri mahallede ellerinde olanların aktarıldığı cümlede geçen “BİM” ifadesiyle kurgu dışı dünyaya temas sağlanır. Böylece, aslında ihtiyaç sahibi insanların her birimizin kanıksadığı günlük rutinin içinde her an var oldukları gerçeğine de şimşek gibi bir ışık yanar. Aktarılanların, bir öykünün ötesine sıyrılıp sanki bir anı haline dönüşmesine katkısı tartışılmazdır.

3.2. NESNELER

“Ev bizden bir şeyler taşıdığı zaman sıcaktır. Eşya, alıştığımız zaman bizimdir; onunla aramızda manevi bir sözleşme vardır. Zaman bu sözleşmenin tek taraflı tanığıdır: Onun izni ve rehberliğiyle çevremize ve eşyalarımıza alışırız. Kimi zaman mezara taşınan bir alışkanlıktır bu. Alıştığımız eşya ve içinde ömür tükettiğimiz çevrenin üzerimizdeki etkisi tartışılmaz.” (Tekin, 2016: 152-153)

Mehmet Tekin'in de belirttiği gibi, çoğu zaman bizi biz yapan anlara, kişilere, olaylara zihnimizde dönüş yaptığımızda; bunların bir eşya ya da nesne ile dirsek temasında olduğunu görürüz. Tebessüm ettiren anlarımız, hüznlendiren deneyimlerimiz ya da kim olduğumuza dair hatıralarımız mutlaka bir mekân içerisinde şekillenir ve mutlaka görüntüye giren nesnelere de zihnimize kurulur. İnsan, yaşamsallığın kaçınılmazı olarak bir yere ya da bir şeylere, diğerlerinden daha çok anlam yükler. Bu, fitrî bir hâl olarak son derece doğaldır. Cihan Aktaş, bilincinde

¹¹Aktaş, C. *Saat Kulesi'nin Şairi, Kahramanım.* www.dunyabulteni.net. (10.02.2018)

olduğu bu gerçekleri öykülerinde sıklıkla kullanmıştır. Onun kişilerine beşeriyet kazandırırken bu küçük ayrıntılara, tıpkı bizlerin hayatında da olduğu gibi, ciddi anlamlar yüklediği olur. Bu anlamları, cümleler olarak görmeyi beklememelidir okur. Duyarlı bir gözle, biraz da psikolojik tahlil yeteneğiyle aslında söylenmek isteneni görebilecektir. **Kızım Olsan Bilirdin** öyküsünde “su tası”nın ihtiva ettiği anlam gibi:

“Aklımda zaten o vardı ve gözüme ilişti; işli süslü bir su tası. Bazen oyun oynarken yemek yerdim onunla. Hep benimleydi, yanımda taşırdım çocukken... Kardeşimle karısı Mersin’e taşınırken yardıma giderken de aklımdaydı. İşte orada, paslı filan değil onca yıldan sonra, elden ele dolaşiyor, su içiyor çocuklar. Heyecanla anlattım hislerimi. Herkes telaş içindeydi, önem vermediler heyecanıma.” (KOB, s.91-92)

diyen ses, alzheimer hastası Sıdıka Hanım’a aittir. Kimse önem vermese de, o su tası, onun hayatındaki en önemli parçalardan biridir. Çocuk yaşta oyundan koparılıp evlendirilmiş olan Sıdıka Hanım’ın tüm çocukluğu, okuma isteği, ince ruhuyla eşinden beklediği ve karşılık bulamadığı hisleri, vaz geçip hayat koşturmacasına kendini kaptırışıyla başlayan bitmek bilmez savaş hâli... Onun tüm yaraları ve umutları o su tasındadır. Şimdi, her şeyi unutturan bu karşı konulamaz hastalığın pençesinde ısrarla hatırladığı tek nesnedir. Bu ısrarı, anlatı sırasında tekrarlarla iyice sunan öykü; Sıdıka Hanım’la empati yapan okura çok şey söylemektedir. **Şemsiyenin Altında** öyküsünün dik başlı gelini Süreyya’nın altında durmayı içten içe reddettiği “şemsiye”; geleneklerin, birey olmanın önüne geçen tüm adetlerin, himaye altına girme fikrinin alegorisidir: “*Ama Süreyya, kayınpederiyle aralarındaki gerginliğin ne zaman, nasıl başladığını çok iyi biliyordu. Şemsiyesinin altına girmemek için direnmiş...*” (AÇY, s.35)

Her Yere Sığabilir Biri öyküsünün başından itibaren kritik önemi fark ettirilen “kanepe” nesnesinin olay kişinin hayatında manidar bir rolü vardır:

“Yatılacak yer konusunda her zaman en az güçlük çıkararak çocuk sayılmışımdır, ailenin öteki çocuklarına nispeten ufak tefek bulunuşum nedeniyle. Beş altı yaşlarındaydım, kışın annemle babamla aynı odada yatıyorduk, duvarla soba arasındaki yere serilmiş yan yana iki yatakta. İki ablam sobayla arasında bir masanın bulunduğu yatağı paylaşıyorlardı, benden küçük erkek kardeşim ise duvar tarafındaki daha geniş bir alanı kaplayan yatakta uyuyorlardı... Örümcek korkum yüzünden tahta sedirde uyuyamaz olunca, bu iki yataktan birinin ayak tarafında yatmayı seçmem gerekti. Pek düşünmeden erkek kardeşiminkini seçtim... Bunların yanı sıra erkek kardeşlerimin dünyasını ablalarıminkine göre kendime daha yakın bulduğum için...” (KP, s.79)

diyerek kendine ait olmayan bir yatakta, sürekli bir sığınma hâlinde olmakla birlikte, “seçmek” kelimesinin de yarattığı bir illüzyon vardır. Özgür iradeyi akla getirirse de kişi, sunulan iki tercih arasında mecburi bir gidiş yapmaktadır. Öykünün başlangıcında üzerinde yatılan üçlü kanepede, anlatıcının mevcut yaşamı hakkında çok şey söylemektedir.

“Nedir kanepede ya da onunla benzer işleve sahip üçlü koltuk? Kimler geceyi bir kanepede/üçlü koltukta geçirir? Kanepeler/üçlü koltuklar birkaç kişinin birlikte oturdukları, bir kişiden çok birkaç kişiye, herkese ait olan oturma eşyalarıdır... Kendisine ait bir evi olanların; ya da bir eve ait olanların o evde bir yatağı vardır...” (Yıldız, 2018: 195-196)

Hikâye Kuran Nesnelere adlı kitaptaki “Bir Kadının Kanepelerdeki Hikâyesi” başlıklı yazısından alınan yukarıdaki bölümde Alpay Doğan Yıldız tarafından belirtildiği gibi tüm yaşamı bu tema etrafında akar figürün. Ait olmak ve olmak istediği yeri seçme arasında çatışmaları vardır. Öykü boyunca pek çok kanepeden söz edilir ve değişen her kanepede hayatın o kesitindeki hâkim psikoloji uyumu dikkat çekicidir. Çocuklukta, güven ve rahatlık; evlilikte, kaçış yeri; baba evinde, tutunamama, ait olamama ve kayıp düşme; sonrasında sadece kendine ait olan evde ise, rahatlık ve keyif. Seçilen bir nesne üzerinden tüm bir yaşamın kesitleri somutlaştırılmıştır.

Karanlık Köşe öyküsündeki anlatıcı figür, bir otelin lobisinde ayrılacağı saati beklemektedir. Bekleyiş sırasında; “Çinli bir grup gelmiş biraz önce, bavulla doluydu lobinin girişi. Masalarda boş yer bulamayınca, bankoya yapışık taburelerden birine tüner gibi oturdu...” (KP, s.202) ifadelerine benzer pek çok ifade ile mekânın kargaşası ve huzursuzluğu verilir. Ancak bu durumdan anlatıcıyı kurtarabilecek bir yer vardır: “Köşedeki geniş koltuk boşalsa, çekilsem oraya, gözlerimi kapatsam bir iki saatliğine, çarpıldığını hissettiğim yüz çizgilerim yerli yerine otursa...” (s.197) Süreç boyunca o “karanlık köşe”yi gözler, oranın boşalmasını bekler. Çünkü eski deneyimlerine dayanarak, o köşe onun dinginliğe kaçışı olacaktır. Anlatıda, hayatın kargaşası bar ile simgelenirken; bu kargaşanın zıttı dinginlik ve iç huzur, karanlık köşedeki koltukla belirginleştirilir.

“Ben de çizeceğim, tabii ki çizeceğim. Ama yemek masamız benim çizim masam. Çalışmaya başlamak için akşam yemeğinin bitmesini beklemek zorundayım.” (AVDYŞ, s.64) sesi, **Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor** öyküsünün mimarlık

eğitimi alan genç bir anlatıcısına aittir. Masa, mimar olabilmek uğruna baş ettiği pek çok zorluğun aktarıldığı sahnelerin baş figürüdür ve bu zorluklarla özdeşir. Öykünün sonunda geçen şu paragrafla her şey açığa kavuşur:

“Bu masa o masa olabilir mi? Öyle bir masa ki, uzun uzun Karaköy sokaklarında ve berbat bir yağmur yağarken eve taşınmış. Biraz telaşlanarak aceleyle örtüsünü örtüyor, eteklerini de aşağılara indiriyorum ki herhangi bir masaya benzesin. ‘Ne işi var çizim masasının mutfak köşelerinde?’ ‘Bir yerlerde işte babacığım, günün birinde belki lazım olur, kim bilir,’ diyeceğim.” (AVDYş, s.76)

Anlatıcının atladığı yıllarda ne olduğu, anlatılmayan o sürecin nasıl sonlandığı artık netleşir. Vaktiyle, bin bir güçlkle ve umutla alınmış olan çizim masası artık mutfak masasıdır. Anlatıcının yiten tüm umutları, ulaşamadığı mesleki hayalleri bir masa ile şekle bürünmüştür.

Nesneler ve eşyalarla kurulan organik bağın en belirgin olduğu, adeta hayati bir rol üstlendiği öykü *Efsun’un Semaveri*’dir. Başkişi olan Efsun, ocuk yaşta çalışmak için gittiği evin zamanla bir ferdi, hatta bir parçası hâline gelmiştir. Evle, eşyalarla öylesine bütünleşmiştir ki onun dünyasında bu eşyalar birer insan kıymetindedir. “Konağın bütün güzelliklerini gözleriyle içine çekerek böylece yaşayıp gidebilirdi.” (AVDYş, s. 129) Ancak bir tanesi sıyrılır aradan bu nesnelerin: “İşte oradaydı Nurbilin gümmüş semaver! En güzel çaylarını, sabahları uyanır uyanmaz mutfağa doğru, ‘Semaver!’ diye bağıracak olan kocası için bu semaverde demleyecekti.” (s.130) Yıllar ve yıllar boyu bu hayalle yaşayan Efsun, yaşi kırkı geçince nihayet evlenir. Onun tüm gençlik hayallerinin merkezi olan semaver de onunla birlikte yeni eve getirilir. Ne var ki, büyük bir sorun mevcuttur: “Zahmet etme, dedi Firuz Bey, ‘Belki otuz yıl oldu ya da daha fazla; çay içmiyorum. İemiyorum.’ ” (s.143) Ağır ağır aktarılan bu sahne, adeta okurda da aynı yıkım etkisini yaratır. Yıllarca beklenen ve nihayetinde erişilen(!) hayal, hüsrarla sonlanmıştır.

Halama Benzediğim İçin öyküsünde portakal ve mercimek dikkatleri üzerine çeker. “Ben onun kadar sabırlı değilim ama olmak istiyorum. Bu yüzden öplü mercimekleri ayıklamayı yüksünmeden üstüme alıyorum...” (HBİ, s.35) Uyuyamadığı bir gece, geçmişe dönen zihniyle birlikte kendisini, halasına benzerliği üzerinden bir iç muhasebeye sürükleyen anlatıcı, sabırlı ilgili eleştirilerinde araya hep mercimek

ayıklama hâlini sokar. Öykünün sonuna da ise, “*Seni anladım ya bu gece, seni daha önce hiç yapmadığım kadar anladım ve üstelik şu çöplü mercimekleri de ayıkladım ya...*” (s.38) diyerek, çözüme kavuşturduğu içsel sorgulamayı yine mercimek ayıklama durumu ile bağdaştırır. Portakal ise, geçmişin ve halasına olan sevginin huzurlu simgesidir: “*Odası hep portakal kokardı, sağda solda portakallar yuvarlanırdı, yatağının altında hep bir sandık portakal saklıymış gibiydi...*” (s.30)

“*Toparlanmaya başlamadan önce son bir kez daha hatırlıyorum, ardımda kalan evimin mutfağında bıraktığım su bardağını. Dibinde oluşacak kireçli iz, sahip olduğum her şeyin yarım-yamalıklığının bir simgesi gibi görünüyor bana...*” (DO, s.31) **Seni Bekleyen Biri** öyküsünden alınan bu pasajda olduğu gibi, bazen, tüm bir öykü boyunca okurda belirmesi için uğraşılan etkiyi yalnızca tek bir objeye yüklenen anlam üzerine alabiliyor. Benzer durum, aynı kitaptaki **Gidilecek Bir Yer** öyküsünde, bir sandalye üzerinden var edilir. “*Bir takımın parçası olmaktan uzak, o odadan bu odaya iteklenip duruyorken, sabahları benim için kolay bir şekilde ele gelsin diye, sofada, ayakkabılığın hemen yanındaki bir girintiye iliştirilmişti.*” (DO, s.40) Öykünün ilk cümlesidir bu. Bahsi geçen sandalye ile kendisi arasında özdeşim kuran anlatıcı için aynı zamanda o sandalye hiç ait olmadığı aile ortamına bir giriş biletidir. Kapı önünde ve eğreti halde de olsa, “benim” diyebileceği bir yer sunar ona.

Örneklere görüldüğü gibi bu nesnelere her birinin, olay kişileri ile anlatının izleği ile bağlantısı vardır.

Cihan Aktaş öykülerinde nesnelere yüklenen bu anlam yer yer bazı kavramlara, olgulara ve durumlara da yüklenmiştir. Bazen renklerin, bazen seslerin, bazen bir simgenin üzerine yüklenir anlatının ritmi. Kritik yerlerde yapılan tekrarlar, anlatılmak istenen temanın konsantre hâle getirildiği ifadeler ve anlarda bunların kullanımı sayesinde yoğunlaştırılmış bir anlamsal rol ortaya çıkarır. Böylece anlatı yapısına ciddi katkı sağlanmış, adeta anlatının başat unsurlarından biri haline gelmiştir olur bunlar. **Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda** öyküsünün adında da geçen “su”, başkişinin geçmişi ve bugünü arasındaki duygusal iletkenidir. Su onun en büyük korkusudur ve bu korku, geçmişinde şekillenmiş; şimdiki halini belirlemiştir. Aynı kitapta yer alan **Ağırlığı Kaldırmak** öyküsünde “elde taşınan ağırlıklar” merkezdedir. Bu, figüre

kabullenemediği ama insanların ona yüklemeye devam ettiği kimliğin nesneleşmiş gösterimidir. Öykü boyunca kişinin elinde taşıdığı ağırlıklar değişmekte (kamera, gebelik süreciyle birlikte bebek, yoğurt kutusu...) ancak yüklendikleri anlam aynı kalmaktadır.

Yarım Çarşamba öyküsünde ise geleneksel olgular üstlenir bu anlamı: “O zamanlar mürtecimlik saydığı, önemsemediği hatta alay ettiği bu adetler, şimdi burada Tebriz’in kendisi demek. Bir Nevruz sofrası, bir latife pastası, kasede yeşermekte olan dari, göğe yükselen alevlerle bir Çarşamba suri şenliği.” (ASG, s.73) Doğup büyüdüğü yerden siyasi sebeplerle kaçak olarak ayrılmak zorunda kalan başkışı için Nevruz, artık ait olmadığı yerin ve kültürün simgesidir. Evi, ailesi, aynı sofranın etrafında toplanan sevdikleri ve tüm özlemleri “Nevruz” kelimesinin içine sığmaktadır yaşadığı sürgünde.

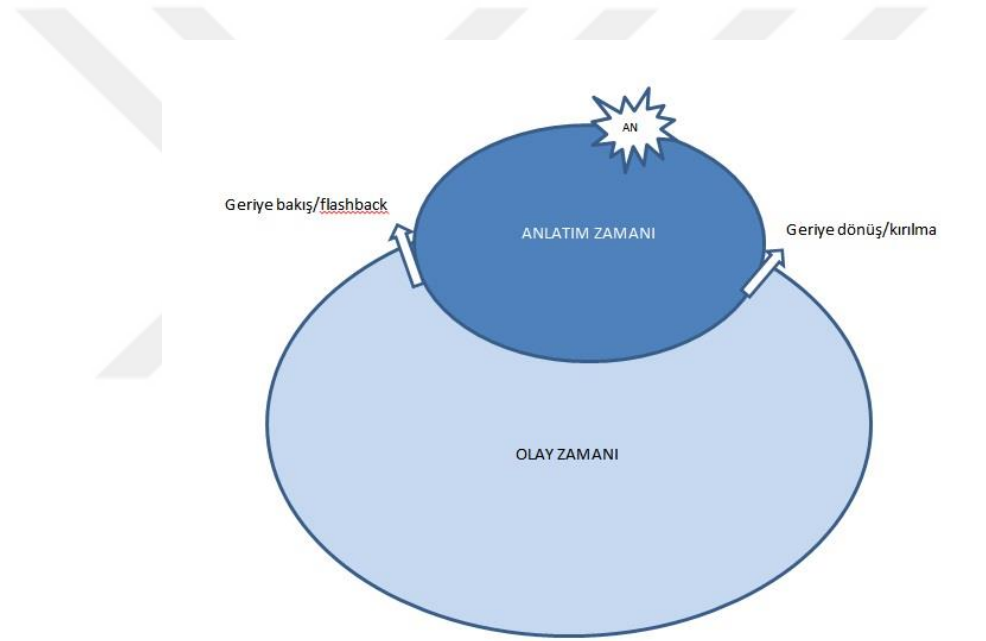
Sarete öyküsü bir renkler cümbüşü gibidir. Mekânların etkisi, kişilerin tanıtımı, duyguların yoğunluğu, yaşananların etkisi gibi anlatının anlam dünyasını teşkil eden tüm unsurlar bir renkle örtüştürülür ve bunlar bölüm başlıkları olarak kullanılır: “*Gri Köy, Sarı Yani Sarete, Siyah Yollu Kınalı Saçlarım, Teyzemin Gölgesi Odası, Kırmızı Traktör, Mor Bürümcük Elbise, Lacivert Divan, Turuncu Cuma, Çimen Yeşili Yıllar*” bölümlerin başlıklarıdır. Kompozisyonun, renklerle tamamlandığı bir diğer öykü de *Yeşil Dallı Küçeler* öyküsüdür. Yaşadığı duygusal ilişkideki değişimleri, renklerle izah eder figür. “... kan kırmızısı manto. Dudaklarını da aynı renkte rujla boyamıştı. Hoşlanmadığını bildiği bu iki şeyle birlikte gelişiyse, önsezilerinde yanılmadığını anlamıştı. ” (ASG, s. 27-28) Kırmızı, kopuşun ipucunu vermiştir ona. Son sahnede bir gidiş ânı betimlenir. Baş figür bir tren garında, binip gideceği trenin kalkış anını beklemektedir. Yolları ayrılmış da olsa kalbi hala onu gözler. Derken; “*Kara bir kütle halinde ağlayan kadınlar ve çocuklar arasında ak noktayı seçti. Oradaydı işte, uzakta, beyaz trençkotuyla seçebiliyordu.*” (s.34) anlatımı, adeta bir tabloya dönüşen bu ânı renklerin gücüyle pitoresk bir hale büründürür.

4. ZAMAN

İşi insanla olan, insanı anlatmak olan öykü için zaman; öznesi için ne kadar kıymetliyse, o kadar kıymetlidir. Mehmet Tekin bu durumu şöyle ifade eder:

“Çünkü yaratılışı gereği insan, sadece geçmişe, sadece hale, hatta sadece geleceğe değil, zamanın üç haline de açık bir yapıya, karmaşık bir psikolojiye sahiptir. O, aynı anda üç hali idrak edecek bir yetenektir: İnsan, hatırlama yeteneği ile geçmişe, mevcudiyetiyle şimdiye (hal’e), sezgi gücüyle geleceğe bağlıdır.” (Tekin, 2016: 127)

Cihan Aktaş’ın öykülerinde zaman, daireseldir adeta. Aynı anda tüm hâllerinin aktif olduğunu görürüz.



Şimdi gözümüzde canlandıralım: Olay silindiri de anlatım silindiri de sürekli kendi etrafında dönme hâlinde. Bu dönüş oklarla belirtilenlere temas ettiği an bir silindir içeriğinden diğerine geçiş oluyor. Yer yer “ân” şekilciği ile temas eden anlatım, hareketli döngü sebebiyle asla uzun süreli kalamıyor. Elbette ki öykülerin tamamında bu zamansal düzen görülmez. Yer yer silindirlerin birbirinden ayrıldığı öykü yapıları görürüz. Anlatım zamanı ile an kendi başına kalır bazen. Zaten bu istisnai durumlar aşağıda, yeri geldikçe anılacaktır. Peki, silindirleri döndüren kuvvet nedir? Elbette ki temel kuvvet anlatıcıdır. Ve kuvvetin güç uygulama yöntemleri de; zaman genellemesi, atlama, hızlandırma, özetleme, sıçrama, yavaşlatma... gibi aşağıda tek tek ele

alacağımız zaman düzenleme yöntemleridir. Dönüş yönü ve hızı, bunlar tarafından tayin edilir. Örneğin; ***Ağırlığı Kaldırmak*** öyküsünden alınan aşağıdaki bölümde anda devam eden anlatım bir sonraki cümlede geçmişe kırılmakla kalmaz, hemen sonrasındaki cümle ile daha geride kalmış bir hatıraya ulaşır. Böylece, daracık bir hacim içerisinde çok boyutlu bir zaman kullanımı dikkat çeker.

“Beş kiloluk yoğurt kabıyla istasyondan eve kadar yürüdüm ve o sesini çıkarmadı. Ofiste de böyle yürüyordu işler çünkü, üç erkeğin yanında dördüncü kızdım, iş öğrenmek, sekreter durumuna düşürülmemek için bütün sorumlulukları onlarla eşit olarak paylaşmakta ısrar etmişim en başında... Bakü'nün merkezinde bir çıkmaz sokakta beni korkunç köpeklerin saldırısından koruyan adam o; bunu unutmamaya çalışıyorum.” (KP, s.70)

4.1. ZAMAN KULLANMA TEKNİKLERİ

“...Süre terimi, romanda olayların kapladığı zaman dilimi ile bunlarının anlatılmasının kapladığı zaman diliminin eşit olmadığı şeklinde tutarlı bir muhakemenin/anlayışın ürünüdür... ‘Süre’ nin içinde, anlatıcının kimi yerlerde –sözgelimi ‘olay genellemesi’ ya da ‘zaman atlaması’ gibi ‘özetleme’ tekniklerinden yararlanarak- anlatım ritmini arttırması ya da–örneğin ‘ayrıntılı eylem’, ‘diyalog’ gibi sahneleme tekniklerini kullanarak- yavaşlatması, dolayısıyla kimi pasajları geçiştirirken kimilerini olabildiğince ağır bir tempoda, ayrıntılı bir şekilde işleme, hatta zamanı birden bire ilerletmesi veya çok gerilere, uzak geçmişe döndürmesi, olay akışına ara verip romanesk ortamın dekoratif öğelerini sergilemeye, tasvire girişmesi gibi etkinlikleri bulunur.” (Sazyek, 2015: 298)

Öyleyse süre, anlatıcının zamanı kullanma ve yansıtmadaki inisiyatifidir. Bu da öykünün zamanla ilgili niteliklerini belirler. Cihan Aktaş’ın öykülerinde zamanı nasıl düzenlediğine bakalım şimdi.

Cihan Aktaş’ın öykülerinde çoğunlukla genel bir zaman anlatımı ile başlayan, yayılan bir durumun artık “yaşam” olmaya dönüştüğü izlenimini vererek bir yandan figürün tanıtımına da temas eden bir giriş bölümü vardır. Bu yer yer diyalog tekniğine dönüşür, yer yer bir iç dünyayı gösterme âni hâlinde uygulanır. İlerleyen cümlelerle birlikte bir noktada daha spesifik bir âna saplanır öykü ve o an, olay zamanını belirler. ***Her Yere Sığabilir Biri*** öyküsünden alınan aşağıdaki paragrafta, tasvir ile donuk başlayan zaman, on yıllık bir genelleme hâli ile devam eder ve ardından dar anlamda bir geriye dönüş ile “gece” den söz eder. Son cümle ise, olay ânını gösterir okura.

“Saten kaplı sünger minderleri kayan üçlü koltuk, yarım yamalak uykumun mekanıydı... Bir on yıl içinde bir elli beşe düşüyse bir altmış üçlük botum, biraz da kanepenin sebep olduğu yamulmalar yumulmalar yüzündendir... Üçlü kanepede geçirdim geceyi... Uykusunu alamamış yüzüme bakıyorum aynada, işe gitmek üzere evden çıkmadan önce.” (KP, s:73)

“*Halide bu iyi adamın biraz değil de epeyce sarsılmasını istiyor ve bu konuda geri adım atmamaya kararlı. Bu nedenle Cemil gelecek pazartesi günü yani üç buçuk gün sonra elinde bavulla bu evden ayrılmak zorunda...*” (HBİ, s:65) **Bavul Hazırlığı** öyküsünden alınan bu pasaj anlatının başıdır. Bu şekilde başlayan öykü, olay zamanının ne olduğunu netleştirip biraz daha böyle devam ettikten sonra geçmişe kırılır ve mevcut âna nasıl ulaşıldığı anlatıyı oluşturur.

“Kültür Bakanlığı’nın 1993 yılında Kütüphaneler Haftası dolayısıyla açtığı kampanyanın ilanını incelerken, Sosyal Demokrat kültürel politikaların bu atağında, eski bir hikayeden pasajlar okur gibi oldum... Bütün imkansızlığına rağmen, işte orada duruyor... İşte, uzun yıllar önce bir Kürt köyünde Eğitimci Ziyaettin Efendi’nin kızı Levize’nin Virginia Woolf ile nasıl tanıştığını da görür gibi oluyorum.” (SBG, s.58)

Virginia Woolf Mutsuzluğu öyküsüne ait bu paragrafta, “işte” işareti ile birlikte adeta başka bir an başlar ve asıl anlatının, olayın zamanına geçer öykü.

“İnsan kendisini neye irca edebilir, hissetmekten yorulduğunda... Bir taş, bir ağaca, bir bitki köküne... Birer bitki kökü olabilseydik keşke bir süreliğine, yeryüzünün bu ağır şahitlikleri için mecal biriktirirdi hücrelerimiz yer altında, bir süreliğine... Mesela şimdi hatırladığımda ‘Halide’ diye çağırdığım genç kadın... Yaşlı ve çirkin olsaydı korunabilir miydi başına gelenlerden?” (FAD, s.49)

Robotlaşmak Burada Bir Başka Tür öyküsünden alınan, bir iç monolog hâli ile başlayan ve zamanı durağan olan anlatı, son cümle ile kendine bir olay zamanı belirler ve takip eden sayfalar o cümleye göre şekillenir.

4.1.1. Merkez An

Yazarın öykülerinin bazılarında bir “merkez an” belirlenmiştir. Bu an, figürün ruh dünyasında ve hafızasında derin etkiye sahiptir. Anlatımın zamanı da o ânın etrafında dolanır: öncesi, sırası, sonrası... Bir üçgenin köşeleri gibi olan bu üçlüye rasgele çarpar adeta anlatım. **Rüya** öyküsü bu duruma iyi bir örnektir. Merkez an, Ferhat’ın ölümüdür. Olay zamanı, ölümden sonraki bir an ile başlar. İlerledikçe

öncesine, sırasına da değer. Yani alışıldığı gibi, olay zamanının başlangıcı değildir belirleyici olan:

“Ölümler rüyalarımıza girdiklerini bilirler mi... Ferhat, rüyamda gördüm seni dün gece. Hastalanmadan önceki gibiydi saçların, hani biraz uzunca ve yanakların solgun değildi. ” (HBİ, s:81)

“Gizleme sebepleri bana çok garip görünüyordu zaten: Ferhat iyileşirse istediği kızla evlenebilirmiş böylece ama hastalık haberi yayılırsa, bu mümkün olmayabilirmiş. İyi de, demiştim, günün birinde evleneceği kıza mutlaka söylemeniz gerekir bu hastalığı. Hiç gerekmez, demişti eşim, iyileşmiş işte.” (HBİ, s:84)

“Öyle zor bir yolculuktu ki... Süratle zayıflarken, bir dağcıya yakışır bir iradeyle ölümünün zirvesine tırmanıyordu. En yakını kadınlar tarafından çevrelenmiş, ihtimamla bakılıyordu.” (HBİ, s:86)

Yukarıda belirtilen aynı özellik *Yarım Çarşamba* öyküsünde de görülür. Zihin belli bir anda çakılı kalmıştır ki o da öyküye de adını veren bir çarşamba gününün öğlen saatleridir. Tüm anlatı o ânın öncesi, sırası ve sonrası ile şekillenir:

“Tam 35 yıl öce, on ikiyi çeyrek geçe Saat Kulesi'nin dibinde beklerken görüyor fedai Efser'i.” (ASG, s.68)

“Miting sonrası kalabalığın uğultusunda sözlerinin anlaşıldığından emin olamamıştı. Çarşamba günü on ikiye on kala çıkıyordu dersten ve on ikiyi çeyrek geçe Saat Kulesi'nin dibinde buluşarak, seminer vermek için kenar mahallelere giden gruba katılacaklardı.” (ASG, s.68)

“İnsan unuttur gibi oluyordu ama unutmuyordu. Saat Kulesi, yarıya bölünen çarşambanın tiktaklarıyla varlığının bir parçası gibi ama ulaşamayacağı bir yerde. O çarşamba Saat Kulesi'nin yanında hiç gerçekleşmeyen buluşmayı öteki fedailer de kendisi kadar taşıdı mı hayatında?” (ASG, s.72)

Yine, *Sihirli Karanfiller* öyküsünde merkezde bekleyen olay-an tüm anlatıda zamanın hallerini belirlemiştir. Evlilik ihtimali doğrultusunda bir çeşit görücü usulü tanışma ânı yaşanmıştır figür ile şahsın ailesi arasında. Ancak hâlâ bir dönüt alınamamıştır. Bu, öylesine ağır bir anı hâline gelmiştir ki düşünceler o andan uzaklaşamaz. Sanki bir merkez kuvvet uygulanmakta ve her şeyi kendine çekmektedir:

“Şimdiden dizleri ağrımaya başlamıştı. Parkta dinlenir, sonra da yokuşu çıkardı. Çıkarıcı, kurnaz, sinsî erkekler... O kaymakam mesela, ne kadar yakın olabileceken, neredeyse olmuşken, benimsenmeye başlanmışken, birden uzaklaşmış, yabancı hatta düşmanlık dolu bir kimliğe çevrilmişti.” (AÇY, s.166)

“Annesi ilk tanıştığı bu insanlara üç beş dakikada durumlarını özetlerken, Meryem kadınların bunu tuhaf karşılayacaklarını sanmıştı. Ama öyle olmamış, tersine kaymakamın

kız kardeşi sorularıyla annesinin konuşmalarını genişletmeye, derinleştirmeye teşvik etmişti.” (AÇY, s.167)

“İşte böyle, sonrası derin bir sessizlik olmuştu. Hiç haber çıkmamıştı, ama hiç. İnsan bir haber göndermez mi...” (AÇY, s.175)

4.1.2. Olay Zamanının Belirlenmesi

Cihan Aktaş öykülerinde çoğunluklu tutum, olay zamanının net şekilde ifade edilmeyip sezdirilmesi yönündedir. Okur bazı ayrıntıları yakalayarak olay zamanı hakkında çıkarımda bulunmalıdır. Ancak olay zamanı ile gerçek zamanın birbirinden ayırt edilmesi önemlidir. Bu detayla ilgili, Ali İhsan Kolcu'nun açıklaması okura ışık tutacaktır:

“Yazarın eserini yazdığı, onu yarattığı zaman takvim, saat ve kronoloji ile ölçülen gerçek hayata ait zamandır. Eserin okunması/tüketilmesi de bu gerçek zamanda tezahür eder. Gerçek dünyaya ait olan okur kendi zamanının kullanarak eseri tüketir. Bu bakımdan yazarla okurun kullandığı zaman gerçek zamandır.” (Kolcu, 2015: 27)

Cihan Aktaş, öykülerinde zaman belirtmeye pek düşkün değildir. İlk bakışta muhayyel bir zamanmış gibi görünür. Sanki belirli bir zamanla sınırlandırmak istemiyor gibidir. *Halama Benzediğim İçin* kitabındaki *Mantar Çocuk* öyküsü 39-45 sayfaları arası sürer ve öykü boyunca aktüel zaman, dışsal zamana dair tek bir ifade kullanılmaz. Tamamıyla iç-öznel zamanın etkisindedir. Eğer okurun, olay zamanını bilmesini istiyorsa da bunu sezdirme yolu ile yapar. Küçük bir müdahale aracılığıyla belirli bir zamana ve dış gerçekliğe bağlar. Toplumun durumu, sosyal, teknolojik, siyasi gerçekler ya da bazen bir filmin gösterime girmesi gibi pek çok ipucu yerleştirir öykü satırlarına. Bu noktada da gerçek zamanla bir temas ortaya çıkar.

“...Yalova, güzelim Yalova. Bir yıl geçti değil mi, Yalova yıkılalı...” (AVDYŞ, s:24) *Üç Kuzen* öyküsünde geçen bu cümle ile bahsedilen “yıkım”ın 1999 senesindeki deprem olduğu düşünülürse, aktüel zamanın 2000 senesi olduğu anlaşılır. *Göç Hazırlıkları* öyküsünde kullanılan; “Menderes'ten sonra Demirel'e destek verildi. Bu öykünün geçtiği yıllarda gençler arasında Erbakan ve Türkeş'in hatırı sayılır bir destekçisi vardı.” (AVDYŞ, s:43) ifadesiyle bahsedilen siyasi gelişmelerin yaşandığı yıllara bakıldığında, aktüel zamanın 1965 senesini işaret ettiği görülür. Ayrıca anlatıcı bu ifade ile öykünün kurmaca zamanının dışına çıkmış, anlatma zamanına âni geçiş

yaparak kurgu üstü bir etki oluşturmuştur. Olay zamanından anlatım zamanına hızlı bir sıçrama...

Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor öyküsünde “*Darbe. Okula girerken daha sıkı aranıyoruz.*” (AVDYŞ, s:67) ifadesinden birkaç sayfa sonra “*Kantinde tost yiyerek Meral’in proje tashihini bekliyorum. Hayır gidemem onlarla Ada gezintisine. Endless Love’a.*” (s.72) diyor. Bahsi geçen filmin 1981 yapımı olduğu bilindiğine göre darbenin de 1980 askerî darbesi olduğu anlaşılır.

“*Kızlarının uzaklara gitmesini pek de kolay kabullenemeyen hanımı, savaş başladıktan bir iki yıl sonra...*” (AVDYŞ, s:128) İran topraklarında geçen **Efsun’un Semaveri** öyküsünün bu ifadesi, genel atmosferle de buluştuğunda okura İran-Irak savaşını düşündürür ve bu savaş 1980 senesinde başlar. Öyleyse öykünün sonlarına doğru 1982 yılına gelinmiştir artık.

Annem Otuz Yaşında öyküsünde; “*Dün gece yine rüyama girdi annem. Çok kanallı televizyonlara geçildikten sonra başlamış olabilir bu değişim...*” (DO, s:95) anlatım zamanı ifade eden bu cümledeki ayrıntı sayesinde 1980’lerin sonu 90’ların başı olduğu anlaşılır.

Azize’nin Son Günü öyküsünde dikkatli okur için olay ve anlatım zamanını reel zamanla bağlantılayan ayrıntılar verilir: “*Yıl 1960... Yirmi iki yaşında gencecik bir kızdı.*” (ASG, s.16) ve “*Kırk sekiz buçuk yaşındaydı.*” (s.4) bilgileri ile anlatım zamanının/şimdi’nin 1986 senesi olduğu anlaşılır.

Megatron öyküsünde; “*Mecit yeterince ilgilenemez oldu benimle. Körfez bunalımı yüzünden sıklaşan basın toplantılarına koşuyor.*” (SBG, s.97) diyen anlatıcının cümlesi gereken reel zaman bağlantısını sunar ve 1990 senesi olduğu netleşir.

“*Piramitleri konu alan yeni bir video ararken bambaşka bir mecraya çekildi dikkati. Angelina Jolie’yi boşanmaya götüren asıl sebep üzerine bir haber çıkmıştı karşısına.*” (FAD, s.15) **Yanağında Prenses Kıvrımı** öyküsünden alınan bu cümlede

olduğu gibi yazar, bazen verilen ipucunu takip edebilmek adına magazinel dünyaya dalış yaptırır okura. Böylece reel zamanın 2017 olduğu anlaşılır.

“Ancak salgıladığı bir hormonu varmış vücutumuzun ve o hormon vücutumuzun savunma sistemi açısından büyük önem taşıyormuş. Gecenin başka iyilikleri de yok mudur? Daktiloda bitirme tezleri yazıyorum, üç beş kuruş kazanacağım.” (KP, s.186) **Gel-At 84** öyküsündeki bu paragrafta anlatıdan sıyrılıp okuru kendi zamanına döndüren bir sesleniş vardır. Doğrudan okuru muhatap alırcasına... “Eserin okunması/tüketilmesi de bu gerçek zamanda tezahür eder. Gerçek dünyaya ait olan okur kendi zamanının kullanarak eseri tüketir.” (Kolcu, 2015: 27) fikrine yaslanarak bu nüansın da gerçek dünya ile temas doğurduğunu söylemek yerinde olur.

4.1.3. Olay Zamanının Genişletilmesi

Kusursuz Piknik adlı öykü kitabının aynı adlı ilk öyküsünde takvimsel zamanın sonbahar olduğunu “Mevsimin son pikniği olacaktı bu, havalar serinlemişti biraz ” (KP, s.7) ifadesiyle anlar okur. Öykünün geline yayılan olay zamanı ise yaklaşık 36 saattir. Bir piknik hazırlığı ile başlayan süreç, pikniği gerçekleşmesi ile son bulur. Ancak bu 36 saat, takvimsel zamana bağlı kalınarak değil, öykü kişilerinin zihin içi zamanına göre şekillenir. Roma rakamları ile bölümlere ayrılmış olan bu öyküde her bölümle birlikte bakış açısı da değişmekte ve değişen her bakış açısıyla birlikte zaman inisiyatifi o figüre geçmektedir. “I” de figür olamayan anlatıcı ile henüz piknik öncesinde bir zaman dilimin biraz da tanıtıcı olan aktarımı yapılır. “II” de bakış açısı Başkatıp’ in karısındadır ve yine aynı zaman diliminde olduğu anlaşılır. Pikniğin son hazırlıkları yapılmaktadır. “III” te artık piknik zamanına geçilmiştir. “IV” te az bir süre geçtiği anlaşılır çünkü piknik sofrasının kurulumu başlamıştır ve Muavin Bey’in karısındadır bakış açısı. Böyle devam eden ve bölüm başlıkları ile aslında kronolojik akışı verilen dar bir zaman dilimi vardır. Fakat sık sık farklı figürlerin zihin içine giren anlatım sayesinde zamanda kırılmalar ortaya çıkar. Her bir figür, kendi iç zamanına kapılmıştır.

“Gözedeki gazozlara bir göz attı, neredeyse tükenmişlerdi, üç beş şişe kalmıştı geriye. Kırmızı kayaların arkasından gelmek bilmeyen çocuklara ilişti gözü. Çocukluğu düştü aklına: İmlası, lehçesi düzgün olmasa da iyi bir öğrenci, yetenekli bir hatip sayılabildiği

yıllarda, havaların biraz da olsa ısındığı günlerde arkadaşlarıyla fırsat buldukça Kızıl Kayalar' a gelirlerdi, kalabalıklar halinde.” (s. 31)

Yukarıda verilen örnekte, bir çağrışımla tetiklenen flashback aracılığıyla zaman, kırılmaya uğramıştır. Çağrışımların tetiklediği ve nihayetinde bir kelimenin peşinde sürüklenerek başlayan pek çok flashback vardır öykülerde. Örneğin:

Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git öyküsündeki, “*Biliyorum, evet, iyi biliyorum; ben de neredeyse öyle evlenmişim, elime bohçanı alıp da kaçmasam da savsaklanan, aceleye getirilen törenlerle, işlemlerle evlendiği için öyle gelmişti bana.*” (KP, s.98) ifadesinde “kaçmak” kelimesiyle birlikte aralanır zamanın perdesi.

“*Kokusundan tanıdığım tek içki, rakı. Çocukluğum boyunca her gece rakı içerdi sofrada babam ve çabuk sarhoş olurdu, sonra kusardı, kusmuk kokusuyla dolardı oda.*” (KP, s.204) ***Karanlık Köşe*** öyküsünden örneklenen bölümde çağrışımlı yaratan ve ândan kopuşu tetikleyen sözcük ise “rakı” dır.

“Eve kendini atmazsa, Faruk’la bir anlaşma yolu bulamazsa, sanki sokakta kalacak, filmlerde izlediği sokak kadınları gibi denetleyemediği türde o dönüşsüz düşüşe sürüklenecek, kendisini sarmaya çevrelemeye hazır bir ev olmadığı için sanki her adımda bir kurulu tuzaklara yakalanabilir bir saflık korumasızlık hali içinde olacaktı. Sokaklardan Bir Kadın... Belki de Sokaklardan Bir Kız... Hülya Koçyiğit’in oynadığı bir film. Yıllar önce yazlık sinemada annesiyle seyretmişti, belki çocukken.” (AÇY, s.91)

Parkta Bir Sabah Erkenden öyküsünden alınan yukarıdaki paragrafta bu kez, dış dünyadan bir etkinin hareketlenmesi ile iç dünyaya kayan anlatı durumu söz konusu değildir. Figürün iç dünyasının gösterildiği cümlelerde zaman durmuş hâlde iken, tutunduğu bir “sokakta kalmak” metaforuyla zaman geçmişe kırılıp tekrar akışa başlar.

“*Hikaye ve text düzenlemesi (düzgü) arasındaki temel kırılma tiplerini, geleneksel adlandırma ile, geriye doğru gidiş (flashback) ve ileriye doğru gidiş (flashforward) olarak adlandırabiliriz.*” (Demir, 2011: 64) Cihan Aktaş’ın öykülerinde ileriye doğru gidiş, zamanın doğrusal bir çizgi içerisinde standart akışı şeklinde kendini gösterir ki bu da bir bakımdan kronolojik akışı doğurur. Ancak geriye doğru gidiş ile zamandan bir kopuş söz konusu olmakla birlikte ikincil bir anlatı boyutu oluşmaktadır. Bu ikinci anlatı ise zamanı tekrar kendi çizgisine çeken bir ifade ile bir noktada ilk anlatı boyutuna ulaşır. Böylece görülen olay yani dış dünyada yaşanan ile görünmeyen

olay yani iç dünya zamanı tekleşir. Aslında iki farklı zamansallık aynı anlatı içinde paralel olarak akmaya devam eder. Ânın ileriye doğru ilerleyişine zıt olarak zihnin geçmişe gidişi sağlar bunu. Akışın bir noktasında iki zamansallık kesişir; bu bazen öykünün sonu olduğu gibi bazen kesişimin ardından dış dünyaya ait zaman akışı bir süre daha devam eder. Örneğin *Fırat'a Giden Ömür* öyküsünde iki olay-gerilim mevcuttur. Biri, figürün içsel zamanında yaşadığı, geçmişte kalan ve adım adım hatırlanarak verilen “boğulma” gerilimi; diğeri dışsal zamanda ilerleyen ve akış içinde verilen “oğul Mustafa’dan haber alınamama” gerilimidir. Öykü boyu sarmal devam eden bu iki gerilimden, önce “boğulma” çözülür. (SDD, s.81) Ki bu iki olayın kesişim zamanıdır da; çünkü devam eden satırlarda kayıp oğuldan kötü haber gelir ve akış tamamlanır. Zamanın bu teknikle kullanımı ise okurun, olay kişinin iç dünyasını kendi sözleri ile duymasını sağladığı gibi dış dünyayı da onun gözlerinden görmesini sağlar.

“Müstakbel bir ‘hanımefendi’ olarak saygıların ifade edildiği karşılaşmalar az yaşamadım. Geliş-gidişlerim angarya sayılmazdı. Utanç ve sıkıntıya yol açmazdı varlığım, elimden tutulurdu, arabaların kapısı açılırdı... Özellikle çubuk kraker yüzünden midem bulanıyor, bir de kivi. Çerez yemekten usanmayan o şişman adam, muavine de ikram ediyor. Bolu Dağı, Murat Tesisleri; kapkara bir gece, gece kapkara. Büfeler büfeler. Eskiden hele Doğu’daki küçük şehirlerden geçerken izbe büfelerde üzerinde çıplak kadın resimleri bulunan dergileri gördüğümde o kadınlar adına hem utanır hem öfke duyardım...” (DO, s.34)

Basamaklar öyküsünden alınan bu paragrafta figür, bir otobüs yolculuğu sırasında; ancak zihni olay ânından kopup çeşitli çağrışımların etkisi ile geçmişe sürüklenir. Ardından tekrar âna çekilir ve çok geçmeden bir kez daha kırılma olur. Böylece iki dünyanın ve zamanın kesişimi figürün nezdinde okura sunulur.

“*Giderdim, buharın insanı boğar gibi daralttığı alçak tavanlı bodrumda işini bitirmesini beklerdim. Onu bizim eve götüreceğim. Geç saatlere kadar öyle bir işte çalışmak sakıncalı değil mi kızım, diye sormuştu babaannem.*” (KP, s.185-186) **Gel-Al 84** öyküsündeki bu küçük paragrafta zamanla bir bumerang gibi oynandığı görülür. Geçmişe kırılma sırasında (ki burada kullanılan zaman çekimi ile eylemin sık yapıldığı vurgulanarak küçük bir yayılma durumu da oluşturulur) âni bir değişimle “*Onu bizim eve götüreceğim.*” cümlesinde gelecek zaman kipi kullanılması, figürün zihninin tam anlamıyla o anda olduğunu gösterir. Hâlen ne kadar taze bir anı olduğu ve sanki tekrar tekrar yaşıyormuşçasına bir hisse kapıldığı izlenimini yaratılır.

“Sen de ecinni şerri gibisin, demiştım ona, bir gün yine ‘fil gibi yiyorsun’ bahsi açıldığında. Bu benim değil, anneannemin tespitiydi. Az uyurdu İlhami, geç yatar, erken kalkardı; benim gibi. Anneannem bende kalmaya gelmişti, mevsim kış. Pazar günleri bile sabah erken kalkardı o, tak tak tik tak tuk şeklinde sesler çıkararak dolaşırdı evde. Nasıl bir adam bu, demişti anneannem, ecinni şerri gibi.” (KP, s.84)

Her Yere Sığabilir Biri öyküsünden alınan bu paragrafta dar bir alan olsa dahi boyutlu bir geçmişe dönüş uygulanmıştır. İlk cümle ile bizi bir tartışma ânına götüren anlatıcı, aktarım sırasında kullandığı bir ifadenin etkisiyle flashback yaşar bu kez. Bu iki boyutun arasında ise zamanın durduğu bir küçük an vardır ki İlhami’nin kısa bir tasviri yapılır burada da. Hemen peşinden gelen paragrafa bakalım şimdi: “*Düşünüyorum da, ben de yerinde oturup kalan biri sayılmam pek, hareketli sayılırım yani, ama işte, işteki koşuşturmalarımın ve eve ulaşmak için bindiğim üç vasıtanın yol açtığı yorgunlukla, ikili bir koltukta kendimi yamultarak geçirebilirim geceyi.*” (KP, s:84) Geçmişten, hâle geçiş olmuştur. Anlatıcı, şimdide olmakla birlikte içsel bir anlatım yapmakta ve aslında geçmişle şimdikiyi özdeş bir çizgide buluşturmaktadır: “*İnsan kendisini bir şekilde sevmiş olan bir adamı iki iki buçuk yıl içinde nasıl kendinden uzaklaştırabilir ki...*” (s.93) diyen anlatıcı sesi ile geri dönüşlerin azami sınırı da belirlenmiş olur. Sık sık tekrarlanan kırılmalar olsa da zihin, bu zaman zarfı içerisinde dolaşmaktadır.

Mehmet Tekin’e göre geri dönüş tekniği üç şekilde uygulanır: “*Dar anlamda geriye dönüş*” (Tekin, 2016: 255) te olayları ve kişileri tanıtmak için yakın zamana; bir saat, bir gün veya birkaç gün öncesine dönülür. “*Yapıcı geriye dönüş*” (Tekin, 2016: 256) bir olay veya bir kahraman hakkında okuyucuyu aydınlatmak gerektiğinde başvurulan bir geriye dönüş tarzıdır. “*Çözücü geriye dönüş*” (Tekin, 2016: 258) genellikle polisiye romanlarda kullanılan bir yöntemdir ve başlarda ortaya atılan bir problemin daha sonra geriye dönülerek çözülmesidir. Bunlara ilave olarak bir de “*geriye bakış*” (Tekin, 2016: 261) tekniğinden bahseder ve geriye dönüş tekniğine göre daha kaba çizgilerle geçmişte yaşananların aktarıldığını söyler. Çözücü geriye dönüş tekniğine Cihan Aktaş öykülerinde rastlamamakla birlikte diğer tekniklerin sık sık karşımıza çıktığı görülür.

Gidilecek Bir Yer öyküsünde figür anlatıcının, geçmiş anlatımı yaptığı açıktır. Olay zamanı ile anlatım zamanı mesafesi bellidir ve anlatım, uzak bir geçmişin aktarımı

ile başlar: “*Erkenden evden çıkıldığı halde trenler hep gecikirdi, bu nedenle de Nimet’in beklentmeleri arka arkaya eklendikçe, kaçırılan bir sürü ders anlamına gelerek sinir bozucu olurdu.*” (DO, s.41) ile öğrencilik dönemlerinde olduğu görülür zamanın. İlerleyen sayfalar da ise biraz açıklayıcı bir kırılma ile zaman, ilk kırılma noktasının da gerisine gider. “*Herkes biraz çılgınmış o gece; halam geçici olarak aklını yitirdiği için... Biberonum elden ele gezmiş ama bana ulaşmamış, ulaştığı sanılmış.*” (s.44) görüldüğü gibi bekleliğe doğru inmiştir kırılma. Yer yer, anlatı zamanına çok yakın bir çizgiye, neredeyse şimdiye yaklaşır ve böylece dar anlamda bir geri dönüş ortaya çıkar: “*Yıllarca karşılıklı olarak birbirimizi arayıp sormamıştık Nimet’le, birden bire kapılarını çalmaya yüzüm yoktu açıkçası; işlemeye yanaşmadığım kırlent, gitmediğim düşün yüzünden... Önce telefonla aradım.*” (s.51)

Parkta Bir Sabah Erkenden öyküsündeki figür, sabah evinden oğlu ile çıkmış ve bir parka gelmiştir. An, parktaki iki saati aşkın süreden oluşur. Zaman, dar anlamda kırılarak sabah saatlerine döner: “*Mesela kırmızılı kadın, öyle kara kara ne düşünüyor? İşsiz mi, aç mı, terk edilmiş mi, evsiz barksız mı? ... Kapıyı çarpıp çıkmıştı, Faruk bu sesi duymamış olamazdı.*” (AÇY, s.89)

Megatron öyküsü Cihan Aktaş’ın, total süresi birkaç günle sınırlanmış öykülerindendir. Bu süreç, kronolojik denilecek bir akışla sunulmakla birlikte yer yer yaşanan küçük zaman oyunları da dar anlamda yaşanır. “*Beş gün, iki gün, öğleden sonra, birkaç gün içinde, sabah...*” gibi zaman ifadeleri figürün de okurun da “şimdi” de kalmasını sağlar.

“*Mide bulantısı yüzünden gece doğru dürüst uyuyamamıştım... Elimin altındaki belgesel cd’lerini izlerken ara ara içim geçiyordu...*” (FAD, s.86) Zaten birkaç saatlik olay zamanına sahip ***Aklımda Kalan Başlıklar*** öyküsünde kırılmalar da en uzun, geceye doğru seyredir.

Yazarın öykülerinde çok sık uygulanmamakla birlikte yer yer bütüncül geriye dönüşe başvurularak, figürün hayatı; özellikle de olaydaki mevcut tema dâhilinde bulunan kesit, blok halinde aktarılır. ***Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda*** adlı öyküde 50-52 sayfaları arası kesintisiz süren bir kırılma ile figürün, öykünün temelini

oluşturan “su korkusu” açıklanmış olur. *Şamil ile Patimat* öyküsünde yemekteki bir an ile başlayan anlatım, Patimat’ın hikâyesi ile bütüncül bir geri dönüşe evrilir. 56 ile 65 arasında aynı anlatı devam eder. Yer yer küçük âna dönüşler yaşansa da zaman, geçmişte akmaktadır.

4.1.4. Olay Zamanı- Anlatma Zamanı- Anlatma Süresi Dengesi

“Bir olay belli bir zamanda cereyan eder (vak’a zamanı), bu olay, belirli bir süre sonra romancı tarafından öğrenilir/duyulur, yine aynı olay, belli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) sunulur, anlatılır.” (Tekin, 2016: 131) Cihan Aktaş’ın anlatma zamanı ile olay zamanı arasındaki bağ genellikle denge göstermez. Yer yer özetleme yapılırken, yer yer uzun yıllara yayılan bir süreç kısa bir paragrafla aktarılır. Bazen de tam tersi olur ve kısacık bir sürede cereyan eden olay (andan kopmaların aracılığıyla) fazlaca hacim kazanır. *Teşekkürü Hakettiniz Bay Yargıç* öyküsünde örneğin, olay zamanı yalnızca dakikalardır. Ancak, zamanda öylesine genişleme sağlanır ki hacim iç dünya etkisiyle arttıkça artar. Öykünün bir noktasında okur, figürlerin (anne ve oğlu) nerede olup ne yaptığını unutmuştur artık. Bu genellenimin *Fotoğrafta Ayrı Duran* adlı kitaptaki öykülerle bozulduğu söylenebilir. Cihan Aktaş’ın hacim bakımından en kısa öyküleridir bunların çoğunluğu. Hacimlerinin kısalığıyla birlikte olay zamanının dar oluşu da bir paralellik ortaya çıkarır. *Çekik Gözler* (ss.7-13), *Yanağında Prenses Kıvrımı* (ss.14-24), *Bir Taşın Yüreği, Diğerinin Kaşı Gözü* (ss.104-114), *Evin Kızı Gibi* (ss.101-104), *Hibe’nin Hamağı* (ss.134-144), *Sürekli Ara Kaynağı* (ss.144- 152) öykülerinde bu tespit mevcuttur. Dar zamana sıkıştırılmış bu öykülerde anlatı, yine dar zamanlı kırılmalarla biçimlenmiştir. Ne olay zamanında ne de geriye dönüş anlarında yaygın bir hâl yoktur diğer öykülere kıyasla. Yani yoğunlaştırılmış bir anlatıdan söz edilebilir.

Yazarın “Ben anlatıcı”nın kullanıldığı öykülerinin neredeyse tamamında olay zamanı ile anlatma zamanı arasındaki fark kendini gösterir, bunun tespiti ise; “*ŞİMDİ*-söylem: Söylem zamanının halihazırdaki zamanı: Anlatıcının ‘*ŞİMDİ*’ si ile *ŞİMDİ*-öykü: Öykü zamanının halihazırdaki zamanı: Çoğunlukla karakterin ‘*ŞİMDİ*’ si” (Jahn, 2015: 94) takibiyle yapılabilir. Bazı öykülerde eylemlerin çekimleniş hâli de bu durumun kanıtı niteliğindedir.

“Bir takımın parçası olmaktan uzak, o odadan bu odaya iteklenip duruyorken, sabahları benim için kolay bir şekilde ele gelsin diye, sofada, ayakkabılığın hemen yanındaki bir girintiye iliştilmişti.” (DO, s:40) **Gidilecek Bir Yer** öyküsünde, ben anlatıcının aktarımı olan anlatıda kullanılan geçmiş zaman kipi ile anlatım ve olay zamanları arasındaki fark daha görünür kılınır.

Bazen de, **Robotlaşmak Burada Bir Başka Tür** öyküsündeki şu ifadeye olduğu gibi; “Aradan geçen üç yılın ardından düşündüğümde gözlerimin önüne tek bir insanın görünmediği renk katmanları geliyor yine.” (FAD, s.59) anlatıcı, zamanı olaydan alıp anlatıya çeker.

“Bayırın aşağısındaki, etrafı ağaçlarla çevrili korunaklı düzlükte, dış yüzeyi simsiyah olmuş bir tencere kızartıyordu Senem, annemin hazırladığı mayalı, ince ve yuvarlak hamuru. Hafızamı yokluyorum: Senem evet; Sinem ya da Sanem değil ama özde herhalde Sinem’e değil, Sanem’e yakın.” (DO, s.10)

Duvarsız Odalar öyküsünden örneklenen paragraftaki ilk cümlede anlatım geçmişte dair ve kullanılan kip ile (-yordu) belirginlik artar. Ancak ikinci paragrafta anlatı zamanına geçiş var ki yine kip ile (-yor) bu okura netlikle gösterilir. Bu durum aynı zamanda “anlatıcı ben ile anlatılan ben” (Sazyek, 2015: 29) arasındaki farkı belirgin kılar. Öyleyse aslında ortada kayıp, yansıtılmayan; ancak anlatan ben üzerindeki etkileri sebebiyle de göz ardı edilemeyecek bir zaman daha vardır: Değişim zamanı! Figür, okurun gözü önünde olmayan bir zamanda, yaşadıklarının etkisi ile değişmiştir. (Bu konuya “Anlatıcı- bakış açısı” başlığında ayrıca değinilmiştir.) Yani zamanla ilgili belirlenen bu duruş, öykülerin tonunu da etkileyerek, zaten yaşanıp bitmiş bir olaylar zincirinin şimdiki hayata etkisini ister istemez okura sezdirecektir.

“Kasabanın son günleri, çocukluğun büyüleriyle karışan o son masal, yıllar geçtikçe daha bir yakınlaşıyor, ama ben o günleri giderek daha güçsüzce, sıkıntıyla hatırlar hale geliyorum. Giderek daha da uzaklaşan çocukluğun dünyası yüzünden...” (SBG, s:15) **Son Büyülü Günler** öyküsünden alınan bu örnek paragraf öykünün sonlarına doğru yer alır. Öykü boyunca bir kız çocuğunun kasabadan okumak için şehre ayrılışı adına yapılan hazırlıkların ve ayrılış ânının anlatımı yapılır. Bu paragraf ile “anlatan ben” in, “anlatılan ben” den zamansal ve zihinsel olarak ne kadar ayrıştığı netleşir. Benzer durum, **Annem Otuz Yaşında** öyküsünde bir ünlemle hissettirilir: “Ah

anneciğim, seni sevdiğimi bilirdin ama bu sevgiyi göstermekten kaçındığım zamanları da bildiğini düşünerek, kendimi suçlu hissetmekten kurtulamıyorum. Saçlarını hatırlıyorum çünkü, yer yer kınalı beyaz saçlarını.” (DO, s.97) Anlatım zamanından, olay zamanına seslenen bir anlatıcı vardır burada. Anlatıcının şimdi’si ile karakterin şimdi’sinin aynı olmadığı netlikle gösterilirken, yaşanan değişim de satırlara sinmiş olur.

4.1.4.1. Eşzamanlılık

Yazarın öykülerinde yer yer bir eş-zamanlı anlatma kendini gösterir. Olay zamanı ile anlatma zamanı birlikte ilerler. Bu da okurda bir “naklen aktarma” hissi uyandırır. Şüphesiz ki bu kullanımın canlılığa ve dikkatin yoğunlaşmasına olumlu etkisi vardır. *Kusursuz Piknik* adlı öykü kitabının aynı adlı öyküsünde tahmini 36 saatlik bir sürecin aktarılması, aynı kitaptaki öykülerden *Ovırdoz* adlı öyküde birkaç günlük bir sürecin ele alınması, *Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda* öyküsünde yine birkaç günlük sürecin aktarılması, *Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice* ve *Karanlık Köşe*’de yalnızca birkaç saatlik bir olay zamanının olması; *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* kitabında *Boş Koltuk* adlı öykünün yalnızca bir otobüs yolculuğu sürecinde geçmesi, *Halama Benzediği İçin* kitabındaki *Biberon* öyküsünün, ev işleri yapmakta olan figürün geçirdiği belki birkaç saatlik bir olay zamanına sahip olması... gibi daha pek çok örnekle sabitleyebileceğimiz gibi Cihan Aktaş’ın öykülerinde genellikle dar zamana sıkışmışlık vardır. Ancak olay zamanı kısıtlı olsa da aktif zaman figürün içsel zamanı olduğundan bir genişletme söz konusudur. Aksi olarak da, olay zamanı uzun sürece yayılmış öykülerde daha kronolojik bir kullanım kendini gösterir. Öyleyse; Cihan Aktaş’ın öykülerinde olay zamanı kısaltıkça zaman kullanım tekniklerinin yoğunlaştığını, olay zamanı uzun ise de tekniklerin daha serpiştirilmiş halde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor öyküsünde olayların gerçekleştiği toplam süre yıllarla ifade edilebilir. Net sayı veremeyecek olsak da kişilerin yaşamındaki değişimlerden yola çıkılarak olayların birkaç yılı kapsadığı rahatlıkla söylenebilir. Ancak anlatımın son dört sayfası hariç tümünde şimdiki zaman kipinin (-yor) kullanılıyor oluşu bir eşzamanlılık hissi uyandırır: “*Meral ile Mısır Çarşı’sında*

uzun uzun dolaşarak, çarşının L biçimini yeniden keşfediyoruz. Bu arada girişe yakın Erzurumlu peynirciye durumumu anlatıyoruz.” (AVDYŞ, s.70-71)

Aşağıda verilen iki örnek de bahsedilen durumu desteklemektedir:

“Gültane Hanım, o üstünü değiştirmek için odaya geçerken peşine düştü ve arka odanın eşığına vardıklarında, uzun uzadıya konuşmayacağını, yine de her an sohbete açık olduğunu bildiren eğreti bir duruşla, bir eliyle kapının kanadına yapışarak anlatmaya başladı.” (AİU, s.65)

“ ‘Ayaklarım yoruldu’ dedi Ahmet. Yanına oturdu. İlle de evde birlikte oynadıkları bir oyunu tekrarlamak istiyordu... ‘Artık eve gidelim anne. Çizgi filmler başlamıştır.’

‘Biraz daha kalalım... oyna hele, bak şu çam ağacının yanına kadar koş da gel, sonra gideriz.’

Kalkmak istemiyordu. Sabahın bu saatinde ne güzeldi park...” (AÇY, s.94)

Eş zamanlı anlatımı destekleyen, olay ânına dönüşleri gösteren tekniklerden biri de diyalog tekniğidir. Genellikle zamanı yavaşlatmada kullanılsa da, anlatımın geçmişte olduğu bazı öykülerde figür, diyaloglar aracılığıyla şimdiye döner.

“Bir yığın terli havlu yıkanacak, kuruyacak; işlerden biri buydu. Adam üşüdüğünü bilmez ama üşütürdü. Nadide de haliyle sevmiyor sıcaklığı. Üzerindeki ince çarşafı tortop ederek yastığın öteki yanına sıkıştırmış.

Hadi canım, ver o örtüyü bana.

Çok sıcak hava, çok.

Yok hava soğuk, yani ılık. Sen terler...” (DO, s.130)

Sen Uyuma Hatuna öyküsünden alınan yukardaki paragrafta ilk cümlelerde, eski işindeki zamanları hatırlamakta olan figürün zihni, diyalog ânında şimdiye çekilmiş olur.

4.1.5. Zamanda Öznellik

Yazarın öykülerinde zaman ekseriyetle “psikolojik zaman” (Tekin, 2016: 128) uygulamasıyla yansıtılır. Takvimsellik, teknik zaman, dış dünya zamanı, akış gibi realite temelli niteliklerden arınmış bir zamandır bu. Figürün iç dünyasında yaşattığı zamanın, ruhsal dünya zamanının hükmü geçmektedir. Bu, kırılmalarla iç dünyaya geçişi başlatır. “Figürün sadece ‘dışarıda’ yapıp ettikleri değil; ‘içeride’ besledikleri ile

metin romanesk bir yapı kazanır. Bir başka deyişle, içinde yaşanan zaman ile içte yaşatılan zamanın yoğunluğu arasındaki birliktelik...” (Sazyek, 2015: 175) Belirten durum, anlatıya daha insani bir hâl kazandırır.

“ – Aslına bakılırsa ilk maçta kızdırdı beni bizimkiler. İkinci yarıda rakip takımın tuzağına düşüp koptular birbirlerinden. Basit bir kontra oyununa yattılar.

‘Kontra oyunu da ne demek?’ diye sormadım. MİT, Kontrgerilla, Ülkü Ocakları Kapatılsın? Diye yürürdü solcu gruplar, üniversite öğrencisi olduğum yıllarda.” (KP, s.110)

Sedef’e Benzemek öyküsünde bir diyalog ânında sarf edilen “kontra” sözcüğünün araladığı çağrışım kapısı ile anlatı, dış zamandan kopar ve hem geçmişe hem de iç dünyaya geçiş başlar. Muhtemelen fonda o diyalog sürmektedir ancak anlatıcı artık andan ayrılmış ve kendi içine dönmüştür.

Demek ki bu durumlarda bir hatırlama söz konusudur. Bu da zamanı nesnel bir akışa sahip olma durumundan çıkarır ve öznel bir mefhumla dönüştürür. Bu hatırlama flashbacklerle ve figürün kendi ağzından sunulur. Olay akışı içerisinde olayı kesintiye uğratmadan iç dünyayı gösteren bu teknikte Cihan Aktaş’ın farklı bir uygulama tercihi var gibidir. O, pek çok öyküsünde, sanki öykünün var ediliş amacı flashbackin kendisiymiş gibi, figürün bilinci devredeyken bunu kesip, olay akışını arada verir. **Ağzı Var Dili Yok Şehrazat** kitabındaki **Dağın Öteki Yüzü** öyküsünde fon adeta figürün zihnidir ve zihin, sürekli bir “hatırlama” hâli içinde gibidir. İçte yaşatılan zamanın etkisi o kadar hâkimdir ki dışarda akıp giden zamandan bihaber kalır okur. Satır aralarında verilen küçük ayrıntılarla dış dünya hissedilir yalnızca. Giriş itibarıyla sayfalar boyu devam eden bu durum; “İşte köşede bir akrep vardı. Hızla kayarak kanepenin ardında kayboldu. Kitap torbasını alarak odanın kapısını kapattı, kapının alt tarafına paspası sıkıştırdı.” (AVDLŞ, s:152) ifadesiyle dış zamana geçer, hemen ardından tekrar içe döner. “ ‘Konformistsin,’ demişlerdi. Yaşamayı aramaya çıkmıştı işte, narin çekirdeğini hayatın oklarına açmıştı. ‘Sen çık, ben telefon edip geleyim,’ dedi arkadaşısı. Anahtarı verdi... Yaşamak var olmaya, var olmak yaşamaya götürürdü” (s:153-154) böylece teknik zamanın, dış dünyaya ait vaktin figür için ne kadar da edilgen olduğu gösterilmiş olur.

VİP öyküsünde de zamanın anlamı yine aynıdır. An, uyumaya çalışılan bir gecededir; ancak reel zamanın, dış dünya zamanının varlığı söz konusu bile değildir. *Duvarsız Odalar* kitabında yer alan *Kendine Kaçmak* öyküsü, bu tercihin belirleyici örneklerinden biridir. Hep içte yaşatılan zamanda, bir flashback ânında gibidir ve yer yer zamanda kırılmalar görülür; ancak bu daha çok sapma şeklindedir. Âna, güne, belli bir zamana değil de “ruhsal döneme” sapar zihin. O dönemin hangi zaman dilimine geldiği ile ilgili hiçbir ipucu yoktur. Öykünün girişi, figürün herkese sırtını döndüğü dönem ile başlar, ilk sapma, bu ruh hâlinin öncesine yapılır ve o dönem aktarıldıktan sonra tekrar şimdiki ruhsal döneme döner. Dış dünya ve zaman ile temas anları hem nadirdir hem de kısa tutulmuştur:

“Üst üste yediği poğaçaya ve elmalı payın yol açtığı suçlulukla çayına şeker atmaktan vazgeçiyor ve anlatmayı sürdürüyor Meral: Ekranında şişko patates gibi görünmek istemezdi tabii, hani insanlar, vay be, adam bu kadını nasıl da bırakabilmiş, diyebilmeliydiler...”

Acımasızlık bu!

Ne dedin?..

Şeyy...

Sen beni dinlemiyordun dedi Meral kuşkuyla. Ardından, elindeki televizyon konuşması notlarına daldı gitti.

Uzun uzun sustular. Abdurrahim’den söz etmek istiyordu Zeliha ama Meral şimdi o konuya asla yoğunlaşamaz.” (DO, s. 66, 67)

Üç Kuzen öyküsünde pürüzsüzce gidip gelen bir iç zaman–dış zaman ivmesi yakalanmıştır. Figürlerin görülen hâlleri aktarıldıktan hemen sonra mutlaka görülmeyen hâlleri aktarılmaya başlanır. Bu ritim, iki dünyanın etkili bir kesişimini oluşturmaktadır:

“Burnu küpeli ve hızlı kızın sesi olmalıydı bu. Muhasebeci, kulağına yapışan bu yargı, bir soru cümlesiymiş de cevaplamalıymış gibi, zihnini toparlamak için yavaşlarken, ötekiler cipten atılacak bir şeylerden sakınmak istemiş gibi hızlandılar. Muhasebeci ise birkaç kısa adım attı durdu... Ne gerek vardı şimdi bunca kaygı arasında bir de bu ‘niye’yle uğraşmaya... Tam on beş yıl bu sorunun cevabını vermekle geçirmemiş miydi? ‘Çünkü’ diye düşündü, ‘ben kendimden başka herkesi en iyi, hakikate en yakın ve ihlaslı mümin olarak görmeye hazırdım.’ (AVDYŞ, s:28)

Psikolojik zaman kullanımının en rafine örneklerinden birinin de *Söz Bozumu* öyküsünde uyguladığını görürüz. Roma rakamlı bölüm başlıklarla ayrılmış pasajlardan oluşan öyküde figürün bir telefon beklentisi ile geçen günleri aktarılır. İçsel gerilimin

yavaş yavaş arttığı her paragrafta daha da hissettirilir okura. İç-dış zamanın birlikte aktığı bu öyküde okurun figürle empatisi adeta kesindir. Derken bölümler arasında şöyle bir geçiş olur:

“Orada buluşacaklarını unutmuş, ta eve kadar gitmiş onu almak için. Beklemekten usanıp da geri döndüğünde onu evde bulmuştu. Sadece birkaç saat sürmüştü kırgınlığı.

III

Sonra telefon geldi. Her zamanki gibi nazik ama aynı zamanda mahcuptu Numan Bey...” (DO, s.91)

Sonra! Bu ifadenin bezginliği, vazgeçışı anlatır. Öykü boyunca yer yer “haftanın ikinci yarısı, cumartesi akşamı...” gibi geçen süreyi netleştiren ibareler kullanılırken öyküdeki en temel gerilimin çözüldüğü an için “sonra” denmesi figürün artık bu konuşmayla ilgili ne hissettiğini tam olarak yansıtır okura.

“Şu yaşlı kadına saati sorabilirdi. Saat on olmuştur belki, ‘Ona yirmi var’ dedi kadın. İki saat kırk dakikadır parktaydı demek.” (AÇY, s.95) **Parkta Bir Sabah Erkenden** öyküsünde yanında saati olmayan bir figür vardır. Bir çırpıda hesaplanan bir zaman yekûnu ve böylesi belirginliği öykülerinde çok az kullanan yazarı düşünecek olursak, buradaki kasıt açıktır. Dakikaları saymak! Figür için zamanın önemi bellidir; kocası yokluğunu fark edip aramaya çıkmış olabilir daha doğrusu umulan odur. Geçen vaktin onun nezdinde bu sıkıntıdan başka hükmü yoktur.

Zamandaki bu arınmışlık yazarın öykülerinde yer yer karşımıza “dinî duyarlığın belirlediği bir zaman algısı” olarak çıkar. Teknik zamandan bağı kopuk olan öykülerde, kişilerin algı dünyasının zamanı işler: **Göç Hazırlıkları** öyküsünde geçen “Onu kitabevinde ilk gördüğümde, bir öğle namazı sonrasıydı.” (AVDYŞ, s:50) ifadesi; **Ağzı Var Dili Yok Şehrazat** öyküsündeki “Akşam ezanına doğru, kayınvalidesi hafif bir kütlanın ardından odaya girdiği sırada Şehrazat...” (AVDYŞ, s.99) ifadesi bu duyarlığa örneklerdir.

4.1.6. Zamanın Hızı

Geriye kırılma ile oluşan ikinci anlatı boyutunda da zaman, özgü bir yapıya sahip olabilir. Yer yer hızlandırılabilceği gibi, yavaşlatılıp durdurulabilir de. *Teşekkürü Hakettiniz Bay Yargıç* öyküsünden alınan aşağıdaki paragraflar, bu durumu gösterir niteliktedir:

“İlk fırsatta Arapça kursuna gitmeyi de tasarlıyorlardı. Sonra da mesela Suriye’ye gidecek ve Arapça bilgilerini geliştireceklerdi. Gittikçe genişleyen bir arkadaş çevresi vardı. Bir çok adres, birçok telefon numarası yer alırdı not defterlerinde. O doğal kardeşlikleriyle ne kadar mutlu, nasıl umut doluydular...”

Şu son birkaç yıldır, içinde o günlerden arta kalmış birkaç kırpıntıyla yaşantısının akışına hakim olmayı, kendisine çeki düzen vermeyi kurup durmuştu. Her şey üst üste gelmişti sanki: Evliliği, hamileliği, Anadolu’ya gidişleri, çocuğunun doğumu...” (ÜİÇ, s.20)

Kırılma hâlinde olan zamanın oluşturduğu bu anlatı boyutunda zamanda özetleme/hızlandırma etkisi görülür. İki paragraf arasında ise bir zaman atlama söz konusudur.

Efsun’un Semaveri öyküsünde “*Semaver fokur fokur kaynarken yıllar usul usul geçti, evin kızları bir bir evlenip gitti.*” (AVDYŞ, s.127) ifadesiyle bir semaverin buharına tutturulmuş gibi çabucak uçup giden bir zaman görülür. Birkaç paragraf sonra ise tasvir aktarımı ile zaman durdurulur: “*Yaldızlı ciltleri olan eski ve sayfaları sararmış kitaplara, ulaşılması imkansız bir dünyaya duyulan hayranlıkla göz gezdiriyor; ipek duvar halılarını, kısa süren halı işçiliği günlerinden kalan bir ilgiyle okşuyordu. İnceliklere, güzelliklere düşküdü.*” (s:129) Ancak; bu bölümlerin bol ayrıntı ile uzun uzadıya verilmemesinde, hem kısa hikâyenin hacimdeki tutumu hem de yazarın niteliği göz önüne alınmalıdır “*çünkü insanlar genellikle ‘yüksek nitelikli’ edebiyat ile ‘niteliksiz’ edebiyat arasındaki farkın, ikincisinde bol bol ayrıntı bulunmasına, ilkinin ise kısa kesmesine bağlı olduğunu düşünürler.*” (Eco, 1995: 77)

Verilen örnekte görüldüğü gibi özetleme tekniği ile hızlandırmanın yanında bol ayrıntı kullanılarak zamanı yavaşlatma ya da tasvir yöntemi ile “betimsel oyalanma” (Yıldız, 2012: 159) ya başlayıp zamanı durdurma şeklinde bir inisiyatif kullanmıştır anlatıcı.

“Zaman zaman betimlemelerin bolluğu, anlatıdaki çeşitli noktaların ayrıntılı anlatımı, bir temsil etme işlevinden çok, okuma süresini yavaşlatma işlevi üstlenirler -okur, yazarın kendi metninden zevk alınması için gerekli gördüğü ritmi yakalayabilsin diye.” (Eco, 1995: 68)

Ağzı Var Dili Yok Şehrazat öyküsündeki “... ideal olanı, olamayacağını bile bile, olabileceği gibi söylemekti böyle bir kullanımda taruf ve amacına ulaşması için taruf gösterilenin de bu oyuna katılması, ne kadar ısrar edilirse edilsin teklif edileni kabul etmemesi beklenirdi.” (AVDYŞ, s:103) paragrafında anlaticı, bir geleneği açıklamak için olay akışını durdurur ve adeta bilgi verme görevini üstlenir. **Telmih** öyküsünden alınan aşağıdaki bölümde ise, her hareketin adım adım aktarımı ve ayrıntıları kullanım ile betimsel oyalanma ortaya çıkmıştır:

“Masanın yanından ayrılacakken, masanın sağ tarafındaki, zaman zaman gözlerim ekrandan yorulduğunda uzağı görme denemeleri yaptığım mazgalı andıran vitray camlı pencereyi farketti. Aaa, ne harika bir köşe bu böyle, dedi. Yanaştı, önünde yığılı kitapları bir o taraf bir bu taraf iterek pencereyi açıp dışarıyı görmeye çalıştı. Orası beni her ayrıntısını milim milim tasarladığım küçük hayat ekranım, pencerenin kanatlarını dikkatle açmak gerek mesela, hemen altında asma tahta denizlikte üç küçük saksı var; küpe çiçeği, fesleğen, bir de petunya. İçimden hıçkırığı andıran bir ses yükseldi. Bastırayım derken, bir boğulma sesiyle dışarı vurdu. P merakla döndü ve dönerken de yerlerine itmeye çalıştığı kitaplar denizlikten demetler halinde yere düştüler.” (AİU, s.32)

Acı Çekmiş Yüzünde öyküsünde geçen, figürün dünya görüşü ve kabullerini izah etmek amacı taşıyan zihin içi gösterimde zamanın akışı donmuştur: “Zalimlere karşı mazlumların yanında olacaktı, acı çekenlerin ezilenlerin, zayıf düşürülmüşlerin yanındaydı. Tesettür biçilmiş kültürel kalıpları reddederek kendi biricikliğine sahip çıkmanın bir ifadesiydi.” (AÇY, s.10-11)

4.1.7. Zamanda Kronolojik Akış

Yazarın bazı öykülerinde yer yer kronolojik bir zaman çıkar karşımıza. Öykü, ileri doğru ve sapmaksızın akan bir zamanın elinde aktarılır. Örneğin; **Sarete** öyküsü, Cihan Aktaş’ın öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkmayan doğrusal bir akışı yansıtır. Biraz özetleme diyebileceğimiz genel bir ton hâkimdir. Geçmişe kırılmaların, flasbacklerin kullanılmadığı bu öyküde zaman yalnızca durdurma ve hızlandırma etkileri altındadır: “Güz başında teyzemle birlikte onu unutabileceğim kadar uzaklara gittim... Böyleyken, yıllar sonra, ‘Hiç aşık oldun mu,’ diye sorduklarında, önce onun ismi aklıma geldiğine göre, demek ki hiç unutmadım onu.” (AVDYŞ, s:18)

Efsun'un Semaveri öyküsünde de olay zamanı ileri bir akışa emanettir. Uzun yıllara yayılan bu olay zamanı içerisinde genellikle zaman atlama ya da hızlandırma teknikleri çıkar karşımıza yine. Geriye dönüşler ise yalnızca figürün, olay zamanı dışında kalan hayatına ait flashbackler şeklinde sunulur: “*Hanımının ölümü bekler gibi bir hali vardı. Erdebil'deki mezarlıktan söz ediyordu. Peki, o öldükten sonra Efsane nerede, nasıl yaşayacaktı?... Erdebil dönüşü, pek sık görüşmedikleri bir komşu hanım akşam oturmasına geldi.*” (AVDYŞ, s.134) görüldüğü gibi birkaç cümle içerisinde belirsiz bir zaman atlaması yaşanıp, hızlandırma gerçekleştirilir. “*Semaver fokur fokur kaynarken yıllar usul usul geçti, evin kızları bir bir evlenip gitti.*” (s:127)

Aklımda Kalan Başlıklar ve *Megatron* gibi öyküler zamanın ileri akışla kronolojik olarak şekillenmesine belirgin örneklerdir. İki öykü de dar olay zamanına sahiptir, andan uzaklaşmalar çok uzağa gitmeyen ve geçmişe bakış şeklinde uzaklaşmalardır. Olay zamanı bitimi, aynı zamanda anlatı zamanının da bitimidir.

Kronolojik akıştan söz edildiğinde Cihan Aktaş'ın bunu da kendi yöntemiyle özgüleştirdiğini söylemek mümkün. Olay zamanında bir ileri akış söz konusu olsa bile öyküdeki anlatım zamanı dikkate alındığında temelde yine bir geriye dönüş ile başlangıç yapıldığı, dönülen geçmişten şimdiki zamana doğru bir akış işlendiği görülür. Örneğin, *Annem Otuz Yaşında* öyküsünde, anlatım zamanının şimdide olduğu yer yer sabitlenir anlatıcı tarafından; ancak olay zamanı geçmişte ve anlatı bir noktadan başlayıp, savrulmadan ileriye doğru akar. *Azize'nin Son Günü* öyküsünde de benzer bir durum vardır. Geriye kırılmalarla kesişim sağlanarak geçmişteki o sürecin bir şekilde kronolojisi tamamlanır. Örneğin; 11. sayfa sonlarında başlanıp yarım bırakılan zaman dilimine 15. sayfa ortalarında kaldığı yerden devam edilir. Böylece, farklı boyutlarda farklı zamanlar, aynı anlatıda eşit olarak akmaya devam eder. Benzer bir durum *Fırat'a Giden Ömür* öyküsünde de vardır. Bir rüya ile başlayan öykü aynı şekilde sona erer. Anlatım başında ve merkez bir an ile sabitlenmiştir. Akış içerisinde bir günün belli bir bölümü olay ânı olarak belirlenmiştir; fakat geçmişe kırılmalarla oluşan alt anlatı kendi içinde kronolojik bir akma gösterir. Böylece öykü başında girişi yapılan anlatı, sonlara doğru kapanmış olur.

4.1.8. Zamanın Şekli

Yazarın öykülerinin, iç zamanın hükmü geçen öyküler olmasının yanında, yazar çoğu zaman anlatıcının zihin içi durumu ile paralel bir akış tercih eder ve genel kompozisyonda anlatıcının dengesizliği, kargaşası, dinginliği, izole ruh hâli gibi unsurlar zamanın formunu da belirlemiş olur. Daha dingin bir ruh hâli söz konusu ise zaman daha naif şekillenirken; coşkulu, karışık, kızgın ya da dağınık zihinler buna uygun olarak biraz daha agresif bir zaman kullanımı oluşturur.

“Balkonda bir bardak çay içmeden yapamayacaktı şimdi, sabahları gazete okuyamamanın oluşturduğu boşluğu bastırabilmenin bir yoluydu... Bir tür uyuşma hissetti ellerinde, karıncalanma, hava akıntısı gibi bir akıntı, her neyse, gazeteyi yere atarak balkon manzarasına döndü; Pazar nispeten kalabalıklaşmıştı ama bir şey gördüğü yoktu. ... Hep birilerini aramıştı, arıyordu, en çok da Hanife’yi ve o son telefon konuşmalarında, bu konuda –yani savaş konusunda- aralarında bir yaklaşım farklılığı bulunduğunu söylemişti. Ben, demişti, bu meseleye gerçekçi bakmak zorundayım...” (HB, s.99-100)

Duvar Resmi öyküsünden alınan yukarıdaki paragraftaki eylem ifadeleri şimdide, ancak düşünsel zaman sık sık ya yayılma hâlinde ya da geriye bakışlar var. Paragrafın dinamiği gergin, yoğun. Zamanla ilgili uygulama da ona özdeşik halde denebilir. Kısacık bir anlatı sırasında figürün zihninin dağınıklığı, zaman kullanımı ile somutlaşır.

“Bu yaz da böyle geçiyordu. (**hızlandırma**)Dışarıya nasıl çıkacağına karar veremediğinden, evde şimdi. Toz almak için odasına girdi.(**an**) Odanın bir köşesinde, kendisine yasak ettiği boyalarla, fırçalarla, tuvalle dolu köşede, yarım bırakılmış bir tablo.(**yavaşlatma**) Geleceğini bir yüzün çizgilerine bağladığı, bir yüzün acı çizgilerini yumuşatmaya adanmış günler.(**flashback**) Akşam odasında, bir zamanlar, yani en çok bir iki sene öncesine kadar, insan sanatla yücelir, bir anlam kazanır, ölümsüzlüğü hak eder diye düşündüğünü hatırlıyor.(**önce dar anlamda-peşinden daha geniş bir geriye kırılma**) Bu odada her şey, her acı ve pişmanlık, her sevinç ve umut kağıda ve tuvale dökülürdü.(**zihin artık geçmişte**)” (AÇY, s.11)

Acı Çekmiş Yüzünde öyküsünden alınan yukarıdaki bölümde koyu renkle belirttiğimiz teknikler neredeyse her bir cümlede zihnin başka noktalara savrulduğunu, meşgul ve biraz da karışık halde olduğunu somutlaştırır.

Yazarın birbirini bütünleyen kısa öykülerin oluşturduğu tek öyküden oluşan tek kitabı vardır, o da *Kızım Olsan Bilirdin* kitabıdır. Zamanla ilişik tüm kullanımlara rastlanan bu öyküde alzheimer hastalığına yakalanmış bir anne, merkezi oluşturur. Sık sık bakış açısı değişikliği yaşanan öykünün zamanla ilgili en dikkat çekici ve hareketli

kullanımı; anlatımın bu anneye geçişi sırasında olur. Çünkü hastalığın rüzgârında adeta bir yaprak gibi salınan zihne takılıp gider zaman. Aslında belki de yazar, anlatımını kurgularken dahi okura, bu hastalığın zahmetini hissettirmeyi başarır. Böylece; zamanın formunu, hastalığın nitelikleri belirler:

“Anacığım anacığım diye göğsüne yaslanıyor kadınların Şoray, köylerde kasabalarda. Sahici bir evlat. Fıkralarını dinliyor onların, hatıralarını, düşlerini, şikayetlerini... reçeller mamelatlar otlu peynirler... Birinden biri olsun yok bizim mutfakta. Boş, bomboş buzdolabı. Nasıl bir ev bu? O kadın yiyecekleri torbalara doldurup saklıyor. Evine de götürüyor. Kocasını ölüm döşeginde diye ses çıkartamıyorum. İşi gücü yok, acıyor insan. Okutmamışlar. Yani okutulmaz mı kız çocuğu diye? Biliyor musun, sen de bana aynısını yapmıştın.” (KOB, s.20-21)

4.1.9. Zaman Kullanımına Yüklenen İşlevler

Cihan Aktaş'ın zamanı düzenlemesi hususunda şunu söylemek mümkündür: Aktaş'ın anlatımlarında olay zamanı uzuyor ise kişi, eylem, tasvir gibi unsurların kullanımı da çeşitlenirken; olay zamanı dar olduğunda daha çok figür eksenli ve zihin içi sunulan öyküler ortaya çıkar. Netleştirmek adına hacimsel bir mukayese yapalım: ***Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda*** adlı öyküde olay zamanı da, kadro da, dış dünyayı yansıtan elemanlar da oldukça kısıtlıdır; fakat öykü hacmi 13 sayfaya (ss.34-47) yayılmıştır. Çünkü eylemsellik az olsa da figürün zihin içi yoğunluktadır. ***Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor*** adlı öyküde olay zamanı yıllara yayılır, kadroya girip çıkan pek çok kişi göze çarpar, tasvir bölümleri ve aksiyonel aktarım yoğundur. Öykünün hacmi ise 17 sayfaya (ss. 60-77) yayılmıştır. Birinde yalnızca birkaç gün, diğerinde ise yıllar söz konusu olmasına rağmen bu durum, hacme neredeyse hiç etki etmemiştir. ***Azize'nin Son Günü*** kitabındaki aynı adlı öykü 23 sayfalık (ss. 1-24) hacme sahiptir. Oldukça hacimli olan bu öyküde olay zamanı sadece bir gece geçirilen birkaç saattir. ***Efsun'un Semaverisi*** nde ise neredeyse bir ömrün tamamı olay süresini oluşturur ki bu rahatlıkla 40 yılı aşkın bir süre olarak söylenebilir. Ancak öykü hacmi 18 sayfadır (ss. 125-144) yani diğer öyküden daha kısadır. Demek ki Cihan Aktaş'ın öykü hacmini desteklemek için dış zamana-dünyaya ihtiyacı yoktur. Onun öykülerinde zaman, başlı başına bir öykü figürü hâlinededir.

Olayın yaşandığı toplam süre, çerçeve zaman; geriye dönüşlerle, olay genellemeleri¹², zaman atlamaları¹³ ya da sıçramalarla, anlık flashbacklerle genişletilir. Yer yer ayrıntı ögesinden faydalanarak bir yakınlaştırma ve yavaşlatma durumu gerçekleşir ki anlatım yayılır ve zaman yavaşlar.

“Babamın ilaç düzeni daha az karmaşık, annem kendi ilaçlarıyla birlikte onunkileri de her sabah elden geçirip, hangi ilaç ne zaman içilecek, hangisinden ne kadar kaldı... gibi konularla tespitlerde bulunarak kız kardeşime bildiriyor.” (KP, s:36) **Ovurdoz** öyküsünden alınan paragrafta genelleme tekniği ile günlere yayılan, tekrarlanan bir genişleme görülür.

Megatron öyküsünden alınan şu bölümde, küçük ayrıntılar arttırılarak gerçekleşen bir yakınlaştırma hâli ile yavaşlatma ortaya çıkar: *“Üstümde bir battaniye, kanepede yatıyorum. Babam Kalbin Sesi dizisini izlemeye başladı işte. Birdenbire çok gülünç geldi bana her şey... Bir yandan diziyi izliyor, bir yandan da savaşa ilişkin ciddi yorumlar yapıyor.”* (SBG, s.99)

“Kanlı bedenlerin ve çırpınarak ağlayan insanların eksik olmadığı o programı kaldıramıyordum aslında... İlk fırsatta ayrıldım o ekipten, serbest belgeseller çeken bir ekibe katıldım.” (KP, s.63) **Ağırlığı Kaldırmak** öyküsünden aktarılan örnekte anlatıcı, iş değişikli sürecini atlar, bir eksilti bırakarak özetleme yapıp zamanı hızlandırır. **Japon Resmî** öyküsünde de benzer bir düzenleme ile İki paragraf arasında atlanan yıllar, arada aktarılmamayı seçilen pek çok ayrıntı kendini hissettirir:

“...Onun küçük tatlı eşyaları ve sapsade kelimeleri var. Onu çaya davet etti. Minik gümüş fincanlarda gerçekten de çay varmış gibi, aynı zamanda fakircilik oyunu oynayarak sohbet ettiler.

Oyuncak fincanlarda çay içme merasimi yıllar sonra gerçeğe dönüştü. Oturmuşlardı evin salonunda ailece, uzaklardan tatil için gelen evin kızına misafir olmuşlardı.” (AİÜ, s.85)

¹² “Olay Genellemesi: ...Yoğunlaştırılmış pasajlar arasında yerini bulan bu genelleme ve dolaylı geçiş kısımlarında figürün görülen yaşantısı, ayrıntıya girilmeden ve sınırları çizilmiş bir zaman genişliği içinde aktarılır.” (Sazyek, 2015: 246)

¹³ “Eksilti/atma/çıkarma: Öykü zamanına ait bir kısmın metinde temsil edilmemesi, atlanmasıdır.” (Jahn, 2015: 102)

Yazarın öykülerinde yer yer tasvir, diyalog aktarımı, yorumlama, iç dünyaya geçiş anları ile durdurulur. Örneğin, *Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice* öyküsünden alınan aşağıdaki paragrafta zaman dondurulmuştur:

“Öyle de, kaç dakikadır sessizce oturuyoruz karşılıklı olarak, perdeleri bile açılmamış olan oturma odasında. Bir yanlışlık var bu işte, Hatice’nin hareketlerinin ağırlığında yani. O her zamanki yumuşak dolaşmalarıyla çoktan karışık odaları düzene sokmuş olmalıydı. Ne yap-boz parçaları kalmalıydı ortalıkta, ne de çocukların plaj dönüşü ortalıkta bıraktığı ıslak havlular.” (KP, s:152)

“Menekşe, Meral ve Betül gözlemlerime dayanarak kafamda tasarladığım kova kadını mizacına Cemile’yi daha iyi yerleştirmek için bir nitelik daha: Fazlasıyla eli açık. Bir kova kadını koleksiyoncu değildir, hiçbir şeyi biriktirmez; sevinçlerini ve duruma göre üzüntülerini bile.” (DO, s.74)

Küp Şekerler öyküsünde geçen bu pasajda figür anlatıcı gözüyle yapılan tanıtım ânında şüphesiz ki zaman dondurulmuş, anlatım zamanına özgü başka bir an başlamıştır bir yandan da. *Borçlu Bırakan Şehir* öyküsünde de zaman akışına bir mola göze çarpar: “*Kuruş ismi ilginç geliyor bana, artık geçmeyen bir para birimi benim memleketimde. Olur mu, dedi Rana. Kuruş büyük bir İran Şahı. Bu Kuruş ise devrime katılıp da sonra yollarını ayıranlardan...*” (AİU, s:22) aksiyonel anlatımın arasına giren bu diyalog ile zaman akışına mola verilir.

Aklımda Kalan Başlıklar öyküsünde 87-89 arası iki sayfalık anlatımın tamamı ayrıntılı gözlem, yorumlama ve diyalog teknikleri kullanılarak zamanın yavaşlatılmasıyla kurulur. Dakikalarla ifade edilebilecek bir sahne yaşanır; ancak zaman öylesine yavaşlatılır ki hacim artar:

“Masanın üstü hamaratlığın hasılası börek, tatlı, zeytinyağlı salata tabaklarıyla doluydu; bulantım artmasın diye görmemeye çalışarak baktım. Özene bezene hazırlamıştı masayı Sümeyye, ipeksi bir yumuşaklığı olan leylak rengi kağıt peçeteleri ustalıkla bir şekilde katlayarak çatal ve bıçakları içlerine yerleştirmişti. Ne güzel yapmış, origami sanatını öğrenmiş gibi, diye bir sohbet kapısı açmaya çalıştım Bahri’ye.” (FAD, s.87)

Yazarın öykülerinde geriye dönüşler esnasında amaç bazen öyküye yeni kişiler katarak çeşitliliğe katkı yapmak da olabilir. *Kusursuz Piknik*’ten alınan bu paragraftaki gibi: “*Hakim Bey ızgara köfteleri pek beğenmişti ve elbette hazır olduğunda kuzu dolması da yiyecekti; mevsimin sonuncu pikniği idi bu. Ne yazık ki karısı memleketinde bulunduğu için kaçırmıştı bu güzelliği...*” (KP, s.24) Bir figürün ândan kopan zihin zamanı ile okur, orada dahi olmayan yeni kişilerle tanışır. Aynı zamanda öykü boyunca

Hakim Bey'in içinde bulunduğu ruh hâli de bir açıklama kazanır çünkü karısı onu bırakıp ailesinin yanına gitmiştir.

Süleymaniye'den Sonra Bir Toplantı oldukça hacimli bu öyküde hacme katkıyı kuşkusuz zamanın kullanımı sağlamıştır. Bir grup arkadaşın ev toplantısında bir araya geldiği birkaç saat aktüel zamanı oluşturur; fakat sık sık geriye dönüşler yapılan öyküde her geriye kırılmada başkişinin hayatı tanıtılır. Her âna dönüşte ise bir figürü dâhil edip tanıtır:

“Başını dizlerinin arasına gömmüş oturan Zeliha, içlerinde en değişmiş görüneni. Evliliği yüzünden sinir rahatsızlığı geçirdiğini biliyorlar...” (ÜİÇ, s.77)

“O birkaç ay, düş ülkesinde bir nur sağanağında yaşıyor gibi olanları için Süleymaniye hem bir sığınak hem de umut olmuştu. Oraya varılınca yabancılıklar yoksulluklar afra tafralar anne babasının nazlı kızı olmalar diplomalar paralar pullar hatta yetimlikler de geride kalıyordu.” (ÜİÇ, s.99)

“Nurten, eskiden düşündüğü gibi okuma yazmaya meraklı biriyle değil de bir kuyumcuyla evlenmiş. Kapalı çarşıda dükkanı olan hali vakti yerinde biri kocası.” (ÜİÇ, s.79)

Yukarıdaki örneklerde görülen zamanda kırılmada sağlanan bu ritim ile öykünün kişi kadrosu oldukça genişler.

“*Parti'nin 24. Kurultayı hazırlıkları. Nihayet korktuğu başına geliyor, büyük dayısının serveti, sınırdan geçerken yakalanarak Sibiryaya sürülüşü gündeme getiriliyor... Peki ağabeyi, bir bacağını yitiren babası neden konuşulmaz...*” (ASG, s.11) ***Azize'nin Son Günü*** öyküsünden alınan bu bölümde bir hatırlama hâlinde teşekkül eden anlatı sırasında okur, öykü boyunca sık sık adı anılacak kişilerle tanışır.

Acı Çekmiş Yüzünde öyküsünde; “...minibüs duvarlarında görülen türde yazıları andıran mısralarını hatırlıyordu Hansa. En çok dürüstlük ve mertlik üzerine şiir değeri düşük ama zengin kafiyeli mısralar yazardı.” (AÇY, s.30) şeklinde devam eden uzun paragraf boyunca figürün babası sahnedir ve bu kırılma aracılığıyla onu tanıtır okur.

Yazarın öykülerinde geriye dönüşlerdeki temel işlev ise figürün, içinde bulunduğu durum ve ruhsal hâle nasıl geldiğini okura göstermek niyetiyle

uygulanmıştır. “Böylece figürlerin halihazırdaki davranışsal ve psikolojik durumları bir nedensellik bağı kapsamına alınmış olur.” (Sazyek, 2015: 140) Aynı zamanda bu, bir yandan da kişi tanımları için fırsat yaratır. Figürlerin karakteristik yapıları, birbirleriyle bağlantıları, olay içindeki varlıkları genellikler bu geriye kırımlar aracılığıyla anlaşılır.

“Bu konuyla sürekli ilgilenen kişi kız kardeşim Zeynep. Beni aradı geçen hafta ve yorgun düştüğünü söyledi. İlaçlarla ilgili düzenlemeleri işe yaramıyor; bir ilaç eksik bir ilaç fazla oluyor, sepetlerde. Babamın bir ilacı öteki sepete veya anneminki babamın sepetindeki ilaçlara karışmış. Kasten karıştırıyor annem ilaçları kız kardeşime kalırsa, onu her gün bu eve gelmeye zorlamak için.” (KP, s.35)

Ovırdoz öyküsünden örneklenen yukarıdaki örnekte dikkat edilirse, bu küçük kırılma ve kısa paragraf ailenin dinamikleri hakkında çok şey söyler. Temel çatışma açıklık kazanır, anne- babanın yarattığı sorunsal ya da anlatıcı figürün öyküdeki işlevi netlikle görülür.

Aklımda Kalan Başlıklar öyküsünde ileri doğru akış vardır. Aksiyonel bir anlatımı olan öykü, eş zamanlılık sunar. Son sayfalara gelindiğinde dar anlamlı bir geriye dönüş uygulanır ve figür bir liste yapar. Listenin son maddesi, tüm öykü boyunca her satıra sindirilmiş olan rahatsız, bunaltılı, kopuk hâlin bir flaş ışığı gibi aydınlanmasıdır: “*Aylan Bebek faciasından nasıl bir ders çıkardık sizce?*” (FAD, s.96) Okur, o hâlin nedenini artık bilmektedir.

Yaşanıp bitmiş olayların aktarıldığı bir anlatı da elbette ki dikkatin yoğunlaştırılacağı anlar-yaşanmışlıklar da, es geçilip üzerinde durulması gerekli görülmeyenler de anlatıcının inisiyatifindedir. Bu durumda Cihan Aktaş’ın anlatıcılarının “*ileriye gidiş*” ve “*zaman atlama*”¹⁴ tekniklerini sık sık kullanarak zamanı hızlandırdıklarını görülür. Elbette ki bu aynı zamanda bir dikkat tasarrufudur. Çünkü okura, zaten neyin üzerinde düşünülecek kadar önemli olduğu gerçeğini hazır olarak

¹⁴ Hakan Sazyek, “İleriye Gidiş” terimini “*Figürlerin gelecekteki kesin ve olası durumlarına ilişkin aktarılan bilgi veya tahminlerden oluşan bir tekniktir.*” şeklinde açıklarken, “Zaman Atlama” terimi için “*İç zamanın geniş bir kesiti kapsadığı romanlarda sıkça başvurulan bu yöntem, figür(ler)de ve aksiyonel yapıda duygusal, düşünsel ve entrik yoğunluğun azalması ya da önemli bir yön değişikliğine uğramadan süregitmesi nedeniyle anlatıcının aktarmayı gereksiz gördüğü süreçlerde devreye girer.*” açıklamasını yapar. (Sazyek, 2015: 186,325)

sunar. Manfred Jahn tarafından “*Anakroni*” (Jahn, 2015: 98) olarak ifade edilen bu durum eğer karakterin gelecekle ilgili hayalleri ya da geçmiş olaylarla ilgili hatıraları ise “öznel anakroni” olarak tanımlanır. Cihan Aktaş’ın anlatımındaki sapmalardan yola çıkarak rahatla söyleyebiliriz ki öykülerde öznel anakroni sıklıkla tercih edilendir.

Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor öyküsünde sayfalar boyu anlatılan bir geçmiş söz konusudur. Anlatıcı tarafından hatırlanan ve kronolojik olarak sunulan bir ya da iki senelik bir zaman dilimi vardır. Son bölüm başlığı ile başka bir zaman dilimine geçildiği, anlatma zamanına yaklaşıldığı görülür. (AVDYŞ, s.74) Ancak bu iki zaman dilimi arasında yılların geçtiği ifade edilse dahi aradaki zaman atlanır. Neler yaşandığı okura satır arası ifadelerle sezdirilir. Anlatıcı, yoğunlaşacağı dilimi seçmiş, diğer evreleri eksik bırakmış olur:

“Yüksek tabureye tünemiş gibi oturarak, masaya yapışarak, cetvelleri gönyeleri şakırdatarak geçireceğim iki geceyi. Mecburum. İdeallerim var benim.” (AVDYŞ, s.73), “Bazen hatır için proje çizdiği oluyor eşe dosta. Öğrencilik günlerimden söz açıldığında, o yağmurlu günü hatırlatacak bir kelimenin ucundan tutuyor hemen... Ne kadar istiyordu, kızının mimarlık yapmasını, çizdiği projeleri hayata geçirmesini...” (AVDYŞ, s.74-75)

Görüldüğü gibi arada bir hayli zaman atlanmış, ideallere ulaşılamamış ve artık bambaşka bir hayat başlamıştır anlatıcı için.

Uzun Cümle öyküsünde, “*Şimdi ise bu yaz sıcağında birileri geliyor...*” (SBG, s.22) zamana dair geçen ender ibarelerden biri kullanıldıktan sonra devam eden anlatı hep o anlardadır. Ta ki II. bölüm başlayana dek. “*Artık sonbahar gelmişti. Bu Eylül, geçen seneye nazaran daha soğuktu sanki.*” (s.26) Cümlesiyle okur, aradan geçen zamanı fark edebilir; zira bu iki ibare arasında akan dış zamanı belli edecek hiçbir söylem bulunmaz öyküde. Anlatıcı, eksilttiği kısımları öykü boyunca sezdirmez de bir daha. Tam anlamıyla yok sayılan bir zaman dilimi olarak kalır.

Ankara Yolcusu öyküsünde; “*Bir ya da bir buçuk yıl kadar geçmişti ki kasaba ilkokulundan emekli rahmetli Numan Öğretmen’in kızı ve çocukluk arkadaşım Munise’nin gönderdiği mektupla hadisenin arka planını bütün ayrıntılarıyla öğrenebildim.*” (HBİ, s:59) bölümü ile bir ya da bir buçuk yıl önce yaşanan bir olayı aktarır anlatıcı ve şimdi, anlatma zamanında öğrendiği yeni bilgilerle anlatımı sürdürür;

fakat arada geçen bir buçuk yılla ilgili hiçbir anlatım yoktur. Anlatıcının anlatmak için belirlediği bir merkez hikâye vardır ve yalnızca onun çevresinde devam eder.

“...Eve hırsız girdi diyelim, sesini duymaz kimse, yardımına koşmaz. Hastalanabilirsin de, belli mi olur. Bak, Şerife'nin sesini de duymamışlardı. (Ben duymamıştım.) Eylül sonlarıydı...” (KP, s:117-118) **Sedef'e Benzemek** öyküsünden örneklenen bu pasajda geçmişe yapılan kırılma bir alt anlatı oluşturur. Şerife adlı kişinin hüznü hikâyesini aktarır anlatıcı iki sayfa boyunca. Bu anlatım süresince en çok yalnızlık üzerinde durulur. Anlatıcı, geçmişe dönüşü kendi hassasiyetine göre şekillendirmiş, buna uygun ayrıntıların üzerinde durmuş ve diğerlerini es geçmiştir.

5. ANLATIMDA SAHNELEME, GÖSTERME VE ANLATMA

“Kısa hikâyenin ‘kendisini zamanın kısa bir anı ile sınırladığı, karakterlerin gelişme ve olgunlaşma sürecinden çok bazı kriz anındaki durumunu göstermek’ üzere kurgulandığı, ‘değişik olay zincirlerinden ziyade bir durum üzerine yoğunlaştığı’ ağırlıklı olarak bu durumu yansıtacak sahne(ler) üzerinde durduğu söylenir. Yine ‘anlatı dünyası gerçek dünyadan çok daha sınırlı, küçük bir dünya’ olduğu için her anlatı metninin tutumlu olmak zorunda olduğu bilinir.” (Yıldız, 2012: 101)

Kritiğinden de yola çıkıldığında Cihan Aktaş’ın öykülerinin kısa öyküler olduğu açıktır. Bu yoğunlaşma, beraberinde, anlatı yapısını kuran tekniklerin kullanımında da yoğunluğu getirmiştir adeta. Bununla birlikte, Aktaş’ın öyküleri okura hazır sunulmuş anlamlar içermez. Okur, edilgen olmaktan çıkıp kendini zorlamalı ve satırların içinde gezinmelidir. Tüketen bir okur değil, üreten bir okur olmalıdır. Yavuz Demir’in ifadesiyle “*üretici okur*” (Demir, 2011: 13) Bunu sağlayan temel faktör anlatımda seçilen tekniklerdir. Olay ya da iç dünya aktarımında olsun; tercih edilen anlatı teknikleri aracılığıyla okur, öykünün başat unsurlarından biri hâline gelir. Aksi takdirde zaten okuma süreci, anlama sürecine dönüşmeyecek ve öyküler amacına ulaşamayacaktır. Aslında bunu yaparak yazar; okurun algı dünyasına saygısını göstermekte, olup bitenleri kendi tekeline tutmaktansa okurun sezgi ve hayal dünyasına da yaşam hakkı tanımaktadır.

“Bir anlatı metninin iki yönü vardır; birincisi ‘öykü’, ikincisi ‘söylem’ dir. ‘Öykü’ bir olay serisinden, kişilerden, çevreden oluşur ve ne anlatıldığı sorusuyla ilgilidir. ‘Söylem’ ise, ‘öykü’ nün nasıl anlatıldığı sorusuyla. Öyküyü bize ileten söylemdir...” (Moran, 2016: 48)

Öyleyse, cevaplanması gereken öncelikli soru Cihan Aktaş’ın söylemini nasıl organize ettiğiidir. Çünkü “*her yazarın kendine özgüleştiği bir anlatım, kurgu ve dil anlayışı vardır... Her eserde yinelenen biçimsel özellikler, yazarın romancılığındaki – yapı düzlemine ait- ‘başat öge’leri oluşturur.*” (Sazyek, 2015: 52) Aktaş’ın tüm öykülerinde kendini gösteren, adeta imzasını oluşturmaya yönelik biçimsel yöntemleri vardır. Daha ziyade; figürlerinin iç dünyalarını sunmaya yönelik olan bu yöntemlere bakalım şimdi.

“Bir anlatıda, eğer dikkatler mutlak anlamda anlatıcı üzerinde yoğunlaşıyorsa, o anlatıda, ‘anlatma’ ağırlıklı bir anlatım biçimi uygulanıyor demektir. Bu yöntemde, anlatıcı, hikayeyi sunuşuyla, sunuş sırasında yaptığı açıklama ve yorumlarıyla okuyucunun dikkatini metne değil, kendi üzerine çeker... bu yöntemin kusur ve yetersizliğini ortadan kaldırmak için ‘gösterme’ yöntemini devreye sokarlar.” (Tekin, 2016: 207)

Bu paragrafta Tekin'in "gösterme" ile kastettiği "*Tiyatroda seyirci, olaylar ve kişilerle her zaman yüzyüze gelmekte, sergilenen olaylara anında ve aracısız tanık olmaktadır.*" (Tekin, 2016: 210) şeklinde açıklama kazanır. Benzer kabul Manfred Jahn'da da vardır; ona göre gösterme sırasında "...anlatıcının varlığı ya çok az hissedilir ya da fark edilmez. Okuyucu, olayların şahidi rolündedir." ve anlatma yönteminde ise "*anlatıcı, karakterleştirmeyi, bakış açısının düzenlenmesini ve eylemin sunumunu açık bir biçimde yönetir.*" (Jahn, 2015: 104) yani iki isim de daha ziyade aktarımın aracısızlığı ya da anlatıcının ağırlığı yönünden değerlendirmiştir. Ancak Hakan Sazyek' in *Roman Terimleri Sözlüğü* kitabında aynı terimlere yaklaşımı şöyledir: "*'gösterme' yöntemi, sadece figürlerin psikolojik boyutlarını saydamlaştırma ve aktarma işlevi ile yükümlü bir gereçtir. 'Gösterme' yöntemine figür olmayan anlatıcı kendisini devre dışı bırakır.*" (Sazyek, 2015: 147) Bu yaklaşımla hareket eden Sazyek; "iç konuşma", "bilinç akışı" tekniklerinin, gösterme yönteminde kullanıldığını söyler. "*Dolayısıyla 'sahneleme' ile 'gösterme' arasındaki en belirgin ve önemli fark bu noktada ortaya çıkar. Birinci yöntem sadece dış; ikincisi ise iç gerçekliği aktartır.*" (Sazyek, 2015: 289) Tekin'in gösterme tanımı ise Sazyek' te "*sahneleme*" (Sazyek, 2015: 287)yle adlandırılır. "Ayrıntılı eylem", "diyalog", "tasvir" teknikleri de sahneleme yönteminin alt başlıklarıdır. (Biz yer yer Tekin'in yer yer Sazyek'in tasnifine gönderme yaparak ilerleyeceğiz.) Elbette ki bahsi geçen tüm teknikler, Cihan Aktaş'ın öykülerinde nihayetinde en eski ve en kaçınılmaz olan anlatma yöntemiyle birlikte vardır. ***Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice*** öyküsünden aldığımız aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

"Yazmaya yeteneği yoktu oysa, öyle derdi. Nasılsa, içi daraldığında bir gece yazmaya koyulmuş o metni, bir mektup gibi başlamış önce, ama noktalayamamış bir türlü. Gitgide ikimize ait kıldığı bir masala, bir novellaya dönüşmüş mektup metni; o yüzden de bana göndermeye karar veremediğini söyledi. Ben de okuma konusunda ısrarlı davranmadım; mektup-novella bana yazılmış, yine de bana ait değil, bunu belli belirsiz hissettiriyordu." (KP; s.144)

Paragrafta anlatıcın cümleleriyle süreç özetlenip, kişilerin arasındaki ilişki dinamiği tanıtılmaya başlanır. Gücün, anlatıcı da olduğu bu klasik anlatma hâli elbette ki, muhtelif tekniklerle ağırlık kazanmaz anlatı içinde.

“Mutfağa gitmişti önce, kulpsuz, dibi çizilmiş teflon tencere ve tavaları, kapaksız tencereleri, yoğurt kaplarını, kavanozları yeni bir elemenden geçirmek üzere bir köşeye yığmıştı; bu da mutfağı içine girilemeyecek kadar karışık bir hale getirmişti.” (HBI, s.97) **Duvar Resmi** öyküsündeki bu cümlelerde olduğu gibi ayrıntıyla desteklenip oluşturulan fonlar ve eylemler, okurun zihninde belli bir sahnenin canlanmasını kolaylaştırır. O karışıklık içerisinde neyi nereye kaldıracağını bilemeden dolaşan figür artık, kanlı canlı biri hâline gelir. Ki bu öykü üzerinden yola çıkıp tüme varabileceğimiz bir nitelik de vardır: Cihan Aktaş’ın öykülerinde, yalnızca sahnelemenin gerçekleşmiş olması, unsurların yerini bulması adına uygulanmaz bu yöntemler. Mutlaka, öyküdeki dinamiklerin varlığına, karakterize etmeye, kurgu akışına ciddi katkıları vardır. Örneğin, **Başka Bir İhtimalin Eşiği** öyküsünden alınan aşağıdaki örnekte hem çevresel hem içsel bir tasvir öne çıkar. Ayrıntılarıyla etkisi güçlendirilen yıpratıcı, umutsuz yaşam tarzından, bir küçücük aynanın yarattığı sahte rahatlık hissine tutunan çaresiz bir genç kızla empatiye zorlanır okur:

“Akşam bulaşığı onun göreviydi; bir saat kadar sürüyordu. Daracık, köşesi bucağı bağış kap kaçak dolu mutfakta bulaşık tezgahı anlamsız bir şekilde alçaktı, iki büküm oluyordu uzayıp giden bulaşık yıkama nöbeti sırasında. Lağım kokusu olağandı, alışmıştı, bu da tedirgin ediyordu; alışmaması gerekirdi... Daracık kabinin aynası, bir pop stara götüren ekran gibi sihirli görünüyordu. Ekran ışıltısıyla tanındığında yüzü, kimliksizlik sahipsizlik içinde karanlıklara karışmaya hazır nice benzeri arasından sıyrılırdı ve kaybedilmezdi artık.” (FAD, s.47)

“Dağın eteklerine kurulmuş tekke merkezli bir köydü. Kışları altı ay sürerdi. Uzun kış boyu köyün toprak evlerinin damlarını örten mat beyazlık, belki toprak evlerin duvarlarının gölgesinin etkisiyle baktıkça griye dönüşürdü gözümde.” (AVDYŞ, s.7) **Sarete** öyküsünde uygulanan, klasik öykü geleneğine ait ürünlerdeki başlangıçları andıran bu giriş, yazarın öykülerinde nadiren tercih ettiği bir anlatı yapısının göstergesidir. Daha dingin, alışılmış, okuru yormayan, baştan sona anlatım şeklinde vücuda getirilmiş, yenilikçi teknik ve yöntemlerin ağırlıkta olmadığı birkaç öyküden söz edilebilir.

Göç Hazırlıkları öyküsünden sunulan aşağıdaki paragraf örneğinde de genelleme tonu ile yapılan aktarımda yine, anlatma tekniğinin hâkimiyeti görülür:

“Tabii kitabevine ilişkin sıraya konulmuş sorumluluklarımız da vardı. Çantamı, önlüğümü evin sofasına doğru atarak gönlümce oyuna koşamazdım her zaman. Babamın bir işi çıktıysa, dedemin, yani kitabevine ortak gibi olan annemin babasının müsait olmadığı zamanlarda kitabevinde benim durmam gerekebilirdi.” (AVDYŞ, s.40)

Yazarın öykülerinde tekniklerin eş zamanlı kullanımına rastlamak mümkündür. Bu teknikler öylesine girift hâle gelirler ki, bazen, anlatıcının sesi nerede bitti, nerede iç ses başladı ve hatta nerede diyalog aktarımı devreye girdi anlamak zorlaşır. **Yanağında Prenses Kıvrımı** öyküsündeki bu paragrafta olduğu gibi: “*Mercimek çorbası yapabiliirdi ama üşeniyordu doğrusu; soğan rendelemek gerekirdi. Sınavlarına çalışması gerekiyordu. Yıllar sonra Açıköğretim’de Kültürel Miras ve Turizm öğrenimi görmeye başlamıştı. Zeytinyağlılarla idare edebilirlerdi akşam.*” (FAY, s.13) Pasajda, figür olmayan anlatıcının cümlesiyle başlayan an, figürün zihnine âni girişle bir iç sese dönüşür. Hemen ardından, “*yıllar sonra*” diye başlayan cümlenin, anlatıcının sesinden bir tanıtım olduğu anlaşılır; fakat sonraki cümlede tekrar figürün iç sesine geçer. Adeta bir zikzak üzerine kurulur paragraf.

Kusursuz Piknik öyküsünden alınan aşağıdaki uzun alıntı bölümü, temel olarak anlatma yöntemi üzerine kurulmuştur; fakat tekniklerin girift ve dar alanda uygulanması ile hangisi iç ses, nerede dış sese dönüşmekte, anlatıcının yorumu mu devrede yoksa figürün zihin içi aktarımı mı yapılmakta bunu kestirmek dikkat ister:

“Fakat çirozlar bulunmayacaktı sofrada işte; arayıp taramaların ardından sadece bir kısmını kurtarmayı başarmışsa da Başkatip’in Karısı, sofraya çıkarmayı yediremezdi kendine: Her halde kediler tarafından dahi pek beğenilmeyerek didiklenmiş halde bırakılmıştı, bir şeye benzetemediği kuru, bir tuhaf kokan balıklar. Aceleyle eniştesine bir miktar kıyma ısmarlayarak köfte harcına ilavede bulundu. Eniştesi akıllılık etmiş, biraz da sucuk ve pastırma almıştı. Vakit daralmıştı: Köfte mi yapsın, sarma mı sarsın bu saatten sonra? Kız kardeşi, başına buyruk davranma konusunda kızına fazla yüz veriyor olmakla suçluyordu onu. Ayrıca piknik hazırlıkları sırasında Hakim Bey’in ev işlerine bakan –kocasının uzaktan akrabası olan- kadını yardımcı olması için çağırabilirdi, bunu da hatırlattı.” (KP, s.10)

Kirli Paslı Köşeler öyküsünden alınan, anlatıcın aktarımı ile anlatıma dönüşen bir dış diyalogla başlayan aşağıdaki paragraf, verdiğimiz kısımdan sonra da devam eder ve sayfa sonunda “*Bir yerde susmuş kalmış...*” ifadesi ile aktarılanların pek çoğunun bir iç monolog hâli olduğu anlaşılır. Anlatıcının, figürlerin ve iç dünyanın sesi öylesine bütüncül aktarılır, geçişler öylesine uç uca kaynaşır ki fark etmek güçleşir:

“O da Gültane’ye boşanmadan önce de sonra da kendini bırakmaya çok yaklaşırsa bile ayakta kalmayı sürdürmesinin sebeplerini anlattı: Elbet önce Allah, sonra da oğulları. Yani bilemiyor, belki Allah’a dayandığı için asla kendini bırakacak biri değil de oğullarını bahane ediyor olabilir. Çünkü bir yerde, hayatının en zor anlarını yaşarken, herkesin elbirliğiyle kendisini bir paçavraya dönüştürmeye azmettiği, kimsenin, onu dünyaya getiren kadının bile yaşadığı zorlukları umursamadığı, sırf başına bela olur diye kocasının çektiği azaba katlanmasını istediği fikrine kapıldı.” (AİÜ, s.71)

“ *Konteynır. Türkçesi nedir bu kelimenin acaba, diye düşündü Başkatip. Çöp kutusu. Çöp bidonu. Yok, metal çöp kutusu. Niye konteynır?’’ (KP; s.25) **Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi** öyküsünde geçen bu ifadede, bir iç çözümleme formunda olan ilk cümlenin ardından, figürün düşüncelerinin aktarımı sanki iç monologla sürdürülür. Anlatıcının hiçbir etki ya da düzenlemesinin olmadığı gayet açık olan, dolaysız ve doğal bir aktarımdır bu. Sanki bilinçli bir sayıklama hâli... Küçük bir alanda bu iki tekniğin böylesine birbirine yaslı oluşu, zihin içinin müdahalesiz gösterimi etkisini artırır.*

Bazı öykülerde yer yer anlatıcının müdahalesi söz konusu olsa da; tasvir, ayrıntılı eylem ve diyalogların aynı anda kullanımı ile sahneleme yöntemi organize edilir. **Ovırdoz** öyküsünden alınan aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

“Park yeri aramak için gittim, dönüğümdede orada, sudan çıkmış balık gibi, ellerindeki sağlık karneleri ve reçete demetlerini karıştırarak veznenin önünde duruyorlardı. Koridorun sonunda Neşe Hanım varmış, hostesi; belgeleri ona vermemiz gerekiyormuş. Ben Neşe Hanım’ı ararken babam peşimden koştu:

Peki, biz muayene olmayacak mıyız?

Olacaksınız, Neşe Hanım’ı arıyorum.

Neşe Hanım bugün gelmemiş mi, diye sordu annem. Neşe’nin doktoru olduğunu sanıyordu.

Neşe Hanım’ı bulamadım bana gösterilen yerlerde, ama doktorun izini buldum. Doktor viziteye çıktı, gelince sizi görecektir, dedi sekreteri. Muayene odasının önündeki sandalyelerde bir yarım saat kadar bekledik.” (KP, s.40)

“ Ne var ki süremeyecek, vitesli değil bisikletler, burası düzayak bir şehir.

Herkes bisikletli, kaldırımlara bile çıkıyorlar bisikletle, kaza olur diye korkuyorum.

Bir şey olmaz, beni takip edersiniz.

İyi, bekle beni, dedim telaşla. Merdivenleri hızla çıktım. Nilay’ın odasına girdiğimde soluk soluğa kalmıştı. Aspirin ve limonu yatağının yanındaki masaya, çay fincanının yanına bıraktım. Gecikmemeye çalışırım, dedim.” (AİÜ, s.24)

Borçlu Birakan Şehir öyküsünden sunulan yukarıdaki örnekte, hem diyalog, hem ayrıntılı eylem hem de ince detaylı bir tasvir vardır. Özellikle, olay zamanının dar olduğu anlatılarda, bu teknikleri kullanmaya özen gösterir yazar. Bu, hacme katkı sağlamanın yanında; dış dünyayı da iç dünyayı da daha net kılmanın yolu olur. O kısa süre içerisinde, figürlerin anları sanki belgeselmişçesine görünür kılınır.

5.1. ÇATIŞMA (İÇ ÇATIŞMA- DIŞ ÇATIŞMA)

“*Kurmaca içeriğin özünü oluşturan temel gerilim ögesi olan ‘çatışma’*” (Sazyek, 2015: 89) anlatıda merkeze alınan meselenin, figür temelinde verilmek istenen ve anlatının var edilmesine gerekçe olan fikrin, somut hâle gelmesine aracı olur. Bu ifadeden yalnızca toplumsal bir gaye anlaşılmalıdır. Yazar, anlatıyı kurgularken elbette bir hedefe kitlenmiştir. Bu hedef, anlatılanın okura doğru ve net şekilde geçmesidir. Çatışmalar, bu geçişi kolaylaştıracak ve hızlandıracaktır. Örneğin, *Ağırlığı Kaldırmak* öyküsündeki anlatıcının sorunu, kim olduğunun etrafındakiler tarafından hakkıyla anlaşılabilmesidir. Tüm anlatı süresince bu handikaplar verilmekte, gerilim bunun üzerine kurgulanmaktadır. Anlatıcı figür, dışsal anlamda bir çatışma yaşamaz; aksine uyumludur. Ancak iç dünyası, etrafın ona yüklediği kimlik ile aslında olan kimliğinin çatışma merkezi hâline gelmiştir. Öykünün ilk cümlesinden son cümlesine kadar mesele olan budur.

Aynı kitaptaki *Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git* öyküsü de baştan sona bir çatışmanın üzerinde durur. Anne ile kızı arasında, diyaloglarla aktarılan bu çatışma öykünün kendisidir. Yer yer annenin içsel çatışmasına dönüşüp “erken evlilik” başlığı altında süregelen bir sorunu aktarır duruma gelse de genel çatışma dışta yaşanan çatışmadır.

Üç Kuzen adlı öyküde gayet dingin, figürler arası uyumun söz konusu olduğu bir akış vardır. Hatta hem eylem içeren hâlleri hem de iç dünyaları arasında bir senkronizasyon ritmi göze çarpar. Ta ki, dışardan gelen bir sesi içtirmelerine kadar! “*Koşar adım giderken o sesi duydular. Cipten geliyordu. ‘Hiç şansınız yok!’*” (AVDYŞ, s.29) Bu bir kırılma başlangıcıdır. Uyum bozulmuş, çatışma başlamıştır. Bir çeşit dış çatışma sayılabilecek bu an (toplumun kilolu kadınlara yaklaşımı) iç

çatışmaları da başlatır. Bundan sonraki anlatı, üç figürün de iç dünyalarında yaşadıkları çatışmaya yönelir. Dış dünyadan davetsizce gelen bu ses, suya atılan bir taş gibi dinginliği bozmuş, iç dünyalarında dalgalanmaları tetiklemiştir.

Telmih öyküsü de, inceden inceye bir çatışmanın yarattığı gerilimin tırmanması üzerine kurulmuş bir yapıdadır. Geçmişten çıkıp gelen eski bir arkadaşın varlığı ile tetiklenen bu çatışma, önceleri yalnızca soğukluk olarak yansır. Devam eden sayfalarda, anlatıcının iç sesi ile bu çatışmanın varlığı netlik kazanır:

“Kem küm. Öyleyse niye dönme derdine düştü? Tutarlı olmak için elinden geleni yapmış bir insana layık zirveden bir mükemmellik örneği gibi seslenmeye hakkı olabilirmiş gibi... Aklımdan şu da geçiyor: Ya pişkin ya da fazlasıyla mahcup. Bir zamanlar öğretmenlik yaptığım özel okulda öğrencilere roman tavsiye ediyordum diye okuldan atılmama sebep olmuştu. Bunu unutayım mı istiyor...” (AİU, s.40)

İfadeler, tırmanan gerilimin zirve noktasında çözülmesini sağlayıp, çatışmanın nedenselliğini oluşturur.

Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı öyküsü, ilk cümleden son cümleye kadar bir çatışmanın üzerine kuruludur. Daha çok, figürün iç dünyasında kalan bu çatışma, eski-yeni çatışmasıdır: “*O dur durak bilmeyen ataklığı yılların ardında kaldı. Uzun mu uzun söylev verir gibi konuşmaları uzaklarda kaldı. Elinde parola gibi taşıdığı gazeteler dergiler, teybinden eksiltmediği kasetler şimdi daha çok kuytuda.*” (ÜİÇ, s.73) ifadelerinde henüz sadece kendisiyle ilgili olan bu çatışma, arkadaşlarıyla buluşacağı toplantıya gidince onları da kapsayan bir genişleme yaşar. Onlarla geçirilen zamanlar, yaşadıkları değişimler, eskiden oldukları fikri yapıya taban tabana zıt şekillenen yeni hayatları ve bu hayatların yüklediği yeni kimlikleri ile çatışmanın unsurları hâline gelirler:

“Hepsi mi, bilmiyor. Doğru mu hatırlıyor, düşünmek istemiyor. Süleymaniye günleri hep öylesine ışıklı aydınlık kalsın istiyor aklında fikrinde. En azından o ilk yıllarda... Peki ya sonraları?.. Niye insanlar bu coşkuyu anlamamışlardı?... Niye insanlar, kişiliklerini öldürmeyi önemsemeden onların kaderlerine hükmetme hakkını kendilerinde bulmuşlardı da, sanki apansızın gökyüzünün maviliği denizin duruluğu karar vermişti? Niye yıllardır kimsenin yolu düşmemişti de Süleymaniye hala giz dolu kalmış arkalarında?” (ÜİÇ, s.100)

Hibe’nin Hamağı öyküsünde, yardım gönüllüsü olarak bir mahalledeki ihtiyaç sahibi ailelere ulaşan anlatıcı figür, akış içerisinde iç dünyasında kendi yaşamıyla ilgili

bir sıkıntıyı da taşımaktadır. Yer yer devreye giren içe dönüş anlarında, anlattığının ötesinde bir hikâyeyi de içinde taşıdığını hissettirir. Giydiği topuklu ayakkabılar yüzünden merdivenleri zor çıkışını konuştukları bir anda “*Yıllardır düz ayakkabı giymiyorum, bu da onun bir mirası bana.*” (FAD, s.136) cümlesi, aslında kırgınlığının ne olduğuna dair ciddi fikirler verir okura. Ardından sık sık bu değinmeler çıkar karşımıza. (ss.139, 140, 141, 142, 144...) Ancak bu hikâyenin, anlatı içerisindeki rolü, bireysel sorunları ve ilişkileri yansıtmadır. Zira mahallede geçirdikleri sürede karşılaşılan her figür ve aktarılan her alt anlatı toplumsal ve tarihî koşulların yarattığı durumlardır. Öyleyse, ortaya bu iki sorunsalın çatışması çıkar. Kurguda, bir anlatıcının öyküsüne bir ihtiyaç sahibi figürün öyküsüne yer verilerek oluşturulan ritim, bu tezatlığı görünür kılmak üzere hazırlanmıştır.

“Üniversiteyi bitireceğim yılı. İnternet üzerinden savaş oyunları oynadığımız uzak ülkedeki delikanlı benim şövalyem olacaktı; nasıl da safmışım! İçtenlik her zaman yaralanmaya açık bırakıyordu kişiyi, farkındaydım, ama buna değeceğini düşünüyordum... Gidişim veya dönüşümü içine alan parantez heva ve heves paketinden ibaret görünüyor bu bodrum kata sığınan yirmiye yakın insanın, hele ki Hibe'nin dertleri açısından bakınca.” (s.142)

5.2. İÇSEL ANLATIM

Figürün iç dünyası sunulurken “*Sanki karşısında biri varmış gibi konuşması, tartışması*” (Tekin, 2016: 282) yani iç diyalog tekniği ve figürün kendi kendine yaptığı, zihninin serbestçe aktif olduğu iç monolog tekniği modern roman ve öykümüzdeki en popüler uygulamalardır. Bu uygulamalar sırasında “*yazarın –daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.*” (Tekin, 2016: 290) Örneğin, *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* öyküsünde geçen; “*Hucurat Suresi'nden yola çıkacak. Ya sonra? Şehriyar onu yine hayalcilikle suçlamayacak mı? Her zaman olduğu gibi onu ortak yarınlarına ilişkin kuşkulara, kendi yeteneklerine ilişkin bir güvensizliğe yol açan sorularla zor duruma düşürmeyecek mi?*” (AVDYŞ, s.121) cümleleriyle okur, doğrudan figürün zihninde gezinir. Aynı anda, düşünülenler görülür.

Tekniğin; yazar tarafından öne çıkarılan temel fonksiyonu, duruma figürün bilinciyle bakmamızı sağlamaktır. Anlatıcı aradan çekilir, okur ile figürün zihni baş başa kalır. Böylelikle beşeriyet sağlanmış ve canlılık desteklenmiş olur.

“Peki her zaman şişman gövdesini yaydığı dış kapı ağzında boynuna, boğazına, tombul kollarına sülük yapıştırmalarını merakla takip ettiğin evsahibiniz Vesile Babaaane’yi, o safi söz ustasını hatırlamazlık edebilir misin? Kardeşin Bilgehan’la sabahları dağıtım şirketinin kasabanın dışındaki benzinliğe atıp geçtiği gazete tomarlarını almaya gidişlerinizi unutabilir misin?” (AVDYŞ, s.169)

Son Büyülü Günler öyküsünden örneklenen yukarıdaki paragrafta figürün, iç ben’ini adeta karşısındaki bir muhatap mevcudiyetine büründürdüğü bu pasajda, kendisiyle yaptığı hesaplaşmanın anbean şahidi olur okur. Sürece ortaklık eder ve figürün hislerini berraklıkla görür. **Duvar Resmi** öyküsünden alınan aşağıdaki pasajda, anlatıcın sesi ile yapılan bir tanıtım ve tasvirin içine bir anda karışan figür iç sesi sayesinde iki dünya bir araya gelir:

“Balkonda bir bardak çay içmeden yapamayacaktı şimdi, sabahları gazete okuyamamanın oluşturduğu boşluğu bastırabilmenin bir yoluymuştu, Pazar manzarası... Hayat devam ediyor, devam ediyor hayat ve ben bulunduğu yere sıkı sıkı yapışarak hayatiniyetini korumayı başarabilen bir burjuva gibiyim...” (HBİ, s.99)

“Sevgi ve bağlılığıyla güç kazanarak kanatlanmış, uçmuştu. Ardında acıtarak çoğalan bir yığın soru bırakarak:

‘İlk adımı kim attı? Yalanı kim söyledi?.. Her şeyi ben kafamda mı kurdum yoksa?.. Eldar’ın dediği gibi, gitmesinin asıl sebebi dayım mı?’

Aldatıldığımı, bu yüzden haysiyetinin zedelendiğini hissetmişti.” (ASG, s.8-9)

Azize’nin Son Günü öyküsünde duygusal dünyasında açmazlar yaşayan, başına gelenlerin hâlâ devam eden iç yankılarıyla boğuşan figürün bu hâli, yukarıda verilen bölümde anlatıcın çekildiği bu anlarla belirginleştirilir.

Bu tekniklerin kullanımı ile dış dünyadan çekilen bakış, iç dünyaya kaydığı gibi artık iç dünya kuralları da devreye girmiş olur. Figürün zihni ile birlikte anlatı, geçmişe kırılır, yoruma takılır, özgürce oradan oraya sıçrar. Yani, bu teknikler bir çeşit kapıdır. Anlatıyı oluşturan unsurların irtibatlarını güçlendiren ve bu unsurları eğip büküp, istenen şekilde sunulmasına olanak doğuran...

“Bu kez Çorum’dan geçmedik bilmem neden, güzergah değişmiş, kavrulan leblebi kokusu almadım. Çocukken mahallemizdeki bakkalda şekerli leblebi tozu satılırdı küçük kaselerde bir de bastonlu şekerler... Sabaha doğru Samsun’da, Avant Garde yazılı bir binanın önünden geçtik; saçma belki, belki de değil, Göztepe’de cadde üzerinde İkinci Yeni isimli bir oto galerisi görmüştüm, onu hatırladım. Night Klüp, boş bir çocuk parkı, üstünde Atatürk heykeliyle şahlanan at. Bir köprü ve bir ırmak. Hala Nil üzerinde kayıkla gezebilmiş değilim; bir çocukluk düşü.” (HBİ, s.35)

Basamaklar öyküsünden alınan bu paragrafta da görüldüğü gibi, anlatı; figürün özgür zihni sayesinde tüm kapıları açmış, iç dünyasının kurallarını devreye sokmuştur.

Yazarın öykülerinde içsel anlatımın kullanım sebeplerinden birini de şöyle açıklamak mümkündür: “*Aralarında iletişim olanağını kaybetmiş bu insanlar söylemek istediklerini ancak iç konuşmalarında dile getirebiliyorlar.*” (Moran, 2015b: 46) Cihan Aktaş, belirtilen fonksiyonu kullanırken adeta okura; yan yana olmak ile beraber olmanın arasındaki ayrımı göstermek ister gibidir. Fon, eylemler, sorumluluklar ne kadar ortak görünse de bireysel dünyaları birbirinden o kadar uzaktır. Birbirlerine duyuramadıklarını, okurla paylaşır karakterler.

Kendine Kaçmak öyküsündeki figür anlatıcı, kendini dış dünyadan soyutlayıp kendi içine kapandığı, bu kapanış süreci ile de bir hesaplaşma hâline girdiği, vicdan muhasebesi ile bir küçük bunalımın merkezine çekildiği bir süreci aktarır. Bu süreçte, ait olduğu dünyada etrafını oluşturan kişiler ile iç dünyasındaki ayrım; onlarla ortak mekânı paylaşırsa da ortak fikir ve duyuşta olmamanın verdiği rahatsızlık 62-66 sayfaları arasında anlatılan, bir masa etrafında toplanmış kişilerin sohbetleri esnasında anlatıcının iç konuşmaları merkeze alınarak verilir: “*Zeliha konuşmaktan çok dinlemeyi sever, dedi Gülcemal... Mademki varlığıyla yokluğu bir olacaktı, niçin gelsin, onlara katılsın diye ısrar etmişti ki... Hem nasıl o kadar emin oluyordu, konuşmayı pek sevmediği konusunda...*” (DO, s.65)

“*Ama anlattıydım ya, dedi Numan Bey, telefonda olduğu kadar nazik bir dille. Mahcubum size karşı, inanın yüzünüze bakacak durumda değilim, bir kez daha özür diliyorum. Özür dilemeyin, beni ikna edin.*” (DO, s.92) **Söz Bozumu** öyküsünden alınan pasajda karşılıklı bir diyalog zannedilen bu konuşmada ikinci kısım aslında, okurun iç sesidir. O, kişiliği ve karşısındaki kişiler tarafından bu tutumunun anlaşılacağı

hissi ile sese dökemez düşündüklerini. *Telmih* öyküsünde de benzer durumla karşılaşılır:

“Üzüldü, teselli etmeye çalıştı: Sana layık değilmiş, sevgine layık değilmiş... Çoğu insan o basitliğe düşmeye hazırdır, diye geçti aklımdan. Dünyadaki en büyük varlığı olduğunuzu söyleyen kişiye yetmemeye başladığımızı anladığımız bir an geliyor. (Uygun düşer mi burada? Telmih, telmih. Anlamını o kadar önemsemiyorum, sırf bu kelime için bir cümle kuracağım.) Konuşacağımız pek bir şey kalmadı bana göre, niye kalkmıyor ki?” (AİU, s.33)

Yıllar önce yolları ayrılan iki arkadaşın bir araya geldiği anlardan alınmış bu pasajda, karşı tarafın söyledikleri üzerine, tam da yeri geldiği halde, düşündüklerini söylemeyip, iç dünyasında bırakmayı tercih eden bir figür vardır. Aralarında, artık kaybolan o bağı göstermeyi, bir iç monolog üstlenir.

Cihan Aktaş’ın öykülerinde “*monologic*” (Moran, 2015b: 86) yapı hâkimdir. Figürlerin iç dünyaları temel zemini oluşturmakta ve bu zeminin okura gösterimi de bu tekniklerle sağlanmaktadır. Yani eylemsellik indirgenir ve dikkatleri kendi üzerine çeken bir iç ses başlar. Demek ki bu süreç boyunca sadık kalınması, bağlanılması istenen gerçekler; iç dünya gerçekleridir. Öyküler içerisindeki yekûnu dikkate alınırsa Aktaş’ın, dış gerçeklikten ziyade iç dünyanın gerçekliğini öncelediği açıktır. “*Figür odaklı içerik*”¹⁵ yazarın kendine has anlatı tarzının iskeletidir.

Uzun Cümle öyküsünde, birbirlerini tanıma evresindeki iki gencin, aralıklarla toplamda üç kez bir araya geldiği anlar anlatılır. Bu anlar, diyaloglar üzerine kuruludur. Birbirleriyle bir sohbet hâlindeyler; fakat anlatıcı, dışta yaşanan bu sohbe yoğunlaşmak yerine, söylenen bazı sözlerin iç dünyadaki geri dönütlerine yoğunlaşmayı seçer. Diyalogların pek çok kısmı yansıtılmaz; çünkü o sırada artık iç dünya devreye alınmıştır:

“Kızın aklına takılı o cümleyi onaylamasa bile, nasıl bir cümle olursa olsun, ya da bir cümle yerine belki de başka bir şey; onu başkalarıyla paylaşma düşüncesine de katlanamıyordu... ‘Sözünü ettiği o cümle uğruna uzaklaşıp gidebilir, aynı evde günlerce yabancı kalabilir. Bir cümle uğruna yasaklayabilir bana iç dünyasını...’ ” (SBG, s.25)

¹⁵ “*Figür odaklı içerik: Bir romandaki aktarım modellerinin, başta başkışı olmak üzere, figürlerce belirlenip yürütülmesinin karşılayan terimidir.*” (Sazyek, 2015: 129)

Verilen öyküdeki içsel anlatım oranına bakılacak olursa, hacmin genelinde monologlar hâkimdir. Ne koşulduğundan çok, ne düşünüldüğü üzerinde durulmuştur.

“Eczanenin kasasında bir kız oturuyor, başörtülü. Yüzünde bir zerre duygu yok... Başörtülüler, onların her biri değil de özellikle bir şeyleri feda etmeyi göze alarak başlarını örtmeye devam edebilenleri, bu toplumda kendisi olarak varolma mücadelesinin olanca ağırlığına ilişkin tecrübeyi hem yalnız yaşıyorlardı hem de birbirine çok benzeyen adımlarla; o nedenle mi ilgisiz karşılıyorlardı acaba, hemcinslerinden gelen soruları...” (DO, s. 89-90)

Yukarıdaki paragrafın alındığı **Söz Bozumu** öyküsü, eylemsel akışı ve aksiyonelliği yoğun bir öykü olmakla birlikte; görüldüğü gibi figür, dış dünyaya ait bir paylaşım hâlinde iken anlatıcı, dış dünyadaki halleri bırakıp zihninin içini göstermeyi seçer. Bu noktada olanlar değil, düşünülenler hüküm kazanır.

Yazarın figür anlatıcılı öykülerinin çoğunluğunda ise anlatım, bir tahkiyeden ziyade bütüncül bir iç monolog havası taşır. Kendi iç dünyasında gezinmekte olan anlatıcı, yer yer dış dünya ile bağlantı kursa da hacim, iç gerçekliğe emanettir. Bu da üst düzey bir öznellik sağlar. Anlatıcı, dilediği gibi, dilediği anda, dilediği konuya girip, başka konulara sıçrama özgürlüğüne sahiptir. Çünkü anlatı, onun fikirlerinin ucuna takılıdır ve düşünce dünyasının hızına tabiidir. **Beni Kaybeden Sokaklar** (HBİ), **Dağın Öteki Yüzü** (AVDYŞ), **Fesleğen Sokağı'nın Ölümü** (ÜİÇ), **Kendine Kaçmak** (DO) öyküleri buna örnek gösterilebilir.

5.2.1. Çözümleyici Anlatım

Yine figürün iç dünyasının okura sunulması amacını taşıyan tekniklerden biri de iç çözümlemedir; fakat iç monolog ve iç diyalog tekniklerinden farklı olarak “*anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması*” (Tekin, 2016: 284) söz konudur. Ne var ki; anlatıcı varlığının etkin olduğu bu teknikte göstermeden ziyade anlatma söz konusudur ve tamamen figüre ait olan iç dünyanın, figür olmayan bir varlık tarafından aktarılması okurda beşeriyet ve sahicilik konusunda daha az etki bırakabilir. Çünkü okur, figürün zihnine tam anlamıyla sızamayacak; bildirimleri ikinci bir ağızdan dinlemek zorunda kalacaktır. Örneğin, **Bavul Hazırlığı** öyküsünde geçen “... Halide ama aynı zamanda ortak hayatlarının geleceği açısından bu kararı uygulamaya mecbur olduğuna inanıyor. Hiçbir şey ders olmadı bu iyi adama,

diye düşünüyor...” (HBÇ, s.68) satırlarında, figürün zihni, anlatıcının elinde bir anlatma malzemesine dönüşür. **Üç Kuzen** öyküsündeki “ ‘Çünkü’, diye düşündü, ‘ben kendimden başka herkesi en iyi, hakikate en yakın ve ihlaslı mümin olarak görmeye hazırdım.’” (AVDYŞ, s.29) ifadesinde olduğu gibi, doğrudan yapılan bir iç çözümleme ile figürün sözlerinin olduğu gibi aktarımı ise, bu etkiyi az da olsa kırmaktadır.

“Kağıttan oyuncaklar, minimal desenler, deneysel biçimler. Bu durumda herhangi bir annenin yapacağı sorgulamaya düştü: Niye çocuksu kalmakta direniyor bu kız? Büyümek istemiyor, bu nedenle uzaklara gitti. Fakat bir gün büyümeye mecbur kalacak ne yazık ki işte o anda yanında olmayabilir bir anne olarak. Skype dediğin nedir ki, cama düşen görüntü, o kadar.” (AİU, s.83)

Japon Resmi öyküsünden sunulan yukarıdaki bölümde kızının Japonya’dan gönderdiği objelerin arasında etrafına bakınan bir annenin, anlatıcı eşliğinde iç dünyasında olup bitenler sunulur kısaca. O eşyaların içinde bedenlenen anne, zihin içinin gösterilmesiyle tam görünür kılınır adeta. Anlatıcı, aktarımın başında uyarısını yapıp, düşüncelerin arasına tekrar girmez. Kısa bir an, okur ile anne baş başa bu doğrudan tercih ile.

“Üst dolaplarda genişçe bir kap aradı. Bir rafta tuz torbası, ağzı biraz yırtılmış olarak duruyordu. Torbayı alıp dökülen tuzları temizledi. İnsan sahip olduğu bir duyguya kendini bıraktıktan sonra, olayları ona göre tefsir etmeye başlıyordu herhalde.” (AVDYŞ, s.203) **Dağınık Dünya** öyküsündeki bu ifadeler hâkim anlatıcının sahip olduğu sınırsız gücün bir artısıdır aslında. Aynı anda her şeyi görüp, duyabilen bu anlatıcının kabiliyetleri ile mutfakta yemek hazırlama derdine düşmüş bir kadın olmaktan çıkıp, iç dünyasında meseleleri istişare eden bir zihin haline dönüşür figür.

“En sonunda bilgisayarla daktiloyu baş başa bırakıp çıkıyor odadan, içindeki suçluluk duygusu rahat vermiyor. Daktilo onca emektar, onca yakinken şimdi orada bilgisayarın görkemi karşısında yaralı, zayıf ve savunmasız. Yapacak hiçbir şey yok şimdilik, ille de yazılısın dediği bir cümle de yok. Buzdolabını açıyor. Dolabın içi neredeyse boş. Çocuk için hiç olmazsa bir çorba yapmalı... Elinde birkaç kitapla ve dergiyle çiçeklerin yanındaki mindere yöneliyor.” (SBG, s.125)

İlk ve Son Fotoğrafın öyküsünden alınan bu örnekteki gibi bir iç çözümleme, eylemsellikle birlikte yansıtılırsa, figürün iç dünyası aktarılırken dış dünyaya ait hareket detayları da aynı anda sunulursa bu Hakan Sazyek’in ifadelendirişiyle “aksiyonel iç çözümleme” (Sazyek, 2015: 20)dir. Böylelikle “yaparken” aynı zamanda “ne

düşündüğü” görülür figürün. “O sırada” aklından geçenler yansıtılarak insani yön desteklenmiş olur. Görülen yaşantı ile görülmeyen yaşantı sarmal biçim oluşturur.

Cihan Aktaş’ın, iç çözümleme tekniğine yüklediği en belirleyici işlev; figürlerin iç dünyalarına geçişi sağlamaktır. Figür anlatıcılı metinlerde zaten direkt bir temas vardır. Ancak, anlatıcının figür olmadığı öykülerde, dış dünyanın yanı sıra bir iç gerçekliğin oluşu; bu teknikle sabitlenir. *Parkta Bir Sabah Erkenden* öyküsü, neredeyse tam olarak bu tekniğin üzerine kuruludur. Dar bir olay zamanı olan öyküde, figürün parkta geçirdiği birkaç saat göz önündedir. Fakat iç çözümlemenin sunduğu alan ile hayatı hakkında gerekli olan tüm parçalar tamamlanır. Bir sarkaç vardır yapıda: Ne zaman dış dünyaya dönülse, tasvirle yapılı bu ve ne zaman dış dünyadan kopulsa, iç çözümleme devreye girer. Bu git-gel ile stabil bir ritim yakalanır. *Uzun Cümle* öyküsünde geçen aşağıdaki paragrafta ise; söylenen sözün etkisi, bir diyaloga dönüşmek yerine içte kalır ve iç çözümleme ile aktarılır. Figürün, dış dünyaya ait diğer figüre kendini kapadığının bir göstergesi olmakla birlikte, belki de devam eden dış diyalogun artık bir hükmünün olmadığını da sezdirir:

“ ‘Gördüğüm şu, hayatını garip uzun cümleler yazma tutkuna adayacak biri olmayacak, kimse böyle bir şeyi kabul etmez, mutsuz olacaksın.’ Yollarının ayrıldığını hissettiren yabancı bir duruşu vardı. ‘Özveride bulunabileceğim bir güvenilirliği kalmamış, çıkarlarını göz önünde bulundurmak üzere hesaplı kitaplı gelmiş, nasıl olursa olsun bugün kesin bir sonuç için gelmiş’ diye düşündü kız.” (SBG, s.31)

5.3. DİYALOG ÜZERİNDEN ANLATIM

Anlatının gerçeklikle temasının doğurduğu kaçınılmaz tekniklerden biri de diyalog tekniğidir. Aktaş’ın öykülerinde de yer yer “*dialogic*” diyalogların yer aldığı (Moran, 2015b: 86) form göze çarpar ve dış dünyaya ait diyaloglar kendini gösterir. Her ne kadar iç dünya odaklı bir tercih söz konusu olsa da, figürlerin dış yaşamsal hallerini yansıtırken bu teknik pek çok işlevi üstlenir. Hem olayların hem ruh hallerinin geldiği noktaya nedensellik kazandırmak, karakterizasyona canlılık katmak, temel meseleleri beylik tutumla anlatmak yerine anlatımın aksiyonu hâline getirmek gibi ...

“Ama basmak işitiyorum, diye bağırdı Nadie... Hatuna'ya sitem etti: Sen sürekli uyuyorsun ama benim gözüme uyku girmiyor. Hem de horluyorsun. Bazen de ağzını şapırdatıyorsun.” (DO, s.122) *Sen Uyuma Hatuna* öyküsünün girişini oluşturan bu kısacık diyalogda, pek çok bilgi sunulmaktadır. Bir hasta bakıcı olan Hatuna'nın işinin zorluğu, baktığı hastanın yükümlülüğü yanında hiç uyuyamadığı, koltuklarda kısa süreli sızmalar yaşamaktan ibaret olan dinlencelerine rağmen karşı taraf nezdinde nasıl değerlendirildiği; bu diyalogun devam eden cümleleri ile birlikte yeterli fikri verir okura. Yazar; anlatıp geçmeyi seçebileceği bir kompozisyonu okura kanlı canlı göstermek istemiştir.

“Her şey kusursuz olmalı, neyin ne olacağı belli olmaz, sonuçta Vali Muavini bir bakıma Vali demektir; yani koskoca Devlet'e açılan kapıdır. Hakim Bey'in haline acımasam kaldıramazdım bu piknik hazırlıklarını, dedi kadın kız kardeşine, çiroz kokusu sinmiş giysiler arasında hediyelik olanları ayırmaya çalışırken. Oğlanlara kışlık pantolonlar, botlar, kıza bir bluz bir çanta, bana ise kadınların partilere giderken kullandığı türde bir el çantası üç beş kutu krem. Söyler misin, ben böyle bir çantayı nerede kullanacağım; sanmıyorum kullanacağımı. Al, senin olsun.” (KP, s.13)

Kusursuz Piknik öyküsünde bulunan bu hacimli paragrafın tamamı bir diyalogun tek taraflı aktarımıdır. Araya yalnızca “*dedi kadın kız kardeşine*” ifadesi ile anlatıcının sesi karışmıştır. Neredeyse kapalı bir anlatıcının işi olan bu aktarımla an, sahnelenmiş ve aracısızlık tercih edilmiştir. Ayrıca, teknik yönden de alışlagelmiş bir sunum tercih edilmez. Bakıldığında, diyalog olduğu anlaşılmayan bu kullanımla sanki anlatma durumu hiç kesintiye uğramamış izlenimi yaratılır. Aynı öyküde geçen, “... *Yine de gelecek yazın bir kısmını bilgisayar kursuna gitmek için İstanbul'da geçirmeyi düşündüğü oluyordu kocasının. Olabildiğince yetiştireceksin kendini. Yaptığın iş alanında en iyisi olmaya gayret edeceksin.*” (KP, s.16) bölümünde ise, anlatıcının anlatma hâli, kısacık bir an, figürün cümlelerinin araya girmesi ile duraklar. Cümlenin sonunda ise “dedi, söyledi” şeklinde bir tamamlayıcılık tercih edilmez. Bu, figürün cümlelerini, anlatma tekniğinin bir parçası hâline getirip; adeta bir yankı tonu oluşturur. Üsluptaki akışı destekler böylece.

“Sokaklar bu gece ne kadar da sessiz, tuhaf bir şekilde sessiz, ayrıca çok da karanlık; ay neredeyse gözüküyor, tek bir yıldız da yok, diyorum oysa.

Olaysız yani...

Hayrı, ürpertici. Bir şeyler oluyorsa bile çok derinlerde gerçekleşiyor.

Senin için ürpertici değildir herhalde... Ne korkutur ki seni..." (KP, s.61)

Ağırlığı Kaldırmak öyküsünün başlangıcında verilen bu diyalog, son derece kritik bir işlev taşır. Çünkü tüm öykünün yoğunlaştığı, figürün kendisiyle ilgili anlatmak istediği şey, bu paragrafta örneklenir. Devam eden anlatı boyu, paragrafta yoğunlaştırılmış bu sorunsal genişletilir. Diyalogdaki karşı tarafın kim olduğu belirtilmez de, bu da kasıtlı düşüncesindeyiz. Zira figürün hayatındaki herkes tarafından böyle kabullenildiği ve zaten bu yanlış kabulün iç dünyasındaki yansımaların şekillendirdiği akış içinde net şekilde anlaşılır.

"Haklı olabilirsin, muhtemelen haklısın. Endüstri alanındaki tasarımlarıyla şimdiden mesleği alanında bir ün edinmiş... Üniversiteyi bitirmek üzere, tek dersi kalmış, bu tek dersi de ezber gerektiren kitaplarla başı hoş olmadığı için veremiyor bir türlü; anladım." (KP, s.99) tüm anlatının diyalog temeline oturtulduğu **Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git** öyküsünden alınan bu pasajda, kızının sözlerini kelimesi kelimesine tekrarlayan bir anne sesi duyulur. *"Tek taraflı aktarılan diyalog"*¹⁶ kullanılarak, öykü boyunca yalnızca anne tarafından yansıtılan diyalog süreci ile öyküyü oluşturan tüm unsurların da oluşumu sağlanır. Bu pasajda da içerik, kişi tanıtımını yüklenmiş durumdadır. Bahsi geçen damat adayının okura detaylı bir sunumu gibidir.

Yazarın bazı öykülerinde anlatının büyük bölümünün diyalog aktarımı üzerine kurulduğu görülür. Sayfalar süren bu aktarımda diyaloglar, anlatıya dönüştürülmüş, yine dışardan bakıldığında diyalog olduğunu gösterecek işaretler kullanılmamıştır. **Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda** öyküsünde 53-58 sayfaları arası devam eden, hacmin büyük bölümünü kaplayan bir anne-kız diyalogu görülür. Demek ki öyküde, olay ya da eylemsellik değil, öykü kişilerinin karakterizasyonu öncelenmiştir. Benzer durum, aynı kitaptaki **Git Öyleyse, Bohçanı Al da Git** öyküsünde de görülür. Tüm hacmi kaplayan bu diyalog hâlinde ton, sanki bir iç monolog gibidir. Yer yer araya muhatabın cümlelerinin girmesi ile bunun bir diyalog olduğu anlaşılmaktadır. Tüm

¹⁶Alpay Doğan Yıldız, *Fatma Barbarosoğlu Hikâyeciliği* kitabında; anlatıcı konumundaki karakter karşılıklı konuşma/diyalog içerisinde olduğu karakterin sözlerini alışılmış aktarma yöntemleriyle aktarmayıp (çoğu zaman hiç aktarmayıp) kendi tarzıyla sezdirdiğinde bir karşılık verilmediğinden bu duruma diyalog demek yerine, anlatıcının sadece kendi söylediklerini yansıtması dolayısıyla buna *"tek taraflı aktarılan diyalog"* denmesinin uygun olacağından söz eder. (Yıldız, 2017: 113-114)

mesela, merkezdeki karmaşa, figürler arası yaşanan çatışma diyalog üzerinden aktarılmıştır. **Biberon** öyküsünde de anlatı yapısı aynıdır. Yani bu öyküler, diyalogun öyküleridir, denebilir.

5.3.1. Diyalogların Aktarımı

Yazarın öykülerinde diyalogların aktarım teknikleri daha ziyade öznellik (anlatıcı yönünden) içerir. Özellikle; anlatıcının figür olduğu öykülerde diyalogların gramer ve imla-noktalama gereği aktarılmadığını görürüz. İlk bakışta, diyalog olduğunu gösterir bir yazılım kullanılmaz. İç dünyanın hükmü geçen öykülerde diyaloglar, figür tarafından süzülerek ulaştırılır. Yani; dinlediklerini anladığı hâliyle yansır.

“...Biri olsun düşünmüyor bunu ofistekilerin, bir taksi çağırırım şu kıza, dolmuş durağına kadar götürelim, yüklerini taşımasına da yardım etmiş oluruz, diyen yok. Sinan bile...”

Çünkü bunu beklediğini belli etmiyorsun, dedi kuzenim. O, mesela mutfakta, yüksek raflara asla el uzatmaz. Hayatım, bir dakika gelir misin, şurada bir kase var, ben uzanamıyorum da... Hayatım, yarın perdeleri yıkayacağız, ben asamıyorum, başım dönüyor biliyorsun, evde olmaya çalış...” (K.P, s.64)

Ağırlığı Kaldırmak öyküsünden aktarılan mevcut paragraflarda üç farklı boyut çıkar okurun karşısına: Anlatıcı tarafından genel bir anlatma sırasından alınan bu paragraf, görüldüğü gibi kuzenin cümlesi yansıtılarak, diyalog ânına bağlanır. Öncesindeki cümleler, o cümleye kadar, okura söyleniyorken; o cümle ile muhatap, kuzen oluverir. Kuzenin, durumla ilgili yorumu yalnızca tek cümle geçiştirilir ki bu da, anlatıcının öznel tutumunun yansımasıdır. Kuzeni tanıtmak amaçlı seçilen cümlelerse, okura adeta dikte edilir. Anlatıcı, kuzenle ilgili düşüncelerine okurun da katılmasını istercesine mevcut cümlelerini aktarmakla yetinir. Gülümlü bir diyalog denebilir.

Gece Oturması öyküsünde de hacmin büyük bölümünü yine bir diyalogun tek taraflı aktarımı kaplar. Anne ve kız arasında geçen bu diyalogda, aktarıcının anne (anlatıcı) oluşu, tercih edilen bu tek taraflılığın, anlatıcının dünyasına doğrudan ve kesintisiz dalışı sağlayıp, öznelleştirir: “*Gel bak, sepetteki tek çorapların çoğu sana ait. Bu konuyu açtığın iyi oldu, dediğin gibi, temiz çamaşır bulamıyorsun çekmecende; çünkü onları yerine yerleştirmek senin işin olmamalıymış gibi davranıyorsun.*” (KP, s.167)

“*Büyük oğlan hesaptan kitaptan anlamıyordu. Küçük de seyahatti sevmediği gibi, müşteriyle konuşmayı da beceremiyordu. İkisi bir adam etmezdi bunların.*” (AVDYŞ, s.101) *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* öyküsünde aslında, figürlere ait olan bu cümleler, figür anlatıcı tarafından öylesine anlatı cümlelerine dönüştürülür ki; bunların bir diyaloga ait olduğunu anlamak zorlaşır. Ancak, hem devreye girdikleri yere hem de anlatıcının öykü boyu yarattığı tonuna dikkat eden okur, bu cümlelerin başkalarına ait olduğunu anlayabilir.

“ ‘*Kiracı gibiyim evde*’ diye içlendi. Kocasına ihtiyacı kalmamış, oğullarıyla yetinebilirmiş, hatta oğulları, gelinleri daha çok kendisine aitmiş gibi davranıyordu. Öyle soğumuş ki, şimdi yanında oturmak içinden gelmiyormuş.” (SBG, s.73) *Fırat’a Giden Ömür* öyküsünden alınan pasajda figürün karısına ait cümlelerin, iç dünyasının aktarıldığı sırada, duyguları ve ruh hâliyle girişik şekilde veriliyor olması; söylenen cümlelerin yankılarının da aynı sırada verilmesini sağlar. Böylece, ne söylendiğinden çok; duyan figür nezdindeki anlamları ön plana çıkar. Hatta öylesine öznel bir hâl kazanır ki; okur istemsizce, eşe karşı bir güvenme hisseder.

Yazarın öykülerinde, çok sık olmamakla birlikte alışlagelmiş tekniğine uygun diyalog aktarımları da kullanılır. Ya cümleler arasına “dedi, söyledi” gibi ifadeler eklenir ya da konuşma çizgisi kullanılmadan veya kullanılarak, cümlelerin alt alta yazıldığı diyaloglarla karşılaşılır. *Lara Larissa* öyküsünden alınan aşağıdaki örnek diyalogda olduğu gibi:

“Ben senin hayatını boş yere harcamaman için...”

Gidip o kalabalığın içinde bir kum tanesine dönüşmeliyim, ancak o şekilde varlığımın bir anlamı olduğunu bileceğim.

Bak kızım, bu kez durum farklı, ciddi ciddi duyurdular işte, göstericilerin üzerine ateş açılacakmış.

İyi ya, biliyorum başıma neler gelebileceğini. Ve bir an olsun gitmemeyi aklıma getirdiğimde kötü geliyorum kendime, hatta iğreniyorum o zaman varlığımdan. Sen bencilsin, bu yüzden sana o kadar da kızmıyorum; yaşlı insanlar çoğunlukla bencildir.” (AİU, s.44)

Aynı aktarım *Ovıdoz* öyküsünde de göze çarpar:

“İki tansiyon ilacı aldım, o yüzden uyukum geliyor, uyuyacak gibiyim; yanımdan ayrılma sen, burada otur.

Uyumak istiyorsan engel olma kendine, uyu hadi. Ben yanındayım.

Ya bir daha gözümü açmazsam...

Böyle şeyler söyleme..." (KP, s.33)

Kızım Olsan Bilirdin öyküsünde de benzer kullanım söz konusudur:

"Ezanı bekliyorum, abdest alacağım da. Sence biz namaz kıldık mı?"

Kıldım ben, seccadeyi de toplamadım, serili bıraktım. Sonra da sen kıldın.

Biri benim ceketlerimi saklamış. Tek bir ceket olsun yok dolapta. Gel, bak.

Şehnaz saklamıştır. Her gün bu evde. Ne işi var ki bu evin ona düşen?" (KOB, s.22)

Yazarın üç ayrı öyküsünden alınan üç ayrı diyalog örneğinde de anlatıcının aynı tutumu tercih ettiği görülür. Peki, acaba diyalogları daha çok akış içine sindirmeyi seçen yazar neden bazı durumlarda böylesine titiz bir aktarıma başvurur? Elbette ki, "seçilen" diyaloglardır bunlar. Olayın akışında önemli rol oynayan anlar ya da figürlerin tanıtımını, anlatıcının cümlelerinden çok daha etkili yapacağına inanılan diyaloglar. İlk örnek, anne ile kızının fikirsel ayrıkları üzerine kurulu öyküde, bunu en iyi sabitleyen andır belki de. Anne, kızı zarar görecektir endişesi ile her annenin taşıyacağı ortak endişeyi taşır. Kızı ise bu tutumu, kendi duyarlılıklarını paylaşmadığını düşündüğü annesi için, bencillikle itham ettiği bir tartışmaya dönüştürür. Toplumsallık ile bireyci yaklaşımın iki simgesi olan figür; öykünün merkezini bu diyalogla oluşturur. İkinci örnek, öykünün başlangıcıdır. Öykü boyunca anlatıcının anne ve babasının ilaç saatleri-doşları ile temellendirilen bir gerilim söz konusudur. Başlangıç olarak seçilen bu diyalogla, gerilimin canlı bir örneği sunulur. Figürün, aktarılan olay süresindeki işlevi, yükümlülükleri örneklenir. Diğer paragrafta, alzheimer hastası orta yaşlı bir kız ile yaşlı babanın hâlleri sergilenir. Sayfalar boyu süren bir diyalog vardır. Eğer anlatma yöntemi tercih edilseydi acaba bu kadar amacına ulaşan, etkileyici bir canlılık yakalanabilir miydi? Elbette ki hayır. Zira diyalogun taraflarından ikisi de hastalıkla pençeleşen zihinler, dolayısıyla kendi iç dünyalarını kendilerinin aktarması beklenemez. Dışardan bakan bir tanık ya da eşlikçi tarafından aktarılsa da ister istemez bir özetleme yolu seçilecek, pek çok ifade atlanacaktır. Ancak o ifadeler, son derece kritik ve karakteristiktir. Bu naklen sunum, bu sahneleme tercihi sayesinde anlatılma kaygısı çekilen her şey, adeta, kendini anlatır.

Teknolojinin getirdiği gerçeklere de sırtını dönmez yazar. Yani karakterlerin gerçekliğinin bir parçasıdır teknoloji. Zira artık, diyalog kurmak için yalnızca yaşam alanlarına gerek yoktur. Diyalog kurulan kişi ile aradaki uzaklığın da pek hükmü kalmamış, sanal platformlar ile bu ihtiyaç giderilmeye başlanmıştır. **Robotlaşmak Burada Bir Başka Türü** öyküsünde, biri anlatıcı figür olan iki figürün bir mesajlaşma programı üzerinden yaptıkları sohbet 61- 65 sayfaları arasını kaplayacak şekilde blok olarak sunulmuştur. Benzer durum **Japon Resmi** öyküsünde de görülür. Japonya’da olan kız ile annesi arasındaki iletişimin tercih edilen aktarma yollarından biri; Skype adlı kameralı görüşme anlarındaki yazışmaların birebir aktarımı halindedir. (ss. 85-97)

5.4. BETİMSSEL ANLATIM

Tasvir tekniğinin, anlatıdaki unsurların görünür hâle gelmesini sağlayan bir fonksiyonu vardır. Okur, kurmaca dünyayı hayal gücünde somutlaştırabilmektedir böylece. Ancak, “*asli olmaktan ziyade destekleyicidir.*” (Jahn, 2015: 105) Zira tek başına tasvir kullanarak yazılmış bir öykü düşünülemez. Sadece dekor yaratmak, bir fon oluşturmak amacıyla yapıldığı da görülen tasvirin; kuşkusuz ki bu durumda pek organik olduğu söylenemez. Okur, henüz içine girmediği olayla ve henüz tanıyamadığı figürle ne derece ilgisinin olduğunu belirleyemediği bu tasvirdeki detayları, unutacaktır. Öyleyse, adeta doldurma amacına hizmet eden bu cümleler, biraz da boşa sarf edilmiş olacaktır. “*Figürün ya da mekânın dış görüntüsüne dair ‘bilgi’ nin, olayların kronolojik çizgideki akışıyla birlikte verilmesi*” sayesinde ise “*girişik tasvir*” (Sazyek, 2015: 141) ortaya çıkar. Böylece tasvirin, konu içinde estetik katkı sağlayan bir etkisi olur. Sebepsiz ve tek başına bir tasvirden kurtulur anlatı. Gerektiği yerde ortaya çıkar ve okurun anlamlandırma sürecine katkı sağlar. Bir diğer katkı ise, uzatılmayan bu tasvirler sayesinde hacim; yazarın asıl duyarlılığı olan iç dünyaya kalır.

“Annem, misafir odasını misafirler için saklama konusunda direnmeyi sürdüren ev kadınlarından. Doğru, sabah erkenden işe gitmesi gereken hamile kızının zaman zaman misafir odasındaki üzeri kılıflı üçlü koltuğa uzanmasına sesini çıkarmıyordu, ama o koltukta gecelemeğini de iç rahatlığıyla kabullenemezdi. Misafir odasının mobilyaları henüz yeniydi, annem özel olarak çok uzak bir semtteki mobilya kumaşı üreten toptancılara giderek kumaşını seçmiş ve bu işin ustası bir akrabasına ısmarlamıştı, uzun yıllar kullanmaya niyet ettiği ahşap kolluklu, oturunca sırtı rahat ettiren, sayısız yastıkla da zenginleştirilen mobilyalarını.” (KP, s.88)

Her Yere Sığabilir Biri öyküsünde geçen bu tasvir aslında, anlatıcının en temel ruhi acısının tasviridir. Bedensel olarak her yere sığabilen biri; ancak birey olarak kendine sığınacak bir yer bulamamış bir ruh... Detaylıca tasvir edilen kanepenin ise, sanki öykünün figürlerinden biridir. Merkezde ve anlatının vermek istediklerini sırtlanan bir yönü vardır. Akışta, tam da yeri geldiğinde yapılan bu tasvir ile okur, anlatıcının söylemek istediklerini ne kadar da net anlayabilir.

“El feneri.

Mumlar.

Dış kapıya yakın bir yerde bir kutu tasfiye edilmeyi bekleyen ders kitabı. Ne zamana kadar bekleyecekler...

Dış kapının hemen yanında giyilip çıkarılmış üç çift ayakkabı, aslında bir çift çizme.”
(K.P, s.166)

Gece Oturması öyküsünde geçen yukarıdaki bölümde sanki blok bir tasvirin parçasıymış hissi uyandıran bu tasvir, aslında anlatının en canlı unsurlarındandır. Çünkü anlatıcının, bezmiş ve tüm evin sorumluluğunu tek başına üstlenmekten yorgun düşmüş bir annenin olduğu bu öyküde uzunca bir süre merkezde “dağınıklık” teması vardır. Bu sayfalar boyu, benzer şekilde yapılan tasvir bölümleri de aslında, akışı destekleyen etkin bir role sahiptir.

“Yaldızlı ciltleri olan eski ve sayfaları sararmış kitaplara, ulaşılması imkansız bir dünyaya duyulan hayranlıkla göz gezdiriyor; ipek duvar halılarını, kısa süren halı işçiliği günlerinden kalan bir ilgiyle okşuyordu.” (AVDYŞ, s.129) ***Efsun’un Semaveri*** öyküsüne ait, bir evin içindeki eşyaların tasvir edildiği cümlelerde aslında figürün kimliği, mizacı gözler önüne serilir. Onun, eşyalarla kurduğu organik bağ, görülen ile hissedilenin birlikte betimlenişiyle somutluk kazanır. Çünkü onun tüm varlığı, zaten evle özdeşmiştir.

Kesme Şekerler öyküsünden sunulan *“Bakır bir ibrik: En az yüz senelik, babasının babasından kalma. Kırmızı küp, teyzesinden isteme; tahta bir kap, külek denilebilir; tereyağını tuzlayıp koyarlarmış içine, sonra tahta kaşıkla alır alır kullanırlarmış. Bir de Trabzon işi kafega...”* (DO, s.71-72) tasvirini anlatıcı, son cümledeki çıkarımı söyleyebilmek adına yapmıştır sanki. Onun gözleri ve sözleriyle

tanımamız gereken bir olay kişisi vardır ortada ve anlatıcının yorumlarını biraz daha destekli kılabilmesi adına okura sunduğu kanıtlardır bu cümleler.

Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi öyküsü, tasvirin belki de en kritik işlevde kullanıldığı öykülerdendir. Destekleyici bir unsur olmanın ötesine geçer tasvir burada, bir konteynerin içinde günler süren yüz kişilik bir “kaçış” mücadelesinin, muhtemelen hiçbir okur tarafından tadılmamış olan hissini anlatabilmek, bu bakirliği empatiye dönüştürebilmek oldukça zor bir iştir. Bu zorluğun çözücü tekniği olarak kullanılmıştır tasvir:

“Konteyner dışardan mühürlenmişti, yüz kadar yolcu alt alta üst üste oturuyorduk... Zayıf fener ışıklarına karşın karanlık sayılırdı konteynerin içi, zeminde boş bir santimetre kare olsun bulunamazdı; yüz kişiydik, dile kolay... Etraftakilerin sıkışık bir gövdelik alandan ibaret olan alanına doğru hafif hafif kıpırdanmalara da itiraz eden bulunmazdı. Hareket etmezse öleceğini sanan, bulunduğu yerde ayağa kalkmayı denerdi; başarabilirse.” (AİU, s.57)

Kapalı alan korkusunu tetikleyen bu tasvirden başka, öykünün merkezindeki sorunsalı vermeyi başaracak bir teknik daha olamazdı kanısında. Yanı sıra; figürün, bulunduğu yerin tezadında olan ışıl ışıl ve umutlu ruh hâlinin oluşturduğu durum ise, “uğrunda katlananlar” fikriyle, mücadeleyi daha da kıymetli kılar gibidir.

5.4.1. Tasvirde Öznellik/Nesnellik Niteliği

Tasvirin ne şekilde sunulacağı ise başka bir dikkati doğurur. Bu şekli, gören mi belirleyecektir, yoksa tasvir edilenin kendi nitelikleri mi? Cihan Aktaş’ın öykülerinde genellikle figürün bakış açısından sunulan, böylelikle öznelliği desteklenen tasvirler kullanılmıştır. Böylece figürün duyuş, görgü, öncelik, seçici algı gibi karakteristik genetiği de okura sezdirilmiş olur. Demek ki, figürün ruh hâline ve algı yapısına uygun olarak şekillenen “*öznel tasvir*” ya da gerçekte ne ise öyle yansıtılanların oluşturduğu “*nesnel tasvir*” (Tekin, 2016: 227) ayrımı da önemlidir. Cihan Aktaş’ın anlatısında öznel tasvir evladır. Örneğin, ***Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice*** öyküsünde; “*Bir yanlışlık var bu işte, Hatice’nin hareketlerinin ağırlığında yani. O her zamanki yumuşak dolaşmalarıyla çoktan karışık odaları düzene sokmuş olmalıydı. Ne yap-boz parçaları kalmalıydı ortalıkta, ne de çocukların plaj dönüşü ortalıkta bıraktığı ıslak havlular.*” (KP, s.152) fiziki mekânla ilgili yapılan bu tasvirdeki gaye, karşıdaki figürün ruh hâlini

sezdirmektir. Seçilen ifadelerle birlikte, fon ve figür arasındaki tezat belirginleştirilmiş ve aynı zamanda fon ve figürün iç dünyası arasında bir koşutluk oluşturulmuştur.

“Dar bir sokakta tek katlı evleri seyrederken, ıhlamların kokusuyla mest oldu. Buydu belki yaşamak, hayatı aşkın yokluğuna rağmen dayanılır ve çekici kılan buydu; toprağın ve pişmekte olan hamurun kokusuyla, havaya savrulan küllerle, rüzgarda çırpınan çamaşırlarla, beyaz bembeyaz kuşların süzülüşüyle cömert ve sevecen, gözlerinin önündeydi.” (AVDYŞ, s.146)

Dağın Öteki Yüzü öyküsünde geçen, pek çok duyunun aktif olduğu bu tasvirde en dikkat çekici taraf, görenin psikolojisiyle örtüşmesidir. Sıkıntılı ruh hâlinde olan figürün, bir farkındalık yaşamasına sebep olan günlük hayat ve doğa rutini; onun için ifade ettiği hâl ile yansır anlatıya.

“Sırlı, ketum, sessiz Kız Kalesi gündüzleri ziyaretçilerden yorgun düşüyor, yüzyıllardır rüya gören kızlar için bir tek canlanıyor geceleri. Dört yanındaki sular kurumuş, muhafazasız kalmış öylece, unutmuş kendini, başkaları için kaygılanıyor.” (ASG, s.1) Tasviriyle başlayan **Azize'nin Son Günü** öyküsünde bahsi geçen Kız Kalesi ile figür arasında kurulu bir özdeşim vardır. Öykünün girişi olan bu paragraf, bir yansıtmadır. Aslında olandan ziyade, bakanın onda gördüğü, gördüklerine yüklediği anlamdan kaynaklı bir bakma hâlidir bu. Göz, ruhsal dünyasını açık eder bu tasvirle.

Virginia Woolf Mutsuzluğu öyküsünün sonlarına doğru, nahoş bir an, figürün annesine kasabadaki bir kadın tarafından yapılan sözlü saldırı, anlatılır. Atmosfer son derece rahatsız edici ve iticidir. “Dakikalar uzuyor uzuyordu. Bütün kasaba akasya ağaçlarının, tahta parmaklıklarla kanatlı kapıyı örten gül ve vişne ağaçlarının ardında pusuya yatmış gözliyordu sanki.” (SBG, s.73) Hâlihazırda dara düşülmüş bir an betimlenmektedir. Peşinden, tüm atmosfer bir anda değişir: “Derken bir gıcırta duyuldu, gül ağaçları kımıldadı, bahçenin kanatlı kapısı açıldı; ellerinde kır çiçeği demetleriyle, Büyükköprü'ye yaptıkları yürüyüşten dönen ahlamlarla, Seringül Ahla göründüler.” (s.73) Bu, öykünün sonudur. Devamında ne olduğu, etkiden bellidir. Hava sakinleşmiş, naif ve güzel ayrıntılar devreye girmiştir. Tasvir, sonrasında ne olduğunu anlatma görevini üstlenmiştir.

“Damat adayı fotoğraflarında bebek yüzlüydü, hani, 90’ların pop yıldızlarını hatırlatıyordu... Konuşkan değil galiba, diye düşündüm Şule tanıştırdığında. Güçlükle duydum, ‘Nasılsınız?’ dediğini. Sinsi mi, içten pazarlıklı mı, antisosyal mi?” (FAD, s.86) **Aklımda Kalan Başlıklar** öyküsünde anlatıcı tarafından yapılan bu son derece yorumlu, öznel dolgu tasvirle birlikte okur; bahsi geçen kişi hakkında ne düşünmesi gerektiğine önceden karar verilmiş hazır bir figürle karşılaşır. Yönlendirilmiş zihin, öykü boyunca artık damat adayını tanımak için kendini yormak zorunda değildir.

5.5. ÖZETLEYİCİ ANLATIM

Anlatıcının olay dizisini yoğunlaştırarak verdiği bir anlatma şeklidir, denebilir. Bir çeşit genelleme durumundan bahsedilebilir. Anlatım süresi açısından bir hızlandırma söz konusudur ki buna zaten değinmiştik. Bu yöntemin, hem eylemsellikte hem de içsel anlatımda yoğunluğun azaldığı kısımlarda uygulandığı söylenebilir. Bu sebeple “*anlatmanın hâkim olduğu*” (Sazyek, 2015: 264) anlatılarda başvurulan bir yöntemdir. Uygulanışı sırasında anlatıcının varlığı etkindir ve yapılanış onun yönetimindedir. **Fıstıkağacı’ndaki Ev** öyküsünden alınan aşağıdaki paragrafta, yılları kapsayan sürecin hızlıca özetlenmesi söz konusudur:

“Hep bodrum katlarında, zemin katlarında oturmuştu. Bu daire nispeten iyiydi. Gerçi girdiklerinde yüzüne bakılır hali yoktu... Hiç değilse sokakta, mahallede yadınanmıyordu... Burada biraz yerleşik hayata geçer gibi olmuştu. Yine de hiç elini atmadığı, ertesi gün yola çıkacaklarmış gibi hazır durmakta olan kutular, paketler vardı evin bir köşesinde.” (AÇY, s.127)

Gurbet! Hele ki istenmeyen, zorunlulukların getirdiği bir göçle gelirse... Figürün hep aynı hisle geçirdiği yıllar özetlenir bu paragrafta. Özellikle son cümle, dönmeyi istemenin en rafine aktarımıdır belki de. **Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor** öyküsünde bu kez, birkaç saat içerisinde yaşananlar tek cümle ile özetlenir: “Hafta sonu peynircinin Çengelköy’deki evine gidiyoruz. Bizimle Yıldız Topografya’ da okuyan oğlu ilgileniyor. Ne çok dini bilgisi var bu çocuğun.” (AVDYŞ, s.70-71) Verilen pasajda yaşananlar, anlatıcının süzgecinden geçmiş, onun algısı ve yorumlamalarıyla öznelleştirilerek özetlenmiştir. Dramatize edilmeyen, anlatılan ve anlatılırken de figürün mizacının yansımalarını taşıyan bir örnektir.

“Fotoğraflarıma benzetemez ve her açıdan bakmak isterlerdi. Başörtüsü işte böyle kapatıcı kötü niyetli kasıtlı bir şey; didik didik olmaya hazırlanmalıydınız, şöyle anneler nineler gibi önden iki ucuyla sıkıştırarak örtmemişseniz...” (HBİ, s.29) **Seni Bekleyen Biri** öyküsünden aktarılan ifadelerde anlatıcının, geniş zamana yayılan ve tekerrür hâlinde olan bir durumu okura, anlatmak istediği kadarıyla özetlediği görülür.

“Bir faaliyet vardı, fikir özgürlüğünü saunan, canlı, sevimli ve komşu; dernek çok uzak olmayan bir semtte kuruluyordu halihazırda, gençler bu konuda görüşmeye gelecektirdi, bir de çıkarmayı tasarladıkları dergi için.” (DO, s.83) **Söz Bozumu** öyküsünün giriş cümlelerinden alınan bu bölümde, tüm öyküde kurgulanan ve aktarılanların hızlıca bir özeti yapılır. Bu bilgilendirme ışığında, figürün ilgili konunun doğurduğu sıkıntılı birkaç günü anlatılır.

“Ablam bana kelime-i şahadet öğretmeye başladı. **Esheduen la ilahe illallah ve eşhedu...** Bu şekilde tane tane oku, dedi.

Abla, dedim. Bizim ailede büyüklerimiz namaz kılar oruç tutar. Ben eksikim. Çünkü çocuk yaşta pazara gitmeye başladım, buna mecbur kaldım, evimiz yanmış kül olmuştu. Ablaydım, bana düştü bu vazife, kardeşlerimi okuttum. Her evde bir fedai olur, bizim evin fedaisi de benim.” (AİU, s.138)

Altın Dişlerim öyküsünden alınan pasajda, koyu renkle yazılması seçilen bu cümleler, üzerine dikkat çekilmek istenen cümleler; çünkü figürün tüm geçmişi bu kısacık paragrafla özetlenir, aydınlanır. Hayat boyu kelime-i şahadeti öğrenemeyecek kadar çok çalışmış olması bir yana, artık öğrenmeye başlaması ve o cümlenin de koyu yazılanlar arasında oluşu, yeni bir başlangıç simgeleri.

“Bir catering şirketi açtım ve yüzüme gözüme bulaştırdım. Ardından yeni bir iş bulamadan düğün planları yapmaya giriştim. Ailevi problemler yüzünden evlilik tarihini sürekli ileri atıp duruyorduk nişanlım Güzeyde’yle. Beş lokanta sahibi babam iflas etmişti nişanımızdan hemen sonra, ketum bir adamdır, hiç belli etmemiş dara düştüğünü, zor günler geçirdik, hala toparlanmış sayılmayız, babam bunalım içinde bir çıkış yolu arıyor, annem hayat standartlarındaki değişime uyum sağlayamadı.” (FAD, s.26)

Nasılsa Kimse Kıyamaz O Şehre Diyordum öyküsünden alınan örneğin olduğu bölüm, öykü boyunca anlatıcının kendi yaşamından bahsettiği neredeyse tek bölümdür. Bunu yaparken de, çok da sıradan olmayan şeylerden söz etmesine rağmen, uzatmaz. Özetleyerek, hızlıca geçmeyi yeğler; çünkü anlatacak daha önemli şeyleri vardır. Bu

öykü, Halep şehrinin, orada mağdur durumdaki pek çok çocuğun, özellikle de bir tanesinin öyküsüdür çünkü.

5.6. MONTAJ ve METİNLERARASILIK

5.6.1. Montaj

“O zaman, kendisi yerine Tebrizli şair Şehriyar’ı, Haydar Baba şairini konuşturuyordu:

Bir uçaydım bu çırpınan yelinen,

Bağlaşıydım dağdan akan selinen,

Ağlasaydım uzak düşen elinen,

Bir göreydim ayrılığı kim saldı,

Ülkemizde kim kırıldı kim kaldı?” (ASG, s.76)

Yarım Çarşamba öyküsünden aktarılan yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bazı öykülerde bir metnin, anlatı içerisinde kullanılması da yazarın başvurduğu tekniklerden biridir. “*kalıp halinde eserinin terkinine belirli bir amaçla katması, kullanması*” (Tekin, 2016: 264-265) anlamına gelen montaj tekniği, Cihan Aktaş’ın öykülerinde şiir tercihiyle yer bulur. Öykü başında bir epigraf şeklinde uygulandığı gibi, akış içerisinde de karşımıza çıkar.

Yaralı Kür Şad öyküsünde, halk şiirlerinin anlatı içine montajlandığı görüldüğü gibi, Nihal Atsız şiirlerinden de alıntı karşımıza çıkar:

“Ağlama balam ağlama

Tunç yürekli olanın

Yavuz olur ülküsü

Bu ne meyhane şarkısı

Ne de Angola’nın öyküsü

Azeri’min çatlak dudaklarında

Hasret türküsü.” (s.41)

“Delinse yer; çökse gök;
Yansa, kül olsa dört yan...
Yüce dileğe doğru
Yürürüz yine yayan...” (s.44)

Basamaklar öyküsünün girişinde yer alan “*It’s only words and words are all, I have to take your herat away*” (s.33) epigrafi, Bee Gees adlı, ABD müzik pazarından bir grubun şarkısıdır. Otobüs yolculuğu sürecini kapsayan anlatı, bu alıntı ile başlar.

Dağ Yolcuları öyküsünde olduğu gibi yazarın bu tekniği anlatı içine yedirme, sezdirme yoluyla da uyguladığı görülmektedir. Öykü, Ferhat ile Şirin halk hikâyesinin adeta bir yeniden yorumlanması şeklinde kurgulanmıştır. Baştan sona, anlatının üzerine inşa edildiği hazır şablondur bu ve “Ya Ferhat ölmeseydi?” sorusuna cevap olarak ortaya çıkarılmıştır. **Azize’nin Son Günü** kitabında, bu yönde pek çok montajlama yapılmıştır. Kitapla aynı adı taşıyan **Azize’nin Son Günü** öyküsünde, Azerbaycan’la ilgili efsanelerden, **Yeşil Dallı Küçeler** ve **Portakal Bahçesi Işığı** öykülerinde halk türkülerinden, **Yarım Çarşamba** ve yine **Portakal Bahçesi Işığı** öykülerinde önemli halk adetlerinden faydalanılarak mevcut doku oluşturulmuştur. Tüm öyküye, bir sıva gibi işlemiş olan bu montajlama uygulaması ile doğal bir akış ortaya çıkmıştır.

Nihayetinde montaj tekniği “...yazarın kendi kültürel birikimini, anlamsal bir katkı kaynağı halinde devreye sokarak eserde kültürel, düşünsel bir, çok katmanlılık yaratma niyetiyle uygulanan bir tekniktir.” (Sazyek, 2015: 204) Dolayısıyla kurguya doğrudan bir etkisi olmasa da Cihan Aktaş’ın tercih ettiği montaj metinlerinin ondaki edebi duyuş ve halk kültürüne duyarlılık açısından verdiği ipuçları göz ardı edilemez.

5.6.2. Metinlerarasılık

“Edebiyat biliminde ‘anıştırma’ terimiyle karşılanan ‘metinlerarasılık’ ” (Sazyek, 2015: 224) sayesinde ise, bir çeşit gönderme ve okura hatırlatma söz konusudur. Bir başka yazınsal metinle ilgili olabileceği gibi, bir sanat eseriyle, bir halk anlatısıyla temas hâlinde de kendini gösterebilir. **Göç Hazırlıkları** öyküsünde yaklaşık bir sayfa boyunca dedenin ağzından, Tarkan hikâyesinin anlatımı yapılır.

“Işıkli tepeleri ardımızda bıraktık. Uğultulu Tepeler. Heathcliff; içinde bir kin topundan başka bir şey yok ama kimin için, ne adına; benim adıma değil kuşkusuz, ben kendisini sevdiğinden ayırt edemeyen Catherina kadar olamadım.” (HBİ, s.35) **Basamaklar** öyküsünde geçen bu paragrafta bir gönderme ile anlatıcı, kendisi ile Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler* romanının kişileri arasında özdeşim kurar. Böylece, belki de satırlarca anlatılabilecek bir durum; bu küçük anıştırma sayesinde konsantre hâle getirilir. Ancak elbette ki bir dezavantaj da vardır; okur ile anlatıcının bu noktada ortak yönü olmalıdır. Okur, bahsi geçen eserin içeriğinden haberdar değilse, amacına ulaşamama riskini taşır bu anıştırma. Benzer durum, handikabıyla birlikte, *Lara-Larissa* öyküsünde de vardır. Sovyet yazar Boris Pasternak'ın *Doktor Jivago* adlı eserinin sinemaya uyarlaması olan filmin müziklerinden yola çıkılarak, figür tarafından yaşadığı durum ile eser arasında kurulan bağa bakalım: “Lara bir kez daha bilinmezliklere doğru yola çıkıyor ve kendini hadiselerin akışına bırakmasına alıştığımız hisli adam Jivago onu izlemekle kalıyor...” (AİU, s.48) Anne; kendisi ile Jivago arasında, kızı ile de Lara arasında bir koşutluk kurar.

5.7. ANLATIMDA TEKRARLANANLAR

Cihan Aktaş'ın pek çok öyküsünde sık sık tekrarlananların oluşturduğu bir ritim söz konusudur. Bu yer yer yinelenen bir davranış, sözcük, cümle ya da nesne olarak karşımıza çıkar. “Nitelikli bir ‘leitmotif’, içeriğin düşünsel özüne, figürlerin kimlik ve kişilik yapısına açımlayıcı/ bütünleyici bir işlevle katkısı bulunan” (Sazyek, 2015: 217) bir teknik olarak yer bulur öykülerde.

Ağırlığı Kaldırmak adlı öyküde, figürün temel sorunu, insanlar tarafından aslında olmadığı biri gibi görülmesidir. Bu gerçeği kimseye izah edememekte, sık sık aslında olan ile – olduğu düşünülen kimliğin çarpışması verilmektedir. Bu sıkıntı, pek çok sayfada sık sık tekrarlanan benzer yorum cümleleri ile öyküdeki tonu sürdürülebilir kılmıştır. Tüm yorum cümlelerinde ortaklık “sen şöyle bir kızsın” temasıdır: “*Senin için ürpertici değildir herhalde... Ne korkutur ki seni...*” (KP, s.62) , “*ben... ben... sandığın-ız gibi biri değilim aslında... Her şeyi kaldırabilir biri sanılıyordum,*” (s.63), “*Bilmiyor değiliz ki seni, gece yarısı Beyoğlu'nun arka mahallelerinde çekimlere gitmiş bir kızsın işte!*” (s.64) örneklerinde olduğu gibi.

Aynı kitapta yer alan **Karanlık Köşe** öyküsünde de, iç sıkıntısı ile kaldığı otelden ayrılacağı saatin gelmesini bekleyen anlatıcının, an içerisinde yaşadığı gerilim ve huzursuzluk; sık sık tekrarlanan “*kaçınılmaz olan şeyin olması*” endişesi ile belirginleştirilir. “*Aslında nereye gidersem gideyim adım adım Olacak Olan Bir Şey’ e, tatsız bir duruma yaklaşıyordum.*” (KP, s.199) cümlesindeki beklenti, pek çok farklı yerde daha dile getirilir.

Dağın Öteki Yüzü adlı öykünün başkışısı, bir melankolinin desteklediği sorgulama sürecindedir. Yaşadığı gönül acısının etkisiyle, hayatın anlamı artık onun nezdinde, kayıptır. Bu sorunsal, öykünün muhtelif yerlerinde tekrar edilen “*yaşamayı bilmek*” yankısı ile okura sık sık hatırlatılır: “*‘Siz yaşamayı bilmiyorsunuz’ demişti de o yüzden sihir bozulmuştu*” (AVDYŞ, s.150)

Gidilecek Bir Yer öyküsündeki figür anlatıcı, tüm anlatı boyunca o kadar sık tekrarlarla “*üşümek/içteki buz kütlesi*” söylemlerinde bulunur ki; okurun o serinliği hissetmemesine adeta ihtimal kalmaz. “*... derinlerimde bir yerde küçük de olsa bir buz parçası vardı, bebekliğimden kalma.*” (DO, s.44) ifadesindeki bu his, anlatıcının hayatındaki temel aidiyet eksikliğinin simgesi haline gelmiştir. Zaten anlatı boyunca ne zaman gidebileceği bir yer olmamasıyla ilgili ruh halini anlatsa, peşinden üşümek ya da buz kütlesi ifadeleri kullanılır: “*Söylediğim her sözü geri alabilseydim, her şeyden vazgeçerdim, gidilecek bir yere sahip olmak için sırf... İçimdeki buz kütlesi dağa değil de küçük bir tümseğe benzetilebilirdi en fazla.*” (s.51)

Borçlu Bırakan Şehir öyküsünün anlatıcı figürü, “*Müslüman Toplumlara Kadın Hakları Sorunları konulu atölye çalışması için bir haftalığına*” (AİU, s.15) Amsterdam’a gitmiştir. Gitmişken de en çok istediği şey Van Gogh’un “*Patates Yiyenler*” adlı tablosunu görmektir. Tablo incelenecek olursa, içeriğinin, öykü boyunca merkezde duran meselelerle ilişkisi açıktır. Zaten, bu meseleleri somutlaştıran örneklerden söz açıldıkça ya da anlatıda o meseleye örnek teşkil edecek bir durum yaşandıkça, anlatıcın akli istemsizce tabloya kayar. Elbette ki, bu açıklanarak yapılmaz. Leitmotifin sunduğu imkânla bu yönde bir ivme yakalanmıştır. Ek olarak; belli bir amaçla organize edilen bu süreç, hiç de hedeflediği etkiyi yaratacak materyaller sunmaz anlatıcıya. Bu noktada öykü, anlatıcının karşısına mevcut konuyla ilgili gerçek insanları

çıkarak, boşluğu doldurur sanki. *Patates Yiyenler* tablosu, Fazıla, Rana, Nijeryalı Fatma... hepsi, meselenin farklı isimli ancak ortak varoluşlu leitmotif unsurlarıdır.

Aynı çizgide ilerleyen bir başka örnek de *VİP* öyküsünde sunulur. Bir alerjik hastalık sebebiyle kitaplardan uzak durması gereken; ancak işi yazmak olduğu için büyük bir içsel kargaşa yaşayan figür, bir süredir aklında olan yazısını “*sarı terlikli kadın*” motifi üzerine kurgulamıştır. Bu motif; “*Sarı terlikli. Hiç. Süpürürken tarihten süpürülen. Şimdi yaşasalardı, gazetelerin sıradışı insanlara ayırdığı sayfalarına konuk olamayacak kadınlar.*” (SDD, s.20) olarak pek çok anlamı ifade eder figürün dünyasında. Onlarla ilgili araştırmasını tamamlamak, yazısını bitirerek unutulmalarının önüne geçecek bir çizik atmak ister tarihin sayfalarına. Bu sebeple de sık sık tekrarlanır durur bu motif. Fakat alerjisi yakasını bırakmayıp süreci iyice zorlaştırır. Ta ki;

“Haydi, öksürmeyi bırak, boğuluyormuş gibi bakma, itiraf et şimdi: Her yerde ölümü görüyorsun; ölümü düşünmekten kaçındığın için koşuyorsun kütüphanelere, ölümlü bir dünyada ölüme dönüşen hiçbir şey el sürmeye değer gibi görünmüyor sana ve ölümsüzmüş gibi görünen ne çok şeyde de ölümün gölgesini hissediyordun. Sarı terlikli kadınların bilinmezliği bu yüzden ürpertiyor...” (SDD, s.30)

yüzleşmesini yaşayana kadar.

Yeşil Dallı Küçeler, maddi sıkıntıların kaynaklık ettiği bir bitişin, ayrılığın bıraktığı ruhsal izlerin öyküsüdür. Bu izleri belirgin kılarken de sık sık “*türküler*” ve “*küçeler*” kullanılmıştır. Hem sözcük olarak tekrarları, hem de anıştırması yapılan türkülerle birlikte gezilen yerler olarak geçen küçeler, anlatıda sıklıkla çıkar karşımıza: “*Zamana meydan okuyan türkülerini, dar küçelerde dolaşarak geçirilen saatleri, idare lambalarının sebep olduğu çelişkili kararları, uzun telefon konuşmalarına yayılan bağlılıkla ve tutkuyla dolu sözleri bir bir hatırlamanın yararı yoktu.*” (ASG, s.33) örneğinden de anlaşılacağı gibi; aşk, o küçelerde yaşanmış, türkülerle donanmıştır ve artık figürün gözünde sokaklar eski anlamını yitirmiş, türküler de bu acıya yoldaş olmuşlardır. İyisi de kötüsü de bu leitmotifle örülmüştür.

İlk ve Son Fotoğrafın öyküsünün baş figürü, yıllar önce aldığı daktilosunu bırakıp bilgisayar kullanarak yazmayı reddeden bir yazardır. O, teknolojinin dayatmaları ile kendini iyi hissettiği bir alışkanlığı terk etmek istemez ve anlatı, bunun

üzerine kurgulanmıştır. Fakat görünen bu temel sorunun ötesinde, aslında var olan daha derin bir mesele vardır: Halepçe’de çekilmiş bir fotoğraf, yakın zamanda medyada gözüne ilişmiştir. O andan beri, dinginliği bozulmuş zihni, sürekli bir üretim halindedir. Eylemsel akışla birlikte, figürün zihninden yazdığı bir yazının parça parça araya sıkıştırılması leitmotif yaratmanın ötesinde, anlatının iskeletini oluşturmuştur. Zihninin arka planında yazmaya devam ettiği bu yazı, akışta italik yazı tarzı ile yer yer sunularak, sona gelindiğinde tamamlanmış olur. Denilebilir ki; bu öykü aslında, o yazıyı yazmanın öyküsüdür:

“Derinleri görmemenin, yazılamayanları yazmamanın elinde olmadığı bir an vardı. Şimdi olduğu gibi bazen yakınlığı hissettiği bir an.

‘Bebeği bir koluyla sımsıkı kavrayarak bükülür gibi uzanıp kalmıştı yerinde. Bir adım daha atmadan bahçe kapısına doğru, başı taş basamağa dayalı, duvarın dibine boydan boya yıkılmıştı. Söze böyle mi başlamalı? Bir fotoğraf altı değil, fotoğrafın kendisi nasıl yazılır, söyler misiniz? Bu dokunaklı son kucaklaşma nasıl anlatılır?’” (SBG, s.131)

Altını çizdiğimiz kısım, bahsettiğimiz yazma anının tekrarlandığı bölümlerden biridir.

Robotlaşmak Burada Bir Başka Türü öyküsünün adında da kullanılan “*robotlaşmak*” ifadesi, akış içerisinde kritik belli noktalarda tekrarlanarak verilmek istenenin arı şekilde yoğunlaştırıldığı bir metafora dönüşür. Suriye’deki savaşın dağıttı, yok ettiği hayatların bir izdüşümü olan öyküde, mağdurların hikâyelerini dinleyen belgesel yapımcısı anlatıcı figür, sözün yetmeyeceği pek çok durumu bu ifade ile özetler adeta: “*Ağır hareket ediyor, belki de robota benzemeye çalışıyordu; öyle hatırlıyorum şimdi. Daha fazla dayanamayıp yere çöktü, yıkılır gibi çöktü, yanı başındaki iki-üç yaşlarındaki kız çocuğuna sarılarak ağlamaya devam etti.*” (FAD, s.58) Hissedilenlere artık dayanamayan ruhların, hissizleşmek için geliştirmek istedikleri bir garddır robotlaşmak: “*Keşke robot olsaymışım, robot olabilseymişim, bunu da dilediğin oluyor.*” (s.51) Hissetmemek adına yapılan bir yakarıştır. Hissedilenlerin yükünü bundan daha derin anlatan ifadeler bulmak nasıl da güç. Aynı kitapta yer alan ***Aklımda Kalan Başlıklar*** öyküsünde, yeğenin, evlenmek istediği gençle aile büyüklerini tanıştırmak için tertip edilen bir ev toplantısındaki anlatıcı; bu süreç boyunca bir “*bulantı*” (ss. 86, 87, 93, 94) hâlinen şikâyetçidir. Bu hâlin verdiği ağırlık, ortamda da gerilime sebep olmuştur. Çünkü kendini konuya tam olarak kaptıramaz ve yeğenin

beklediği girişkenliği gösteremez. Sona gelindiğinde ise, bulantının altta yatan manidar sebebi küçücük bir cümle ile açıklanır: “*Aylan Bebek faciasından nasıl bir ders çıkardık sizce?*” (FAD, s.96) Böylece, gündelik bir yaşam diliminin sunulmasını üstlenen anlatının aslında her noktasına sinmiş bir önermenin olduğu netleşir. Anlatıcı, gördüğü dehşet karşısında normal yaşama ayak uyduracak kadar duyarsız davranmamaktadır.

5.8. HİKÂYELERİN BAŞLANGIÇLARI

Cihan Aktaş, anlatılarını başlatırken de klasik bir yol tercih etmeyip daha modern girişler kurgular. Klasik öykülerde alışıldığı üzere tanıtım, olay başlangıcı, süreç öncesi içerikli olmaktan ziyade; bir âna tutunan başlangıçlar görürüz. Bu an, olayın zirvesine yakın bir zaman diliminden seçilir. Öykünün merkezinde, zirveye ulaşılmıştır. Yer yer bu zirveye ulaşım ânı, öykünün bitişi olmakla birlikte; sadece olayın bitişi olup, anlatı zamanına geçilerek devam edildiği de görülür.

“Modern hayatta, güne hayatın tam ortasından başlıyorsak, öykümüz de hayatın tam ortasından başlamalı. Modern hayat, bize çok parçalı bir hayat sunar. Bu durumda öykünün de çok parçalı bir biçimsel yapıya kavuşması gerekir.” (Sağlık, 2014: 133)

görüştüğüdür belki de Cihan Aktaş. İster gündelik yaşam içerisindeki bir ânın sunumuyla, ister bir diyalogla, isterse figürün iç dünyasının gösterimiyle başlansın nihayetinde bu başlangıç gayeli ve aktarılacak olan olayın-durumun küçük bir örnektir. Ardından, bu örneklemin genişletilmesi şeklinde devam eder öykü. Öncesine, sonrasına gidilerek nedensellik kazandırılma örgüsü, öyküyü oluşturur.

Kusursuz Piknik adlı öyküde;

“... fakat karısının piknik için hazırlamaya çalıştığı böreği çöreği çok da önemseydiği yoktu Başkatip'in; kuzu dolması dışında!... Diğer taraftan, Hakim Bey balık severdi; bu nedenle İstanbul'a gittiği zaman tek istediği birkaç çiroz getirmesi olmuştu.” (KP, s.7)

başlangıç cümlelerinde geçen kişilerle birlikte “*piknik*” ve “*çiroz*” sözcükleri öykünün merkezini oluşturur. Tüm anlatı boyunca kurgunun etraflarında döneceği olgu ve kişiler, girişte okuru selamlamaktadır. Aynı kitapta yer alan ***Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice*** öyküsü “*Beni ne iyi der, nasıl can bulur kuru bir ağaca dönüşmekte olduğunu duyduğum varlığım, bilmiyorum. Bir katre daha olsun sıkılamaz sanki benden, tek bir kelime olsun dökülmez ağzımdan, öyle cansızım.*” (KP, s.143) başlangıcına sahiptir. Bu

başlangıç, öykü boyunca anlatımın böylesine duygusal ve depresif geçeceğinin; temelde bir iç dünya öyküsü olduğunun göstergesi olmakla birlikte, tondaki benmerkezciliğin de sezilmesi yönünden ayrıca kritiktir.

“Gece yarısının karanlığında kalın sabahlığının önüne geçemediği sırtımdaki ürperti bütün vücuduma yayılırken terliklerimi bulmak için elektrik düğmelerine basarak odalarda dolaşıyorsam, yatağa geri döndüğümde er geç kavuşacağım sıcaklığın kaçıp giden uykumu geri getirmeyeceğine inandığım içindir. Halama benzediğim için böyle hafif uykum. Ne yapayım...” (HBİ, s.21)

cümleleri ile girişi yapılan *Halama Benzediğim İçin* öyküsü, yine bu giriş cümlelerindeki pek çok sözcüğün açılımı yaparcasına ilerleyecektir. Öykünün olay zamanı, bahsi geçen gece saatleri ile sınırlıdır. İfadelerden, uyuyamama durumunun süreğenliği anlaşılmaktadır; ancak en dikkat çekici yön bu halin bağdaştırıldığı gerekçede yatmaktadır: Halaya benzerlik. Son derece belirleyici olan bu ifade, öyle alalede sarf edilecek rutinlikte değildir. Öykünün, ne üzerine temelleneceğini göstermiştir anlatıcı.

“Ama ben bu daktiloyu 1983 yılında aldığım maaşla cebimde sadece yol parası bırakarak almıştım. İlk hikayemi de bu daktiloda yazdım, belki hatırlarsın ‘Melankoli’ydi adı.” (SBG, s.123) Başlangıcı, *İlk ve Son Fotoğrafın* öyküsünün bir “daktilosundan vaz geçemeyen yazar” öyküsü olduğunu, dikkatin neye yoğunlaşması gerektiğini; bir diyalog anını seçerek gösterir okura. Organik bağ kurduğu daktilosu ile teknolojinin dayatmalarına direnen; duyarlılığı hâlâ insan olan ince ruhlu bir yazarın çatışmalarının anlatısıdır.

“Ne kaldı geriye, neler kaldı? Bir hesabını yapabilseydi!..” (ÜİÇ, s.73) dizeleriyle başlar *Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı* öyküsü. Bir şiire ait olmayan, yazarın üretimi iki dizedir bu. Bakıldığında, bir şiir yazmayı amaçlamadığı da ortadadır. Öyleyse; şiirin, dizenin, cümleye nazaran anlamsal yoğunlaşmayı daha rahat sağlaması gerçeğini kullanmak istemiş olabilir mi? Düz iki cümle olarak yazılsaydı, okur; dize halleriyle gördüğünde yaptığı gibi özel bir dikkatle durur muydu üzerlerinde? Zira bu iki dizede söylenenler, öykünün bel kemiği. Geçmişte, pek çok şey paylaştığı bir arkadaş grubuyla ev oturmasına giden figürün; anbean, şimdi ile eskinin mukayesesini

yaptığı bir anlatıdır bu. Böyle düşünülürse, biraz daha çarpıcı bir girişte kullanılmayı hak eden cümleler olduğu netleşir.

“Kapıyı açar açmaz, bana bunu nasıl yaparsın, diye bağıarak ağlamaya başlamıştı. Bir video izletmiş halası, dilenci kılığıyla üst geçidin girişine oturmuş, avucunu açmış vaziyette görünüyor Dila. Bunu da mı görecektim, hassasiyetlerimi biliyorsun, biz böyle bir aile değiliz, hiç mi düşünmedin beni, diye yükseltti sesini, ağlamayı sürdürürken. Bunda ne var anne, sosyolojik bir çalışma yapıyordu arkadaşım, yardım istedi benden, kılık değiştirip rol yaptım iki dakikalığına, dedi sakın olmaya çalışarak.” (FAD, s.7)

Çekik Gözler öyküsünden sunulan örnek paragraf, öykünün ilk cümleleridir. Bir anne ve kız arasındaki tartışmanın aktarıldığı bu diyaloglarda başlayan gerilim, ilerleyen saatlerde kızın metroya girişiyle iç dünyasına dönmesinin ardından ve yarım bırakılır. Fakat bir sonraki öykü, **Yanağında Prenses Kıvrımı** öyküsü, az önceki sahnede yer alan annenin gözleriyle örülmüş bir öyküdür. Bu iki öyküdeki ortaklık, “*Hazır bir oda var; öğrenci kızı Eskişehir’den geldikçe kalıyor. Birçok plan ve randevu hesabıyla geliyor, evin her tarafını alt üst ediyor ve gidiyor.*” (FAD, s.18) cümleleriyle ortaya çıkar. Öyleyse, ilk cümlenin girişi için seçilen diyalog, daha da manidar hâle gelir. Anne ve kızın arasındaki fikrî çekişmeden sonra, toplumsal duyarlık temelinde annenin de kızına yakın bir çizgide çözülmesi, ikinci öykünün kurgusunu oluşturur.

5.9. YÖNTEM VE TEKNİKLERİN FİKRE KATKISI

Cihan Aktaş, anlatmak istediği meseleyi, duyguyu, sorunsal kelime olarak ifade etmek; adını söyleyip okuru hazırlamak yoluna gitmez. Seçtiği kelimelerin dizilimi, kullanmayı seçtiği yer ile zaten bir ton oluşturur. O öykünün mevcut bir ruhu vardır artık. Eşliğinde ise teknikler devreye girer. Nerede kullanılacaklarının, ne süreyle kullanılacaklarının ve kaç kez kullanılacaklarının kasıtlı seçimi katkısıyla okur, anlatılmak istenen görür ve hisseder. Örneğin;

“Çarşafın hepsini değiştirdi, buzdolabını yeniden sildi. Buzdolabının kapağının alt bölümünde yarısı içilmiş bir şişe şarap vardı, söylene söylene çöpe attı. Ardından bütün kap kacağı bir leğene doldurarak küvete koydu, musluğu açtı, suyla dolan leğene bolca çamaşır suyu ilave etti. Devre mülk böyle bir şey. Burada sakince, pratik bir yerleşme çabası, imkansız. Cifle ovduğu küvet hala lekeli gözüktüyordu. Tuvaletin kapağı kırılmıştı, yenilemek gerekecekti. Bir önceki gün, çocukların kalacağı yatak odasındaki...” (KP, s.48)

Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda öyküsünden alınan bu paragraftaki ayrıntılı eylem ile uzatılmış cümleler, öykünün tam da başında yer alır. Ancak, dikkatli

bir okur bu cümlelerden pek çok şey sezebilir. Ailecek tatile gidilen bir yerde, annenin çok yorucu bir temizlik, düzenleme işi yapıyor olması, şarap şişesini söylenerek atması, mekânın tasviri... bir araya gelerek okurun yorumlayacağı pek çok unsur sunar. Öykü girişi için bu an ve tekniğin seçilmiş olması ise okura, figür nezdinde nasıl bir tatilin yaşanacağını ve öykünün, maaile gidilen güzel bir tatilin tatlı öyküsü olmayacağını gösterir.

“ ‘Bu adamlar niye böyle ya!’ diyerek bir sigara yaktı arkadaşım. Sinan, benim bindiğime emin olmadan nasıl tirene binebilmişti ki... Ayrıca bebek niye onun kucağında değildi de ben taşıyordum...”

Korumak istedim onu:

Bize yer bulmak için acele etti de ondan...

Cevap vermedi arkadaşım. Taşımakta güçlük çektiği belli ettiğim ana kucağı içinde kaybolmuş bebeğime göz attı... Oturduğumuz kanepede buzdan yapılmıştı sanki. En iyisi ayakta beklemek. Ana kucağına sarılıyorum; bir sıcaklık yayılıyor bedenime.” (KP, s.71-72)

Ağırlığı Kaldırmak öyküsünden sunulan pasajdaki figür, öykü boyunca etrafını dolduran ve kendini yanlış anlayan insanlara içten içe aslında kim olduğunu haykırır durur. Desteğe, korunmaya, yükünün paylaşılmasına ihtiyacı vardır. Seçilen paragraf, öykünün sonudur. Arkadaşın cümlelerinin ilki, tırnak içinde ve doğrudan alıntılı olduğu halde diğerleri neden öyle yapılmaz? Neden dolaylanır ve anlatıcı “ben” zamirini kullanarak aktarır? Çünkü cümlelerin içeriğine kendisi de katılmaktadır. Öykü boyunca beklediği anlaşılma durumu, hâlâ onun beklentisidir. Devam eden cümlelerde seçilen sözcüklerin yarattığı ton ise, kabulleniş, anlayış ve sevecenlik içerir. Aslında, ne olacağını belli eder.

Mantar Çocuk (HBİ) öyküsü, bahsi geçen husus için en özgün örneklerden biridir. Bir çay tarifi ile başlayan öykü, o temel üzerine devam eder ve hacmi dardır. Ancak bu dar hacim içinde, anlatıcının kurduğu özdeşim ile örtük pek çok ileti barındırdığı görülür: Göçmenlik, başarısız olma hissiyatı, bir duruma sıkışıp kalmışlık düşüncesi, huzura duyulan arzu... gibi satır arası zenginlikleriyle, aslında iz sürülmesi gereken öykülerdendir. Yalnızca bir çayın özelliklerinden bahseden, yavan bir öykü sayılma tehlikesini yazar, okuruna olan güvenle üstlenmiştir.

Kızım Olsan Bilirdin adlı, birbirini bütünleyen öykülerden oluşan kitapta; anlatının merkezinde olan figür, anne Sıdika Hanım'dır. Alzheimer hastalığıyla boğuşan figürün yaşadıkları-yaşattırdıkları, genellikle, kızı olan figürün ağzından aktarılır. Ancak, tüm bir öykü boyunca anlatıcın ağzından, yaşananların ne kadar yıpratıcı, zor dayanılır şeyler olduğuna dair tek söz duyulmaz. Çünkü hastalığın rüzgârına kapılmış bir zihne takılıp gider okur. Yani, öykünün kurgulanış şekli, hastalığın zahmetini hissettiren faktör olur. Her evresine tanık olduğumuz hastalığa rağmen öykü, Sıdika Hanım'ın ölüm haberini içermez. Zaten, gelinen noktada okur bunu kendisi sezer. Öyküden birkaç örnek paragraf aşağıda verilmiştir:

“Elbet ne dediğinin farkına varmıyor, varamıyordu. Oysa bir zamanlar ağzından çıkan her kelimenin hesabını bilirdi. Bütün bir ömrün arlı sırlı hesaplı kitaplı el ne derli adımlarına inat, diline geleni bir çırpıda söylemeye çalışıyor, gel gelelim bu kez de uygun kelimelere ulaşamıyordu zihni. 15-16 yaşlarındaki Sıdika'ydı, oyundan koparılmaya, çeyiz hazırlamak üzere bir odaya kapatılmaya itiraz ediyordu: Niye indik evden? Ben oraya gideceğim. Harmanı gösterdi. Orada bulunmuş bir bebek var, merak ediyor.” (KOB, s.65)

“Güçlkle, kapı kasalarına çarparak ortalıkta koşturuyor, Falih Bey'in gençliği gibi gördüğü oğluna ikramlarda bulunmaya çalışıyordu; bir süre sonra yorgunluktan bitap düştü. Evin kadını değil miydi; yemek yapmak, sofralar donatmak istiyordu. Giyinmeye çalışıyor, seçtiği giysileri bedenine uyduramıyordu. Eline, ayağına, aynadaki yüzüne bir kez daha şaşırp kalıyordu.” (KOB, s.49-50)

Bahsedilen öyküdeki sarsıcı etkinin kaynağı tam da budur muhtemelen. Gösterişli sözcüklerle ağdalanmadan, okura hissetmesi gereken duygunun baskısını yapmadan; yalnızca olanı, olduğu gibi bir sadelik içinde aktararak amacına ulaşır öykü.

6. ÜSLUP

“Üslup, anlatımın kazandığı biçimdir.” (Tekin, 2016: 183), “Bir dil sanatı olan edebiyatta ‘ne söylendi?’ kadar ‘nasıl söylendi?’ sorusu da önemlidir.” (Sağlık, 2014: 191)

“Üslup, hakkında çok çeşitli görüş, düşünce ve uygulamaların bulunduğu oldukça geniş bir kavramdır. Tarihsel süreçte Batı’da Retorik, Doğu’da Belagat alanında ele alınan bu kavram, XX. yüzyılla birlikte çağdaş dil bilimi ve edebiyat bilimi eksenli incelemelere Stilistik(üslup bilgisi) adıyla konu olmuştur. Aytaç, üslup bilgisini (stilistik) “yazılı ve sözlü dil ürünlerinin üslubunu araştırıp özelliklerini ortaya çıkarma ve (veya) iyi ve doğru üslupla yazmak, konuşmak için yol gösterme amacını taşıyan uzmanlık dalına verilen isim” şeklinde tanımlar.” (Aytaç’tan aktaran Karahancı, 2017: 750)

Üslup,¹⁷ her şeyden önce, dili kullanma tekniğidir. “Her yazarın, her sözenin (hatibin) fikrini, duygularını anlatmak için kullandığı özel anlatış tarzı.” (Türk Dil Kurumu, 1948: 117) Kişiye hastır. Bu “nasıl”ın ortaya çıkışında yazarın mizacından, birikimlerinden, felsefe ve hatta psikolojisinden gelen unsurlar birleşir.

“Edebiyat kuramları içinde önemli bir yeri bulunan anlatımcılık kuramına göre bir eserden hareketle yazar veya şairin biyografisi yazılabileceği gibi yine aynı yöntemle eseri aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek de mümkündür.” (Demiryürek, 2017: 170)

“Edebî dil hakkında bilgi veren kaynaklar, önemli ölçüde onun “günlük dil” ve “ilmî dil” ile karşılaştırmasını yaparak bir kanaate ulaşmayı denemişlerdir. Günlük dilde, “fecir görüldü, şafak söktü, güneş doğdu” vb. ifadeler, birçok mesajın yanında temel olarak konuşma ve haber işlevini yerine getirir. “Çok yorgun olduğum bir gece sonunda şafak söktü.”, cümlesi, günlük konuşma dilinde yine bir haber değeri taşır. “Yorgun gözümün halkalarında / Güller gibi fecer oldu nümâyân”, ifadesi ise, birçok fonksiyonunun yanında, edebî dil’in özelliklerini barındırır. Son örnekte, haber değerinin yanında estetik tercih ve çağrışım basamağına yükselen bir söyleyiş ve musiki değeri ile birlikte edebî dilin tekevvünü hissedilir. Bu örnekte edebî dil, bir duygu yoğunluğu akışıyla teşekkül eder.” (Önal, 2008: 26)

Dilin, sanat düzeyine yükselişi ile üslup oluşur. Nihayetinde hikâyeler, yalnızca onları anlatmayı bilenlerin başına gelir. Yani, herkesin yaşadığı ya da yaşayabileceği genellikteki deneyimleri özel kılan, okunur ve etkilenilir hâle getiren; onu nasıl anlatılacağına bilinmesidir. Hikâyecilik, en kaba tanımını ile bu değil midir? Anlatmayı

¹⁷Üslup ile ilgili muhtelif pek çok tanım mevcuttur. Örneğin:1) “Hedef birime vermek istediği mesajı en etkili şekilde aktarabilmek için, kaynak birimin dilin ifade imkânlarını özgün ölçütlerle seçip kullanmak suretiyle anlatıma kattığı kişisel nitelikteki özelliklerin bütünüdür” (Divlekçi, 2008: 251).

2) “Sanatkârın, ferdî bir duyuş tarzı ve kompozisyona sahip muhtevayı, kelimedenden cümleye kadar uzanan dil unsurları aracılığıyla ve belli bir yapı bütünlüğü içinde ferdî ve orijinal bir biçimde ifade etmesidir” (Çetişli, 2008: 88).

bilmek! Üslubu, temel mesele hâline getiren de bu noktadır. Yazar, herkesin baktığı yerde farklı nüanslar görebilen ve bu gördüklerini, yalnızca kendi hikâye insanları yaşadığında anlatmaya değermiş gibi bir algı yaratmayı başaran kalem ustasıdır. Bu bir işçilik sürecidir. Bu ağır işçilikte de yazarın en destekleyici yandaşı, üslubudur. Zamanla evrilen bu yandaş, artık yazarın kimliği hâline de gelecektir. Onun üretilerini okuyan okur, okudukları arasında imzasını fark etmeye başlar. *“Edebi dilin farklı ifade tercihleri ile meydana gelmesi; örneğin, aynı millete ait edebi dili bir yazarın bir başka yazardan daha farklı kullanması, üslup adı verilen şahsi tasarrufu meydana getirir.”* (Önal, 2008: 31) Edebiyat dünyasında pek çok yazar, altında adı yazmasına gerek kalmadan eserini ait kılmayı başarmıştır.

Cihan Aktaş, Türk öykücüler arasında bu özgü üslubu yakalayan isimler arasındadır. Elbette ki bunda; anlatılarının içeriği, seçtiği hikâye kişileri gibi başka faktörlerin de etkisi vardır. Ancak, belli çizgide bir üsluba sahip olduğu gerçeği yadsınamaz. Onun öyküleri okunurken metinden yükselen karakteristik sesi ya da tonu duymak kaçınılmazdır. Peki, bu ton ve ses nasıl oluşmaktadır onun öykülerinde ve yazarın bu sesi yapış yolu nedir?

“Hemen her edebi eserin içinde, gizli veya açık olarak bir ideoloji, bir dünya ve insan görüşü vardır.” (Kaplan, 2015: 183) Ancak her yazar aynı zamanda sanatsal boyuta da önem verir. Zira dili iyi kullanamayan, imgeler yaratmada başarısız olan bir yazar okurun hayal dünyasında bir hareketlilik yaratamayacağı için anlatma gayesini başaramamış olur. Yalnızca dil ustalığı da tek başına yetersizdir, bir tema sistemine yerleşmediği sürece tek başına bir süs çalışması hükmünde olacaktır. Bu gerçek, yazarın diyalektik seçimlerini, söyleme tarzını etkileyen unsurların başında gelir. Yani, “nasıl söyleneceği” meselesi, edebi bir duyuş sorunu olduğu kadar; şahsi ve ideolojik iskeleti yansıtan bir şeffaflık sorunudur da. Zira üslup, muhteva ile yakından ilgilidir. Şüphesiz ki mana, üslubu destekler.

“Çın çın çınıyordu bir şey benden doğru kontrol koridorundan geçerken, ceplerimin birinde unutulmuş bir kalem ya da kemer tokası. Aslında saatmiş. Peki, bu yüz gerçekten benim mi, bu fotoğraftaki sahiden de ben miyim? Fotoğraflarıma benzetemez ve her açıdan bakmak isterlerdi. Başörtüsü işte öyle kapatıcı kötü niyetli kasıtlı bir şey; didik didik olmaya hazırlanmalıydınız, şöyle anneler nineler gibi önden iki ucuyla sıkıştırarak örtmemişseniz... Şimdi o kadar olmuyor. Tesettür defileleri ve popüler mankenlerin bu

defilelerde çekilmiş fotoğraflarının, reklamlar aracılığıyla da olsa havayollarına ait lüks bakımlı dergilere kadar yayılmasının sağladığı bir güvenle midir nedir, başörtüsüne bir açıdan alışıldı.” (DO, s.29)

Seni Bekleyen Biri öyküsünden aktarılan yukarıdaki örnekte açık, sade, hatta özensiz hissi veren, kısa cümlelerin göze çarptığı seçilen her sözcük gündelik yaşamdan, arı ve herkese hitap eder nitelikte olduğu görülür. Bir seyahat hazırlığı aşamasında gördüğümüz anlatıcı karakter, bu paragrafı çok ara noktada bir yerde sunar okura. Hem anlatıya yerleştirilme hem de ifade ediş yönünden naiflik gösterse de mesaj yönünden toplumsal ve kritik bir önem taşır. Cihan Aktaş’ın genel tavrı bu yönde denebilir. Söyleyecekleri sosyal yönden özel anlam içerdiğinde dahi o, sesini yükseltmeyen, beylik tutuma bürünmeyen bir üsluba sahiptir. Bu birleşim, okurun zihnine işleme kaygısıyla söyleme stiline, söylenenin önüne geçtiği üslup kazalarına bir önlem duruşundadır. Aktaş, her kesimden okuruyla ortak paydada buluşabildiği bir üslubu yakalar ekseriyetle.

Cümlelerin formel yapılışında teknik olarak öne çıkan iki kullanım vardır:

Manfred Jahn; “*Gösterimsel unsurların birleşmesi: Orijinal ifade, çerçeve söylemin şahıs/zaman sistemiyle birleşiyor.*” ifadesiyle tanımladığı “*serbest dolaylı söylem*” terimini şöyle örnekler: “*Mary şimdi ne yapacaktı?*” (Jahn, 2015: 123) Öyleyse, orijinal ifadenin bazı kelimeleri değişirken, kişisellik, soru biçimleri, ünlemler, vurgular gibi figüre ait tüm söylem özellikleri de o ifadeye aktarılır. **Erivan Rengi Bir Çardak** öyküsünde geçen şu pasaj da olduğu gibi: “*Asma büyüyecek, bıyıklarıyla sülükleriyle çardağı sararak yeşil bir duvara benzetecekti, öyle ki konu komşu gölgesinde oturmaya heveslenecekti. Ee, davet edecekti elbette, niye etmesindi ki...*” (ASG, s.128) Bu, aynı zamanda “*imgesel dil kullanımı*” (Sazyek, 2015: 256)nı da doğurur. Olayın dışındaki anlatıcı ile olay kişinin ifadelerinin birbirlerine yaklaşmasını ve buna dayanarak da bakış açısının artık figüre geçtiğini hissettirmesi yönüyle kritik öneme sahiptir. Bu sayede, anolojik bir süreç tetiklenerek ikisi arasındaki fark ve mesafe neredeyse kaybolur. Çünkü üslupta bir örtüşme başlar. Böylece, figürün kimliğine, sosyal kültürel durumuna uygun hâle gelir anlatının genel ifade tarzı. Cihan Aktaş’ın, anlatı sırasında en çok göze çarpan üslup hususiyetlerindedir bu kullanım. **Borçlu Bırakan Şehir** öyküsünde de aynı nitelik göze çarpar: “*Kaçak hayatı nedeniyle*

bulabildiği işte çalışıyor, üç kuruşa döner kap kaçağı yıkamaya daha ne kadar katlanacak? Elleriyle yıkamıyor gerçi, sudan geçirip bulaşık makinesine yerleştiriyor, yine de zorlanmaya başladı, öyle ki bu işe girdi gireli et yemek istemiyor canı.” (AİU, s.9) Cümle içerikleri ve ton figürlerden birine ait olduğu halde anlatıcı, kendi cümleleri içinde ve akışı kesmeden yansıtır. Anlatıcının sesi ile figürün sesi bağdaşır ve sanki bir taklit durumu yaşanır. Pek çok yerde daha karşımıza çıkan bağdaştırma tonu, Cihan Aktaş’ın üslubunu yapılandıran belirgin niteliklerden biridir.

“İlk sözü, bir İngiliz firmasına girdiğini bildirmek oldu. Petrol şirketlerinde mütercimlik yapacaktı. Bu arada herhalde İngiltere’ye gidip gelmesi gerekecekti. İstedığı hayat buydu işte... Sonradan mutsuz olmaktansa böylesi daha iyiydi. Kendisi, annesini görmüyor muydu? Ömrünü adadığı kocası kayıplara karışınca bir bakıma ortalıklarda kalmıştı.” (ASG, s.28)

Azize’nin Son Günü öyküsünden alınan yukarıdaki paragrafta olduğu gibi. Ya da *Parkta Bir Sabah Erkenden* öyküsünde geçen şu ifadelerdeki gibi: “*Güneş ışınlarının dosdoğru vurmadığı bir bank bulmuş oturmuşlardı. Keşke bir fincan çay olsaydı şimdi!*” (AÇY, s.81)

“*Ablam yatağımı toplamamı istemedi, ortamı beğenmezsem kaldığım odaya geri dönebilirim... Ara sıra uğrayamaz çalıştığım eve, işverenler hoş görmez bunu, ama telefonla her zaman konuşacağız.*” (AİU, s.133) *Altun Dışlerim* öyküsünden sunulan bu pasajda, figürün sözleri-düşünceleri, anlatıcı tarafından ve öykünün akışına uygun halde özetlenerek aktarılmıştır. Detaylardan arındırma ve figürün söylemlerinin anlatıcı tarafından akışa alet edilmesi, “*söylemin anlatı biçiminde aktarımı*” (Jahn, 2015: 125) tekniğidir. Böylece, akışın ritmini durağanlaştırarak araya diyalog-söylem yerleştirmek yerine, bunlar, akışın ileri taşınmasına katkı sağlayan dinamik unsurlar hâline getirilir. *Son Büyülü Günler* öyküsünden alınan aşağıdaki bölümde de aynı kullanım tercih edilmiştir:

“Uzun bir konuşma yapıyor babam benimle kitabevimizde. Bu konuşmasında mutlaka okumam, tahsil hayatımı tamamlamam gerektiği hususu üzerinde duruyor. Ayrıca siyasal olaylardan kaçınmalıyım... Sonra bir zarfın içine koyduğu parayı veriyor bana. Bu benim aylık harçlığım. Onu nasıl muhafaza etmem gerektiğini ve nelere harcayacağımı ayrıntılarıyla anlatıyor.” (SBG, s.8-9)

“*Seringül Abla Tahir konusunda hiç hoşgörülü değil; davranışlarını, sevgi anlayışını bayağı ve içtenlikten yoksun buluyor... Evli barklı adamken ona bu kadar kendini kaptırabildiğine göre, Tahir’de de bir bayağılık, bir sahtelik var.*” (SBG, s.67)

Verilen paragraf, **Virginia Woolf Mutsuzluğu** öyküsü içerisindeki dinamikler adına mutlaka yapılması gereken açıklama ve tanıtımın yapıldığı paragraflardan biridir. Anlatıcı, bir diğer figürün söylemlerini aktarma yolu ile anlatıya dönüştürmüş ve okura gerekenler böylece sunulmuştur. Hem tekrara düşmeme hem de inandırıcılık, farklı bakış açılarından da onay alma çizgisinde kritik bir seçimdir bu.

Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı öyküsünde; “*Zor işleri başarmanın sihri, bitmeyen bir dedikodu sağanağında yok olmuş gitmişti. Hem Hasan çok geçmeden ihmâl etmeye başlamıştı Zeliha’yi. Sevgi sözcükleri yerlerini nasıl da bayağı lakırdılara bırakmıştı.*” (ÜİÇ, s.88) şeklinde uzayıp giden cümleler, Zeliha’nın kendi ağzından, yaşadığı yılları özetlemesidir. Anlatıcının sesiyle anlatı biçimine dönüştürülen bu söylemler, diyalog cümlesi olmaktan çıkar ve Zeliha’nın öyküsü olmaya dönüşür böylece.

Yer yer, figürün psikolojik ve zihinsel durumlarının aktarımı şekliyle de karşımıza çıkar. **Uzun Cümle** öyküsünde yer alan aşağıdaki pasaj uygun bir örnektir:

“Böyle bir kadın diye düşündü, giderek kadınsı yumuşaklığını, letafetini, kadınsı hatlarını hatta kadınsı kokusunu yitirir ve erkeğe benzemeye başlar; yani kadın olarak çirkinleşirdi. Televizyon açık oturumlarına çıkan bir profesör kadın vardı, onu göz önüne getirdi. Siyaset bilimci miymiş, iktisatçı mıymiş neymiş! Her şeyin doğrusunu ben bilirim der gibi duruşu vardı. Doğrusu, kadında sevmediği bir duruştu o.” (SBG, s.26)

Burada, figürün zihin dünyasında kurduğu cümleler anlatımın bir parçası olur, akışkanlığı bozmadan ve bilhassa karakterize etme yönünde büyük rol oynar. Önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere; Cihan Aktaş, kişilerinin iç dünyaları ile dış dünyada olanlardan daha çok ilgilenir. Bu sebeple, yukarıda verdiğimiz örneğe benzer pek çok örnekle karşılaşılır anlatılarda.

6.1. DENEME TARZI (ENTELEKTÜEL ANLATIM)

Cihan Aktaş'ın "ben anlatıcılı" öykülerinde yer yer, denemeci tavır göze çarpar. "Anlatıcı, herhangi bir olayı (macerayı) aktarmaktan çok, söz konusu olay hakkında aforizmaları hatırlatan cümlelerle görüş beyan eder." (Sağlık, 2014: 214) **Dağın Öteki Yüzü** adlı öykü, bahsi edilen duruma denk bir örnektir. Figürün bilinç dünyasının ön planda olduğu anlatıda, düşünceler, eylemlerden ve olaydan önce gelir: "Yaşamak soru gerektirmezdi. 'Dolu dolu yaşamak' diye düşündü, 'boş, bomboş bir zihnin hafifliğini kabullenmek demek mi?' Hayatı alt etmek için, onun derin ve zorlu sorularından kaçınmak içindi aşk." (AVDYŞ, s.147) Sorgulayıcı, yer yer felsefi, her anlamda öznel ve düşünsel bir anlatıdır baştan sona. Aynı zamanda entelektüel bir üslup kendini gösterir: "Paternak gibi karlar arasındaki bir kulübeye gömülerek yatışmayı isterdi... Tenimizin bir parçasına programlanmış bir duyumun beyinde yarattığı impulsardan..." (s.148), "Düşün öyleyse, ağla, haykır, cennetin kokusunu ara; ne duruyorsun? Sakın Niçe'yi çıkarma kitap torbandan, ki o çılgınlığının kainattaki yankılarına kendisi bile dayanamamıştı." (s.149) Ruhunda, sorguya dayalı bir kaos barındıran anlatıcının düşüncelerini görür okur; ancak bu üslubu layıkıyla çözebilmek için entelektüel seviyede yazar ile ortak bağlamı olmalıdır okurun.

"Kültür Bakanlığı'nın 1993 yılında Kütüphane Haftası dolayısıyla açtığı kampanyanın ilanını incelerken, Sosyal Demokrat kültürel politikaların bu atağında, eski bir hikayeden pasajlar okur gibi oldum.

Umulmadık durumlarda muhayyileyi hareke geçiren, kromozomlara yerleşmiş bir şeyler belki; hani yaşantınızla hiç ilgisi yokmuş gibi durur da derinden sarsar sizi, ilgilenmeye, kurcalamaya, keşfetmeye zorlar.

Büyülediğinizi sanır birileri.

Gördüklerinizi dinlemek anlamak istemezler.

Gerçeklerin dünyasına davet ederler." (SBG, s.58)

Virginia Woolf Mutsuzluğu öyküsünün girişinden alınan yukarıdaki pasaj bir düşünce yazısının başlangıcı formundadır adeta. İçerikle birlikte sözcüklerin kullanılış şekli, siz hitabının yapılışı, okuru bunun üzerinde düşündürmeye yöneltmek isteyen bir tondadır. Öyküden ziyade deneme yahut fıkraya yakın bir giriştir.

Seçilen adlı öykü, üslubundaki deneme tarzı, söylemsel duruş ve içeriğindeki fikirsel yük açısından dikkate şayan öykülerdendir. Bir genç kızın yaşadığı aşk sancısı başlığına dayandırılrsa da tüm içerik aslında iletilerle yüklüdür. Pek çok sosyal eleştirinin yapıldığı; fakat yapılırken örüntü içerisine ustalıklı oturtulduğunda okurda iğreti bir his bırakmayan deneme-öykülerdendir:

“Bir insan için başka birini seçmeye nasıl cesaret edilebilir?.. İnsan nasıl seçilmeye kendini bırakmaya, kendini seçilmek üzere hazırlamaya razı olabilir?.. Böyle bir seçime katılmaya nasıl katlanabilir?.. Seçilme düşüncesine duyduğun tepki yüzünden, kendini bu beklentilerin ve hazırlamaların dışında tutarak, böyle bir problemin olmayacakmış gibi yaşayıp gidecektin... Belki de kendini beğendirme çabalarına düştüğünde kadınsı kimliğine karşı karşıya gelmekten korkuyordun içten içe. Dünya görüşünün ilkelerini hayatında gerçekleştirme çaban en büyük övücündü, çeyizindi.” (AVDYŞ, s.116)

Deneme türü ile yakın ilişki içinde olan bu öyküler, figürlerin iç dünyalarının ön planda olduğu öyküler olmanın dışında, “çok şey anlatmak isteyen öyküler” olma yönüyle de dikkat çeker. Özgürce uçuşan düşüncelerle birlikte cümleler ve hacim de uzar. Eylemselliğin ve olay anlatımının merkezde olduğu öykülerde ise bunun tam tersini görmek mümkündür. Bilhassa **Fotoğrafta Ayır Duran** kitabındaki tüm öykülerin, diğer kitaplarla karşılaştırıldığında, hacimlerinin daha az olduğu görülür. Cümleler ekonomik kullanılmış, anlatım rafine edilerek kısa öykü formuna çok daha uygun hâle getirilmiştir. Anlatıcıların genellikle, şahit olduklarını anlattığı bu öykülerde başkışiler, savaş mağduru ve göçmen kişilerdir. Bu hususta, birey üzerinden anlatılabilecek çok fazla hikâye olduğu gerçeği malumdur. Sanki yazar, olabildiğince çok kişiye bakmak, yaşamlarına dokunmak istemiş ve bu sebeple de kısa ama yoğun öykülerle çeşitliliği arttırmayı seçmiştir. 152 sayfadan oluşan bu kitapta 14 farklı öykü bulunmaktadır.

“Binlerce çocuk kayboldu o yolculuğumdan bu yana... Yüz metre ötemizde çatışmalar oluyordu. Cesetler görüyorduk. Cesetleri rejim güçlerinden almak için geçici ateşkes yapalım diyoruz, kabul etmiyorlar, diye anlatmıştı konuştuğumuz muhalifler. Çocuklar savaşın ve ölümün içindeydi; başlangıçta hepimize ağır geliyordu bunun sebep olduğu çelişkilerle uzlaşmak. Savaş şehrin merkezinde giderek şiddetini arttırıyordu, ancak çevre mahallelerde hayat her zamanki akışını muhafaza etti.” (FAD, s.28)

Nasılsa Kimse Kıyamaz O Şehre Diyordum öyküsünden alınan bu küçük paragrafta ne çok şeyin anlatıldığı, ne çok aksiyonun bir araya geldiği dikkate değerdir. Anlatılanlar öylesine gerçek ve vurucu ki; sanki yazar üslup ekstraları ile okura bir duygu ya da fikir geçirmek için çaba sarf etmeye gerek duymaz ve yalnızca olanları anlatmak zaten beklenen etkiyi yaratmaya yetecektir diye umar. “Ne anlatıldığı” ve

“nasıl anlatıldığı” sorularından, “ne anlatıldığı” sorusunun ön plana çıktığı öykülerdir bunlar. Olanı, olduğu gibi göstermek, bu salt gerçekçilik okura gereken her şeyi söyler.

6.2. ŞİİRSEL ANLATIM

“Sanatkârlar, şiir dışında da şiirsel söyleme başvurarak yazdıkları yazıyı farklı bir atmosfere kavuşturmak isteyebilirler. Şiir sanatından ödünçlenen söyleyiş tarzı, yani şiirsel söylem usta bir sanatkârın elinde metni daha ilgi çekici kılar.” (Gariper, 2007: 2033) Bazı bölümlerde kullanılan dil, yazarın, bir okur karşısında olduğunun bilincinde olduğunu ve okuru etkileme gayesiyle kalemini konuşturduğunu hissettirir. Bu yer yer şiirselliğin dozu ile yer yer de bildiri mahiyetinde kurgulanmış paragraflar ile kendini açık eder.

Dağınık Dünya öyküsünün, yaşadığı hayata adapte olamayan, kendisine dayatılan ev kadını tipine de, eğer çalışırsa yine kendisine dayatılacak olan çalışan kadın tipine de eleştirisi bulunan başkişinin iç dünyasının yansıtıldığı uzun paragraf, adeta Cihan Aktaş’ın bu meseleye bakış açısına örnek teşkil eder niteliktedir:

“Sonra da çocuğuyla evinde yitikliğini hissederken, bu evin içinde ne yapacağını bilemezken, tembelleşip miskinleşirken, korkulara vehimlere kapılırken; onlar kamusal alanda, o modern görünüşlü, çağdaş kadın derneklerinden birine üye yazar, profesör kadınlarla muhatap olmayı sürdürmektedirler. Sen evlerde, kurtarılmış bölgelerde garantide sayılırsın. Oysa evler eski evler değildir nicedir. Entelektüel İslamcılar’ın modernizme karşı tartışmalarında, senin evlerin şimdiki durumunda yaşadığın evsizlik sıkıntısına cevap bulamazsın. Senin içinde daha tamamlanmamış, olgunlaşmamış nihayete erdirilmemiş tartışmalar, seni çok ilgilendiren, seninle ilgilenen tartışmalar onların, yani erkeklerin ve namahrem olmalarını sana karşı olduğu gibi önemsemedikleri kadınların arasında gelişerek sürüp gider. Seni tartışanlar, neyin nesi olduğunu ve gelecekte de ne olabileceğini karara bağlarken fikrini sorma gereğini duymazlar.” (AVDYS, s.187)

Düşünsel boyutu son derece kuvvetli olan bu ağır üslup, barındırdığı uzun ve girift cümlelerle adeta bir eleştiri yazısını andırır. Toplumda kadına bakışı çok yönlü ele alan yazarın, meselenin bir örneğine yaklaşımıdır bu.

Azize’nin Son Günü öyküsü imgesel dil ve simgelerin kullanımı yönünden öne çıkan öykülerdendir. Sözcükler, alışlagelmiş kullanım bağlamlarının ötesine taşar. “Zira bir yoğunlaştırma göstergesi olan simge, daima kendisi olmayandır ve hep ötelere, derin anlamlara çağrıda bulunur.” (Korkmaz, 2007: 1999) Öznelliğin hâkim olduğu tonda kurgu, olayı değil adeta şiiri öne çıkarır vaziyette formüle edilmiştir:

“Sırlı, ketum, sessiz Kız Kalesi gündüzleri ziyaretçilerden yorgun düşüyor, yüzyıllardır rüya gören kızlar için bir tek canlanıyor geceleri.” (ASG, s.1) Masalsı bu girişle başlayan öyküde, anlatıcı başkişi bahsi geçen “rüya gören kızlar”’dan biri olduğu gerçeğini hissettirir anlatı boyunca. Zira ilerleyen sayfalarda sık sık Kız Kalesi ile kendisi arasında bir özdeşim kurarak okuru mecazlar dünyasına alır:

“Başkalarından ziyade bir mutluluk duymayı kendine yasaklamamış mıydı? Yasak kapıları önce kendisi kapatmamış, kapının arkasına da bir yığın öteberi yığmamış mıydı? Bu konuda iddialı hiçbir yiğit aşamadı bu engelleri. Yasak kapılar hep kapalı kaldı. Burçlarında, sahil boyunca gezen tozan gençleri izledi... Kız Kalesi gibi güçlüydü hedefleri, dalgalar onu alabora ederken.” (s.3)

Böylece, adeta bir şiirin nesre çevriliş hâlini hikâye olarak görmeye başlar okur. Aynı kitapta yer alan öykülerin tamamına bakılarak, yazarın tüm kitabın hâkim stiline bu şiirsellik olduğu rahatlıkla söylenebilir. Anlatıcıların ve kişilerin tamamı bilhassa duygusal dünyaları ile kimlik bulur, buna uygun bir üslupla yansıtılırlar:

“Kendi içine gömülerek şehirden kopan ve gözlerin aydınlığıyla aydınlanan küçelere değil, parlak ışıklarıyla genişleyen kalabalık caddelere doğru yol alıyordu.” (ASG, s.27), “O böyle söyler söylemez sanki kulaklarında, yüreğine yazgısının belirsizliğini yerleştiren o müzik uğuldamaya başlamıştı. Acıklı, coşkulu, fırtınalı ve sürükleyici müzik susmak bilmiyordu.” (ASG, s.59), “Kaleminden dökülenler, eriyen demir dağların yakıcı damlalarına benziyordu. Damlalar donarak birbiri üzerine ekleniyordu.” (ASG, s.78), “Özgürlük esarete dönüşüyor. Esaret yeni bir içerik kazanıyor. Bekleyiş saatlerinin sunduğu bağışları, arınma ve özgürleşme imkanlarını, her gün yeniden keşfediyor. Yirmi beş metre karelik evin sınırlarını aşan, geçmişte telaffuz edilmiş kelimelerin anlamlarını yeni baştan değerlendiren, mesafeleri kısaltan ve ömrünce çektiği hasreti bir kapı ziline indirgeyen bir keşif yolculuğu bu.” (ASG, s.108)

Her biri farklı bir öyküden alınan bu parçalar yalnızca kısa örneklerdir. Kitabın bütünlüğü, bu kalıpta ve tonda cümlelerin hâkimiyeti altındadır. Şiir ile dirsek temasının en yoğun olduğu Cihan Aktaş öyküleridir bu öyküler.

Teşekkürü Hakettiniz Bay Yargıç öyküsü, fikirsel yükü ve iletileri fazla olan, bununla birlikte uzayan cümlelerin ağırlıkta olduğu, akışkan sayılamayacak ve her paragrafı dikkatle okunması gereken öykülerdendir. Toplumsal-sosyal meselelerle ilgili vurgunun yoğun olduğu bu tarz öyküler, okuru üretmeye zorlayan, zihni boşaltmak amacıyla keyif alınarak okunacak kolaylığı sunmayan ve hatta her cümle ile zihnin meşguliyetini arttıran bir üsluba sahiptir:

“Kendimiz kurutuyoruz köklerimiz Bay Yargıç! Ama nedense, buna rağmen yine hep tedirgindiniz siz. Hep kuşkuyla, hep bir ürküntüyle göz altında tutunuz bizi... Çok bilmiş

görünürdünüz; sanatınızdı bu sizin, her şeyi ben bilirim iddiasındaki duruşunuzla üzerimize üzerimize gelirdiniz. En haksız olduğunuz zamanlarda bile haklı olduğunuz inancıyla, haklı bulunacağımız inancıyla cesurdunuz, kararlıydınız, güçlü görünürdünüz. Bütün o görkemli yargı binalarının tapusuna sahip olduğunuzu her fırsatta açıklar dururdunuz. Her karış topraktan, yargı salonunuzu çiğner gibi çalımı geçerdiniz.” (ÜİÇ, s.30)

Yazarın anlatıcı tercihi ne olursa olsun “*bütün anlatıcılarda anlattığı öyküyü çarpıcı ve etkileyici bir dille anlatma eğilimi görülebilir... Onlardaki bu tavır sebebiyle olmalı, pek çok öykü adeta şiir gibi de okunabilecek bir niteliktedir.*” (Sağlık, 2014: 219) Şiir, tüm diğer sanatlar içerisinde şüphesiz ki en çok öyküye el verir. Böylece, öykü ile ilgili estetik bir olgu ortaya çıkar: Şiirsellik. Cihan Aktaş’ın bazı öykülerinde tüm anlatı boyunca, bazı öykülerinde de bölüm bölüm olmak üzere şiirsel üslup dikkat çeker. Şiir türünün yoğunlaştırılmış dil avantajını kullanan yazar, aynı zamanda, okura duygusal bir deneyim sunmaktadır da. Zaten şiir türü ile öykü türünün birbirlerine yaslandığı bilinmektedir. Bazı öyküler şiiri andırırken bazı şiirler de öyküyü andırabilir yazın dünyasında. Örneğin **Basamaklar** öyküsü, şiirselliğin oluşturduğu duygusal tona sahip öykülerdendir. Anlatıcının imgesel üslubu, okuru derin bir hisle burun buruna getirir. “*Uçaktan inmiş, arkadaşının arabasıyla yola devam etmiştik. Uykum vardı, dizine koymuştum başımı. Dizi benimdi, dizinde yanağımın izleri hala duruyor olmalı...*” (DO, s.34) pasajındaki yoğunlaştırılmış söylem;

“Aslında aptallaşan benim; yüzümde kırmızı bir el iziyle evi terk ederken peşimden koşacağını sanıyordum. Yüzümde ona ait sayısız iz; kelimelerin, tokatların, buselerin izi, uzun yolculuklarda başımı yasladığım dizinin izi... Suratıma şakkkk diye vurdu eli ve başörtüm öteki elinde, dikişleri sökülen bonemle birlikte parça parça...” (DO, s.38)

bölümüyle birleşerek rafine bir şiirsellik oluşturur. Evliliklerinin bitiş sebebini uzun uzun nesir cümleleriyle ifade edebilecekken, bu bağlamın içinde tasvir edilen küçük bir âna yüklenir hepsi.

Dağın Öteki Yüzü öyküsünün başkişisi, yaşadığı romantik buhrandan sıyrılmak için bir tatil yöresine arkadaşlarıyla gelmiştir. Fakat dış mekânın ve eylemselliğin minimal tutulduğu öykü bir iç hesaplaşmanın, iyi olma yolunu aramanın ruhsal karmaşasını içerir. Bu sebeple anlatım yoğunlaştırılmış, şiirsel cümlelerle örülüdür. Öykünün bitişinde tercih edilen ifade ile kahramanın iyi olma yolunda ışığı gördüğü duyurulur aslında okura: “*Bu sınır, bu duvar tek başına aşılamaz mıydı? Hanımanne on yılını hangi güçle, neyi bekleyerek ya da beklemeyebilmek, nasıl geçirmişti oralarda?*”

'Tek başına,' diye düşündü, 'çitin ötesine tek başına geçiliyor.' ” (AVDYŞ, s.15)
Gezerken rastladığı bir durumu yorumlar gibi görünse de alt metinde figürün, aydınlanma yaşadığı mesajı verilir. Bu, örtük bir ileti olarak sezdirilir okura.

Bahsi geçen öyküler, tıpkı şiir gibi, çok anlamlılığa, yeniden okunmaya ve bol çağrışıma müsait dolgun öykülerdir. Bu daha ziyade monolojik anlatımın sık kullanılmasındandır. Bir anlatım tekniğinin kullanılış sıklığının yazarın gayesiyle ilgisi tartışılmazdır. Demek ki Cihan Aktaş'ın yoğun ve öznel bir anlatım yaratmakla okuru daha çok hissetmeye, daha çok düşünmeye davet etmek ereğinde olduğu düşünülebilir.

6.3. ÜSLUP-BİÇİM İLİŞKİSİ/DEĞİŞKENLİK

Nihayetinde üslup, bir bütün olarak algılanan ve o bütünlük içerisinde değerlendirilen bir kullanım hâli olsa da; anlatı içerisinde denk geldiği noktaya göre değişen hâlleri de barındırır.

“Her göstergenin, daha yerinde bir söyleyişle her kelimenin bir manası bir de kullanıldığı yerde kazandığı değer veya değerleri vardır. Dilde, yalnız mana söz konusudur, üslup incelemesinde ise daha ziyade göstergenin söylem içinde kazandığı bu değerler üzerinde durmak gerekir.” (Ş. Aktaş, 1986: 17-18)

Çünkü anlatılan şeyin doğası gereği, tek düze bir ses ve stille anlatılması istenen etkiyi yaratmayacaktır. Söz gelimi; bir takip ânını anlatırken kullanılan sözcük seçimi ve cümle dizini ile bir ruh çözümlemesi esnasında kullanılanlar aynı ton ve stilde olmayacaktır. Seçilen sözcükler birbirinin benzeri hatta aynısı olsa dahi, bağlam ile ortaya çıkan yeniden anlamlandırma gücü, içeriğin üslubu belirlemesine kapı açacaktır.

Kusursuz Piknik öyküsü, kadrosu geniş ve dar zamanlı olmakla birlikte hareketli bir öyküdür. Piknik hazırlığı ve piknik ânı aktarılmaktadır. Bu eylemselliğe uyum içerisinde kullanılır cümleler. Genellikle kısa, canlı, hareketli bir ifade tarzı seçilerek, mevcut karmaşa ve koşturma havasına destek sağlanmıştır: *“Aceleyle eniştesine bir miktar kıyma ismarlayarak köfte harcına ilavede bulundu. Eniştesi akıllılık etmiş, biraz da sucuk ve pastırma almıştı. Vakit daralmıştı...”* (KP, s.10) Aynı kitapta yer alan ***Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda*** öyküsü, ailesiyle yazlığa tatil için gelmiş ve sudan korkan bir annenin anlatıcısı olduğu bir öyküdür. Çocukları ya da eşi gibi değerlendiremediği tatili mecburen daha çok evde geçirmektedir ve buna uygun

olarak da dingin, hareketten uzak bir yapı ortaya çıkar. Üslup da bu hâle eşlik eder. 13 sayfalık öykünün 7 sayfası, annenin kızı ile yaptığı bir sohbetin aktarımı üzerine kurulmuştur. Günlük konuşma jargonuna uygun seçilen diyalog cümleleri, anlatının hacmini işgal eder. (ss. 53-60)

Japon Resmi öyküsünün başkişisi, kızının “uzaklara gitme” ve bir türlü “aradığını bulamama” durumunda yakınan bir annedir. Anlatı boyunca onun, duygu durumundaki değişimler hâlihazırda üsluba yansiyarak bölümün hâkim tonunu oluşturur: “Niye çocuksu kalmakta direniyor bu kız? Büyümek istemiyor, bu nedenle uzaklara gitti. Fakat bir gün büyümeye mecbur kalacak ve ne yazık ki işte o anda yanında olmayabilir anne olarak...” (AİU, s.83) İçerleyen, eleştiren hatta biraz da alaycı bir tat bırakır bu cümleler: “İçinden gülmek geldi kadının, delice. Gitsin gitmesine, bunu ben de istiyorum içten içe, ama kısacık hayatı boyunca sadece biblo ve minyatürle ilgilenmiş bir çocuk, ne kadar uzağa gidebilir ki.” (s.88) Fakat ilerleyen sayfalarla birlikte ton değişmeye başlar. Yaşananlar ve geçen zaman hakkında bilgilendirme yapmayan, bunu, sözcüklerle yaratılan atmosfere bırakan bir anlatımdır. Kızının gönderdiği hediyeler arasından çıkan, ilk gelişinde çok önemsemediği ceylan biblosuyla yaşanan an şöyledir: “Kutunun içindeki minik paketlerin arasında kaybolmuştu ilk geldiğinde... Yıkanabilir miydi, emin olamadı... Gönül alıcı sözlerle, temiz ıslak bir bezle sildi, kütüphane rafına yerleştirdi.” (s.93) Annenin yaşadığı değişim ifade edilmemiş, sözcüklerin arasına gizlenmiştir. Üsluptaki bu dalgalanma, uzun uzadıya kurulacak pek çok cümleyi gereksiz kılmıştır.

Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice öyküsünün anlatıcı başkişisi, romantik bir buhran yaşamakta ve kafası çok karışık olduğu için dertleşmek adına arkadaşı Hatice'nin yanına gitmektedir. Bu süreç boyunca, içinde bulunduğu duygusal tahribata uygun ve bilinç karmaşasını gösterecek şekilde düzenlenmiştir cümlelerin akışı:

“Dile getirmeme gerek kalmadan o metni bana gönderseydi, daha az incinecektim; anlamalıydı bunu. Anlayamazdı bunu, çünkü, yaşlı bir kadın olduğumu düşünüyor; ince davranışlara ihtiyaç duymayacak kadar olgun... Böyle düşünüyor Güler, daha farklı olamaz; benim için yazılmış bir metni bana gönderme konusundaki bu ihmalini nasıl açıklamalı... Özür dilerim, demişti daha sonra, konu açıldığında. Klavyeye çay döktüğüm gün gelmişti.” (KP, s.146)

Böylece anlatıcının ruhsal yapısı ile üslup özdeşir.

Sarete, ilk aşkını ve o aşkın yaşandığı çocukluk yıllarını anlatan başkişinin öyküsüdür. Renklerin, duyguları simgeleyerek ön plana çıkarıldığı öyküde, bir genç kızın hülyasına yaraşır romantik bir üslup göze çarpar:

“Güz başında teyzemle birlikte onu unutabileceğim kadar uzaklara gittim. Onu unutmak için köyümüzde kızlara pek yakıştırılmayacak meşgaleler dindim. Dışarıdan imtihanlar vererek okullar bitirdim. Böyleyken, yıllar sonra, ‘Hiç aşık oldun mu,’ diye sorduklarında, önce onun ismi aklıma geldiğine göre, demek ki hiç unutmadım onu. Ondan sonra uzun mu uzun bir süre perşembeler, cumalar ve haftanın öteki günleri de siyahtı gözümde veya siyahtan kurtuluş için ana renkleri, ara renkleri keşfetmeye yönelik bir çabaydı.” (AVDYŞ, s.18-19)

“Şöyle bir düşünür gibi yaptıktan sonra, iyi bir annesin sen, evet öyle pek kusurun yok, dediği oluyorsa da, bazan bir bakıyor; anlattıklarım onun açısından hiçbir şey ifade etmemiş, bir kusurumu gösteremese bile, bu, içini bana açması için yeterli bir sebep olamazmış gibi bir anlam çıkardığım bakışıyla, görüşlerimizdeki uzlaşmazlığı, bendeki farklı bir kuşağa aidiyeti damgalayan, beni dünyasından dışladığını ilan eden bakışıyla bakıyor, bakıyor yüzüme günahımı almışım, iyi bir anne değilmişim gibi; sonra, yerinden sıçrayarak, benim beklentilerimle hiç ilgisi olmayan işlerin peşinde koşuyor, o işler bekleyemezmiş, o işler benim sorularımın daha önemliymiş gibi...” (HBİ, s.8-9)

Kızı ile ilişkisinde açmazlar yaşayan ve kızının iç dünyasına bir türlü erişemeyen bir annenin anlatıcısı olduğu **Biberon** öyküsünden alınan yukarıdaki cümle, hiç es vermeyen uzun soluklu bir cümledir. Çok kısa bir an içerisinde annenin aklından geçenlerdir bunlar. Akli, kızıyla olan ilişkisi üzerine son derece karışık olan annenin zihin içi, cümlenin biçimleniş şekline yansıtılmıştır adeta. Ne var ki, tüm anlatı benzer formda cümlelerle dolu olduğundan, okuru yoran bir üslup söz konusudur denebilir.

Şemsiyenin Altında öyküsü, kocasının ailesi tarafından dikte edilen gelenekçi tavra, taşıdığı kadın kimliğine yaraştıramadığı için karşı duran bir “gelin” in yaşadığı birkaç günü aktarır. Bu süreç, bir çeşit seremoniyi içerir. Düğün sonrası kocasının aile evine girişini törel hale getiren bu an, her anlamda kalabalık ve karmaşık bir ortamda gerçekleşmek üzeredir. Anlatının diyalektik formu da buna uygun olarak kısa cümlelerin birbiri ardına sıralandığı, telaşlı ve karmaşık haldedir. Gelinin, dışarıda bunlar oluyorken iç dünyasında neler olduğu da aynı şekilde kısa, akış hızını kesmeden; ancak son derece rafine bir halde verilir: “Kocasını bir daha göremeyecekti sanki, erkek kalabalığı içinde öylesine yok olmuştu... Kalabalıkta bir türlü sesini işittiremiyor, kendine doğru bakmasını sağlayamıyordu. Nihayet kadınların sorularına teslim oldu.”

diyalogun aktarım tekniği ile araya giren seslerin de araya aynı şekilde alınması, okurda ikinci kez okuma gereği oluşturur. Aynı dikkati isteyen benzer bir durum da *Gel-Al 84* öyküsünde görülür: “*Sadıktır da; öyle, sadıktır. Tuhaf doğrusu, gerçekten de böyle mi düşünüyorsun Rana hakkında! Giydiği çorabın markasına kocasından daha fazla bağlılık gösteren bir kadın değil Rana, yanılıyorsun.*” (KP, s.191) İlk cümlelerle birlikte bir iç diyalog havası veren paragraf, sonradan diyalog hâline geçse de karşı tarafın sesine yer verilmemesi anlatımda bir hareket ve dikkat zorunluluğu yaratır.

“Kapı açıldı ve bir çorba kokusu yükseldi; ev kokusu işte, kurumakta olan çamaşırla çorbanın birlikte oluşturduğu iksir. Erguvan kolonyası da... Şeyy. Annemin o birbirinden tuhaf gelen göz kararı deneysel çorbaları... Bir tat hele, beğenecek misin, nar ekşisi kattım bu kez... Başka türlü olabilir, başka türlü, gelecek... Her şey bir anda beklemediğimiz bir yerde bile bambaşka görünebilir, olabilir.” (FAD, s.152)

Sürekli Ara Kaynağı öyküsünde geçen yukarıdaki paragraf ben anlatıcının anlatma sesi ile başlayıp, âni bir geçmişe dönüş ile iki zamanın aynı çizgide birleşmesini içerir. Geçmişten gelen bir sesin araya girişi ve hemen ardından iç monolog formuna dönüşen, sayıklamalı bir düşünce sesidir bu. Pek çok tekniğe aynı düzlemde yer vererek hareketli bir ritim sağlayan yazar, üsluptaki bu küçük değişimlerle canlılığı da diri tutar.

6.4. ANLATICI VE KİŞİ ÜSLUPLARI

“Öykü, bir ‘anlatma’ sanatı olduğu; anlatmanın da ‘dili kullanma’ sanatı olduğu göz önüne getirilirse, hikâyenin sonuçta ‘anlatıcı’ ve ‘anlatma’ meselesi olduğu görülecektir.” (Sağlık, 2014: 268) Üslup meselesinin üzerinde durulan taraflarından biri de, yazarın anlatıcı ve kişilerinin konuşma sırasında kendine has, var edilen kurgusal kişiliklerine uygun düşen bir üslupla mı yoksa yazarın kendi sesiyle mi konuştukları sorusudur. Anlatıdaki dilin, gerçek yaşamdaki gibi canlı ve çeşitli olarak okura sunulması, elbette ki ilk durum ile yakalanır. Bu, yazarın esere olan mesafesinin göstergesidir de. Tüm anlatıcılar ya da kişiler yazarın sesini duyurduğu sürece anlatının, hayata yaklaşması zor olacaktır. Öyleyse hikâyede yer alan kişiler “*kendi kültür düzeylerine ve mizaçlarına, bir kelimeyle psiko/sosyal konumlarına uygun bir dille konuşacaklardır. Tıpkı hayatta olduğu gibi...*” (Tekin, 2016: 176) Böylece okur, anlatıdan yükselen metne ait o sesi “hayalinin kulakları” ile duyabilir. Nasıl ki,

öyküdeki olanları, kişileri “hayalinin gözleri” ile görüyorsa, bahsedilen uyum ve gerçeklik sağlandığında, doğal bir duyum da gerçekleşecektir.

Gel-Al 84 öyküsündeki baba, kızının işe girmek istediğini duyunca buna müsaade etmez ve bu sırada; “*Tahsilini sürdürürken çalışmana baban olarak izin veremem.*” (KP, s.186) der. Öğrenim demez, okul demez, “ tahsil” der. Bu sözcük rasgele seçilmemiştir. Sadece bu kelimenin çağrışımı ile okurun gözünde “o eski baba” motifi canlanır. Geleneğine bağlı, kuralcı ve korumacı bir baba.

Ovirdoz öyküsünün anlatıcı başkışısı, hasta anne ve babasıyla ilgilenen genç bir kadındır. Anlatılanlar son derece duygusal, kırılmalı, melankolik hâle müsait durumlar olmasına rağmen anlatım; rafine, sakın ve doğaldır. Çünkü kimse anne ve babasının, dolayısıyla biraz da kendisinin, mustarip olduğu halleri aktarırken ağdalı, süslü, şairane bir eda takınmaz. Öykünün anlatıcısı, olayın içinden bir figür olduğuna göre, onun üslubunun da bu nitelikte olmaması gerekir. Bu ince fakat çok önemli detayın farkında olan yazar, anlatıcıya, taşıdığı kimliğe uygun bir aktarım yaptırmış ve doğallığı zedelememiştir: “*Yukarı raflara el attığımda, bir zamanlar bana banyoyu temizletirken kapıda dikilip de bir noktayı en az üç kez ovduran kadının kap kacağıının elime yağlı bir temasla geçmesine...*” (KP, s.36) cümleleriyle okur, anlatılanları yazarın değil, anne-babanın kızının anlattığına ikna olmuş haldedir.

Benzer durum **Kızım Olsan Bilirdin** kitabındaki öykülerde de göze çarpar. Yazarın, birbirini tamamlayan öykülerden oluşan tek kitabıdır. Öykülerin tamamındaki üslup, bahsedildiği gibi içten, gösterişsiz ve anlatıcısına uygun haldedir. Alzheimer hastası bir annenin yaşadıkları, kızı gözünden aktarılırken bu sarsıcı, üzücü süreç kendi varoluşunun hüznünü taşıyor sadece. Cümlelerle okura ille de hissetmesi gereken duygular pazarlanmamıştır. Hatta yer yer mizahi kıvrımlarla okura, en ummadığı anda tebessüm ettirir yazar. Bu beklenmedik nüktedan ifadelerle okurun ruh hâline taze bir nefes üfler ve öyküyü karamsar bir hâlin içinde sürüklenmekten kurtarır. Bulduğu her fırsatta evden kaçıp kaybolan annesi için “*Menfaat düşkünü bir de. Sokağa gittiğini anladığı herkese şaklabanlıklar yapmaktan geri kalmıyor.*” (KOB, s.9) der. Ya da banyo yapmaya bir türlü ikna edemediği, aynı hastalıkla pençelesen dedesini ikna çabalarını, “*Kolları isilikten kıpkırmızı görünüyor. Tuzlu suda duş alması şart merhem sürebilmem*

için ama buna nasıl ikna edilecek... Eğer banyo yaparsan sana gazetede bir haberi okuyacağım, dedim. (Eğer cıp cıp yaparsan sana bir masal anlatacağım.)” (s.16) cümleleriyle aktarır.

Sedef'e Benzemek öyküsü, zengin kişi kadrosu ile yazarın renkli dil özelliklerini barındıran öykülerine örnek verilebilir. Pek çok kişinin konuşmasına da fırsat tanınan öyküde, her birinin kendi karakteristiğine uygun sözcük ve ton seçimlerinin oluşu, bağlam yaratma konusunda okurun hayal gücünü destekler. Eşinin memleketi olan kasabaya kızı ile yola çıkan anlatıcının otobüsteki gözlemleri ile daha ilk sayfadan başlar bu canlılık. Kasabalı gençlerin, futbol takımlarıyla ilgili söylemleri hiç şaşkınlık yaratmayacaktır: *“Bizimkilerin ilk maçın ikinci yarısındaki hücumu sırasında defansta nasıl panik yaşadıklarını gördük adamların. Hakem de elbette kime kırmızı kart göstereceğini şaşırılmış bir ‘ibne’ydi; kimsenin kuşkusu olamazdı bundan!”* (KP, s.106) İlerleyen sayfalarda yeğeni Sedef’le ilgili malumat veren “Naciye Hanım” : *“Girmedi sınavlara bacım, giremedi. Geçen yıl girememişti, bu yıl da giremedi. Sınav tarihi yaklaştığında bizim kızda bir hastalık hali baş gösteriyor. Aksırıyor, burnu akıyor, başı ağrıyor.”* (s.111); kasabanın genç kız profilinin bir örneğini sergileyen birkaç genç kız: *“Özcan Deniz şarkılarıyla bir yarışma yapacağız şimdi... Hiç Özcan Deniz şarkısı bilmiyorum ki ben... Hoş geldin Sedef! Benim adım Sedef değil. Her neyse adın, git de bulmaca çöz sen!”* (s.120) söyledikleri ve söyleme şekilleri ile anlatıda *“diyalojizm”*¹⁸ oluşturur.

Babam O Yağmurlu Günü Hiç Unutmuyor öyküsünün anlatıcı karakteri bir mimarlık öğrencisidir. Buna uygun olarak da anlatıda sık sık terimsel ifadeler göze çarpar:

“İpli cetvelim, aydıngeçerlerim, rapidolarım. Peki 0.5 ucum nerede benim?” (AVDYŞ, s.66),
“ ‘Ama hocam,’ diyorum, ‘bu arasta, yani arasta yorumu, geçmişin ve bugünün bir sentezi ve ben, ‘geleceğimiz için bir geçmiş’ sloganından hareketle, mimari mirasımızın imkanlarına başvurarak, bize aşına figürlerin ve malzemelerin yardımıyla sıcak insan ilişkilerine somut bir dayanak sağlamayı amaçlıyorum... Dört ana, iki küçük kapısı 106 da dükkanı var. Tonoz örtü ise...” (AVDYŞ, s.69)

¹⁸ “Diyalojizm (çokseslilik): Bir metin; yetkili yazara, anlatıcıya ve karakterlere ait sesler açısından çeşitlilik gösteriyor ve bu sayede dikkate değer karşıtlıklar ve gerilimler yaratıyorsa, ‘diyalojik’ bir etki söz konusudur.” (Jahn, 2015: 67)

Böylece, mimarlık eğitimi aldığı bir bilgi olmaktan çıkıyor, kullanılan jargon ve detaylandırma ile “yaşayan” bir gerçeğe dönüşüyor. Cihan Aktaş’ın mimarlık eğitimi almış olmasından da yola çıkarak, yazarın mimarlık bilgilerini anlatıcıya aktardığı söylenebilir.

Dağınık Dünya öyküsünün anlatıcısı, bir kurgu varlık olsa da, anlatı içerisindeki ağırlığını, kendine has bir üslubu var ederek belirgin kılmıştır. Eleştirel, ironik hatta biraz da müstehzi tavrı ile okuru; okuduğu şeye ne yönden bakması gerektiğine dair yönlendirir adeta:

“Halk-showlu, talk-showlu izlenceler, ‘mega’ lar, ‘medya’ yalar, mega astrologlarla değişen bir dünyaya seslenme güveninden yoksunlaşmıştı. İnanmadığı bir dünyayı çevresinde oluşmakta olan ve onu değiştirmek için çok çok hevesizdi. Taksicinin cicimli şekerimli konuşan, evinde penye pijamalar satan ilkokul mezunu karısı bile değişim rüzgarının önündeydi. Videoda porno film seyreden ev kadınlarının, ‘Gir kanıma’ şarkısına bayıldığını söyleyen annesinin, Engin Ardiç’in yorumlarını dinlemek için işten dönmekte acele eden, Bizimkiler’deki kapıcı tiplemesini inandırıcı bulan Kadir’in bu değişen dünyayla belli bir uyumu, uzlaşması vardı.” (AVDYŞ, s.183)

“*Kıvır kıvır saçlarını uzatıp bir tokayla tutturmuş, tacı bile var. Kendini zencili bir şarkıcıya benzetmeye çalışıyor, bana elektrikli posta adresini yazdı; zencili bir isim.*” (DO, s.25) **Seni Bekleyen Biri** öyküsünden alınan ifadelerde anlatıcının sözcük seçimleri dikkate alındığında ortaya yaş ve tavrı ile ilgili ipuçları çıkar. “zencili bir isim” ve “elektrikli posta” ifadeleri kasıtlı seçilmiş, belli bir öznel ton oluşturan ifadelerdir.

“*Sanki bir anda değişti gökyüzünün havası. Patates Yiyenleri’ in kasveti çöktü caddeye... Ezgiyi dinlerken Andersen geliyor aklıma, masalları; en çok da Prenses ve Bezelye Tanesi... Karanlık, kapalı bir Kuzey havası.*” (AİÜ, s.7-8) **Borçlu Bırakan Şehir** öyküsünden olan bu alıntıda bulunduğu atmosferi aktarımda bu çağrışımları yaşayan, bu imajlara sahip bir anlatıcı figür olarak üslubu, anlatıcının kişiliğinin aynası olur. Girişte okuru karşılayan bu üslup, izlediği bir sokak göstericisini “*gözleriyle kıpırıyor aslında, bütün devinimlerini gözlerine yoğunlaştırmış.*” (s.8) cümlesiyle; geçtiği-gördüğü yerleri “*Taksi sarı kızıl yaprakların arasında adeta akıyordu. Yer yer yağmurla ıslanarak ağırlaşan çimen kümelerine takılıyordu gözüm.*” (s.15); “*Yeşilin kuzeye has alabildiğine mat güz tonlarını yalayarak ilerliyor tren. Sisli yeşiller arasında*

muntazam dizilmiş kutuyu andıran evlerin arasında bazen bir yel değirmeni görür gibi oluyorum.'' (s.21) tasvirleriyle canlandıran bir duyuşa, sanatsal bir bakış açısına götürür okuru. Her satıra sinen bu üslup, öykünün genel tonunu bir tabloya dönüştürür.

Japon Resmi öyküsünün, kızının çok uzaklarda oluşundan mustarip anne kahramanının, içinde bulunduğu eleştirel ruh hâlini destekleyen bir ses girer araya: *“Kağıttan oyuncaklar, minimal desenler, deneysel biçimler. Bu durumda herhangi bir annenin yapacağı sorgulamaya düştü: Niye çocuksu kalmakta direniyor bu kız?”* (AİÜ, s.83) Anlattığı figür ile empati kuran ve onu haklı bulan anlatıcı, bu yorumu ile aynı zamanda cinsiyet de kazanır. Annelikle ilgili öznel bu müdahalesi ile dikkatli okur tarafından anlatıcının da dışıl bir sese sahip olduğu fark edilir.

Öyleyse Cihan Aktaş’ın üslubunu teşkil eden en belirgin faktörün, anlatı tekniklerini kullanım yeri ve sıklığı; monolojik anlatım sebebiyle yakalanan iç dünya öznelliğinin yeni anlamlar yaratmaya sunduğu destek; sosyo-kültürel açıdan yüklü, fikirsel yoğunluğu olan anlatılarda beliren entelektüel bağlam ve imaja, çağrışıma, imgeye elini uzatan şiirsellik olarak tespiti bizce uygundur. Tabi bu noktada, üslup incelemelerinin, henüz kesin metotlara ulaşmış, ölçütleri yaygın olarak belirlenmiş olmadığı; üslup çalışmalarının kesin bir disipline bağlanamamasının nedenlerinden birinin de sanatın mahiyetine ait yorumlarının çokluğundan kaynaklandığının; bu çokluk ve karmaşıklığın da edebî değer ilkelerine ulaşmayı zorlaştırdığının (Önal, 2008: 36) hatırlatılmasında yarar var. Ayrıca yazarın kişisel bir üsluba sahip olduğu açıktır.

7. RİTİM

“Yunanca kökenli ritim kelimesi; düzenlenmiş hareket, zaman ölçüsü, hız, tempo, uygunluk, ahenk, ittirat anlamlarına gelir. Kelimenin daha Antik Yunan metinlerinde terim hüviyeti kazandığı bilinmektedir. Ritim terimi, bilim ve sanatta öteden beri çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. Terimin karşıladığı mefhum başka milletlerde de eskiden beri mevcuttur. Ritim mefhumu, güzel sanatların hemen hepsinde kurucu unsur kabul edilir. Edebiyatta ise sanatkâra büyük imkânlar sunar.” (Can, 2016: 497)

Ritim sözcüğü, ekseriyetle diğer güzel sanat dallarının bir terimi olarak açıklanmaktadır. “*Bir dizede, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uyumu. Bir kompozisyonda farklı öğelerin sıra ile ve belli aralıklarla birbirlerini izlemesi.*” (www.tdk.gov.tr.) Edebiyata dair kullanımı ise şiir türünün çatısı içinde kalmıştır. “*Ritm, genel olarak, şiirde ve nesirde, hece sayısı, vurgu, tekrar, değişim ve frekans gibi araçlarla sağlanan ahenktir. Aynen tekrarlar ve değişim (münavebe, alternance) ritmin niteliğini, frekans ise niceliğini ifade eder.*”¹⁹ Fakat son yıllarda yapılan çalışmamalarla birlikte nesir alanına da yayılan bir anlamsal genişleme oluşur:

“Ahenk, uyum, ölçü, düzenlilik, ittihad. Daha çok müzikte kullanılan bir terimdir. Bir şiir ya da düzyazıda tekrar edilen şeyin düzenliliğinden kaynaklanan; okuma ve dinleme esnasında hissedilebilen ahenktir. Değişik bir ifadeyle, bir şiirin mısralarındaki vurgu ve durak, uzunluk-kısalık, yükseklik, incelik-kalmlık ve benzeri ses özelliklerinin düzenli bir şekilde yinelenmesinden doğan ses güzelliğidir. Bir edebi eserden duyulan ses güzelliğidir de diyebiliriz. Bkz. Ahenk.” (Karataş, 2001: 347)

Ritim, yalnızca şiir sanatında değil nesirde de kendini gösteren bir kavramdır. Özellikle öykü sanatının, şiiri de yakınlığı göz önüne alınarak, ritim olgusuyla yakından ilgilendiği bilinmektedir. Metindeki hareket ritmi bir estetik duygu uyandırdığı için hem nazımda hem nesirde geniş yer tutar. Kurgu yapısında, estetik mimarinin derinlerinde yapıcı faktör olarak vardır.

Düz yazıda ritim bulma çalışmalarlarıyla ilgili sabitlenen bir metot olmamakla birlikte, konuyla ilgili yaptığımız araştırmalardan yola çıkarak öykünün başat unsurları kabul ettiğimiz olay, mekân ve zamanın; bu unsurların yapılandırılışında ve hikâye edilmesinde kullanılan tüm yöntem/tekniklerin ritmin oluşmasında etken olduğu görülmüştür.

¹⁹ Rıza Filizok, “*Şiir ve Nesirde Ritim Nedir*”, www.ege-edebiyat.org (07.04.2019)

“ ‘Dil ve Üslup’ başlığı altında ise metinlerin ‘dil’i üzerine farklı açılardan değerlendirmeler yapıldığına; ancak üslubu oluşturan unsurlardan biri olduğunu söyleyebileceğimiz ritim konusuna pek girilmediğine şahit oluyoruz... Aslında hikaye/romanda ‘hikâye anlatmaya’ yönelik bütün tercihler, bu tercihlere bağlı olarak kullanılan farklı anlatma teknikleri ‘anlatma’nın ve anlatmanın muhatabı olan ‘okuma’nın ritmine tesir eder.” (Yıldız, 2013: 15)

“Öyleyse ritim, ‘nasıl anlatıyor’ sorusunun bir cevabıdır.” (Yeter, 2017: 532)

Dolayısıyla, yaptığımız çalışma boyunca tespit ettiklerimizin tümü esasında Cihan Aktaş’ın anlatı ritmini nasıl oluşturduğunun izahıdır da. “Öyleyse önemli bir motif olarak hemen her romanda ve hikâyede dikkat çeken ritim, tasvir, tahlil, eylem, zaman gibi unsurların belirli aralıklarla ya da oranla metne yerleştirilmesi şeklinde özetlenebilir.” (Sağlık, 210: 250) Fakat daha özel bir dikkatle üzerine eğilerek daha dar alanda somutlaştırmak gayesi ile seçilen birkaç öykü üzerinden ritim konusu ayrıca aktarılmaya çalışılacaktır. Farklı birkaç perspektiften yaklaşılacak bu tespitin şu başlıklar altında aktarımı uygun görülmüştür.

7.1. VAKANIN ve MEKÂNIN RİTMİ

Metinde vakanın ritmini tayin eden en belirleyici tavır, vakanın zamanının bölümlenme şeklidir. Hareket, akış doğrultusunda düzen nasıl sağlanır ve bölümlenme hangi dikkatler doğrultusunda gerçekleştirilir? İniş çıkışları, geriye ya da ileriye kırılmaları, agresyon ve aksiyon içeren bir gerilimle hızla ivme kazanış noktaları ya da daha dingin ve emin bir akış tercih edilebilir. Tercih edilenler sonrasında akışta belirli bir döngü, bu döngüler arasında mesafe kendini gösterir. Cihan Aktaş’ın öykülerinde gerilim unsuru yoktur. O genellikle, sakin ilerleyen bir ritim tutar. Hayatın ritmi, mekânın ritmi ile bağlantıdadır. Yaşantının hızını, iniş çıkışlarını etkileyen ve hatta belirleyen genellikle mekândır. Sakin bir sahil kasabasındaki yaşamsal akış ile bir metropol kentinki birbirinden çok farklıdır.

Anlatıda ritmi inşa eden hususlardan biri de anlatım biçimlerinin kullanılış şeklidir. Temel anlatım biçimlerinin; öyküleyici, betimleyici, tartışmacı ve açıklayıcı olarak tasnif edildiği bilinmektedir. “Anlatım biçimleri olayın anlatım hızını, ritmini farklı şekillerde etkiledikleri gibi okuma ritmine ve okurun metinle olan duygusal bağına, okuma sürecinde okurda oluşan duygusal hallere de farklı şekilde etki ederler.” (Yıldız, 2013: 18) İşimiz öyküyle olduğundan elbette ki öyküleyici ve betimleyici

anlatım biçimlerinin ağırlıkta oluşu açıktır. Öykü içinde diğer iki anlatım biçiminin nasıl kullanıldığı ve bu dört anlatım biçiminin dağılımı ile ortaya çıkan ritmik hâl ise asıl göstermek istediklerimizdir.

Bu başlık altında incelemek üzere *Azize'nin Son Günü* (ASG) adlı öykü tarafımızca uygun görülerek seçilmiştir. İçinde bulunduğu kitaba da adını veren öykü, 23 sayfa hacminindedir. Olay zamanı, birkaç saat ile sınırlı olan öyküde geçmişe kırılmalar ile zaman genişletilmiştir. Azize adlı başkişinin, kendi yaşamını sorguladığı bir iç hesaplaşmanın öyküsüdür denebilir. Tüm gençliğini komünist ideoloji yolunda tüketmiş olan figür, artık orta yaşı devirmek üzeredir. Bu gece, onun içsel hesaplaşmasının, öyle ya da böyle, çözüme ulaştığı gece olması açısından kıymetlidir.

Azize'nin Son Günü öyküsü, Kız Kalesi'ne dair açıklayıcı bir paragrafla başlar. Bu başlangıç, eylemin zirve noktasına yakın bir yerdedir. Ancak bu anlatış mecaz ve söz sanatlarına sırtına dayanan öznel bir anlatıştır. Asıl olaydan kısmen bağımsız “birincil olay örgüsü”nün (“ ‘Birincil olay örgüsü’ndeki olaylar, çoğunlukla, birincil olay örgüsünün başlamasından önce ya da bitişinden sonra gerçekleşen ‘dışsal’ olaylardan ayrı tutulur. (Bir çeşit ‘hikâyenin öncesi’ ve ‘hikâyenin sonrası’ durumu yaratılır.’) (Jahn, 2015: 87) Anlatının daha başında tek olarak sunulan ilk olay ya da ilk diyalog bu örgüyü başlatandır. Anlatının çerçevesi de böylece oluşur. “Sırlı, ketum, sessiz Kız Kalesi gündüzleri ziyaretçilerden yorgun düşüyor, yüzyıllardır rüya gören kızlar için bir tek canlanıyor geceleri.” (ASG, s.1) Aynı zamanda masalsı bir tat bırakır. Devam eden paragrafla birlikte başkişi ile Kız Kalesi adeta aynı varlık hâline gelir.

“... Azize, uzun ve karanlık gecelerde, kendini o kalede kapatılmış gibi yalnız, çaresiz ve bekleyiş içinde hissediyor. Her akşam aynı saatte ziyaretçilere kapatılırken kale derin bir sessizliğe gömüldüğünde, kapısının kilidinde anahtarın çıkardığı sesin yankısını duyar gibi oluyor... Hem kalede tutsak olduğunu hissediyor, hem de yüksek surlar öylesine güvensiz geliyor ki, kaçıp uzaklaşmak istiyor.” (s.2)

Kız Kalesi'nin tanıtımı için açıklayıcı ifadelerle başlayan anlatı, figür ile kurulan özdeşim sayesinde yumuşak bir geçişle figürün psikolojisini aktarır hâle gelir. Öyküde “fizik tabaka ile psikolojik tabakanın birleşmesi, hikâyeye lirik bir hava ver.” ir.

(Kaplan, 2015: 184) Adeta bir nazım ritmi hâkim olur anlatıya. Bu lirizm ve durağanlık bir paragraf sonra bozulur:

“Tam boğulma anında ömrünün biricik amacına da tutunamayacak bundan böyle. Efsanelere inanan bir komünist olmanın sonu. Tutucuymuş, kaprisliymiş. Niye?... İlkelere bağlılığı savunduğu için mi? ‘Hangi ilkelere?’ diye haykırmışlardı yüzüne. Hangisinin ilkeleri? Marx’ın mı, Lenin’in mi, Sultan Galief’in mi, Stalin’in mi, Kruçef’in mi?... Yoksa sizin ilkeleriniz mi...” (s.2)

Geçmişten gelen bu sesler, agresif ve huzursuz bir atmosfere geçişe neden olur. Böylece önceki paragraflarda okura hissettirilen ruh hâli gerekçelendirilmeye başlanır.

“Kız Kalesi’nde yaşadığı, surların içinde; yükseklerden (yüksek ideallerden) enginleri gözleyerek, dalga seslerine, gecenin sesine, deli esen rüzgarlara kulak vererek, gönlünün kaçıp uzaklaşma isteğini derinlerine gömdü. Kaspi gibi taşkındı fikirleri, Kız Kalesi gibi güçlüydü hedefleri, dalgalar onu alabora ederken. Bir taraftan da öyle içine dönüktü ki, yıllarca kulaklarına aşına bir ayak sesi, bir tırmanış, bir türkü, bir kürek, aralanan bir kapı sesi gelmeden yaşayabildi.” (s.3)

Verilen paragrafta altını çizdiğimiz sözcüklerin oluşturduğu tenasüp ile akla bir izole ediliş hatta bir hapis yaşamı gelir. Figürün geçmişe döndüğü ve öncesinde agresif bir ritmin göze çarptığı her bölümün peşi sıra bu paragraftaki imgeler ya da benzerleri tekrar edilir: “*Daha doğrusu, menopoz hep uzaklarda, başka kadınlara ait bir yerde dururdu. Etrafındaki taş duvarların, sağlam kayaların ve ideolojik zırhın pek çok şey gibi...*” (s.5) Geçmişte sürüklenen zihin o geçmişi kronolojik olarak ilerletirken, figüre benzer “hapis” ve “izolasyon” hissini yaratan hayal kırıklığı noktasında yine aynıları devreder:

“Yalnız bir kez, kapandığı kalede, işte geliyor diye, yaklaşan ayak seslerine kulak verdiği sevgili bir türlü eteklerine varamamış, dalgalarla savrulup uzaklaşarak uzun ve üşüten bir bekleyişe terk etmişti kendini.” (s.6) “Gerçekten istiyorsa Mansur ve kararlıysa, güvenilirse hatta, bu sınırı geçerd, bu duvarı aşardı (ve kaleyi fethederdi).” (s.7)

Tüm ifadelerin barındırdığı anlamlar, anlatı içerisinde ortaya çıktıkları yerlere bakılarak, figürün geçmişindeki ideolojik kabulleridir. Bu yaşam tarzı onun “kalesi” olmuş, gerçek yaşamdan kendini izole etmiş, belli fikirler dışında hiçbir şeyin yaşamında belirleyici olmasına izin vermeyerek kendini “hapsetmiştir”. Bu sebeple, geçmişte yaşananların anlatımı sırasında araya sık sık bu ifadeler girerek sonu hissettiren bir ritim oluşturulmuştur.

Tekrarıyla kritik önem atfedilen unsurlardan biri de “dayı”dır. Yine geçmişin zorlu günleri anımsanırken sık sık figürün dayısı ile ilgili küçük değinmeler çıkar: “*Ortak arkadaşları Eldar’ın sözlerine bakılacak olursa, birileri ona Azize’nin dayısını anlatarak gözünü korkutmuştu.*” (s.8) Mansur’un, figürü terk ettiği günler aktarılırken minik bir detay olarak söylenir bu ve okurda merak tetiklenir: “*Gidişinin sebebi, beşik kertmesi olan halasının kızı mıydı, yoksa Azize’nin ‘halk düşmanı’ damgası yemiş olan dayısı mı?*” (s.11) cümlesi ile merak iyice tırmanır; fakat merak unsurunun tırmandığı yerlerde paralel olarak tırmanan bir gerilim daha vardır: Figürün, Parti’nin 24. Kurultayı sırasında üyelik başvurusunda bulunacak oluşu. (s.11) Birlikte devam eden bu ikili gerilim yine birlikte çözüme ulaşır tam da zirve noktasında:

“ ‘Kimse beni dayımın siyasal tavrı yüzünden yargılayamaz yoldaşlar’ diye bağırmıştı, Parti Komitesi’ndeki danışma toplantısında. İnsan akrabalarını seçemiyor ki... Kaldı ki sosyalizmin galebe gelmesi ve Bolşevikleşme için canla başla çalıştığı halde, devrimden önce zengin oldu diye, sırf bu yüzden bazı siyasal çekişmelere kurban edilmişti.’” (s.15)

Ortaya çıkan yeni gerilim, konseyin nasıl sonuçlandığı merakıdır. Ne var ki, tam tırmanış noktasında bırakıp günümüze döner anlatım. Ve ânın aktarıldığı tüm paragraflarda olduğu gibi yine lirik, daha dingin bir ritim başlar. Birkaç paragraf sonra ise figürün partiye kabul edildiği söylenir okura ve tekrar geçmişe dönülür. Öyleyse, geçmişe ait anlatımların bir gerilim hâli barındırdığı, âna dönüşlerde ise sakinleşen bir ton kullanıldığı söylenebilir. Bu da “bir dingin bir gergin” denilebilecek ana ritmi oluşturur. Yazar sanki okura, o gerilimin içinden çıkıp rahatlayabileceği anlar sunmak istemiştir. Böylece öykü, genel itibariyle huzursuz-gerilimli bir öykü olarak yaftalanmaktan da kurtulmuş olur.

Kız Kalesi ile ilgili özdeşim bölümlerinin masalsı havası, Kız Kalesi’nin bir halk efsanesi oluşu gerçeği; kendisini Kız Kalesi ile bir tutan figürün, geçmişteki hâlinin değil de şimdiki hâlinin bunu yapıyor oluşu nüansıyla birleştiğinde tüm hayatın uğruna heba edildiği ideolojinin aslında bir efsaneden ibaret olduğu gerçeğinin kabul edilmesini düşündürür okura. Ki bu noktada, anlatının son sayfalarında oluşturulan ritim de daha anlamlı hâle gelir: Yine aynı masalsı ritim tekrarlanarak başlar son bölüm; fakat bu kez bazı detaylar farklı cereyan eder:

“Zaten bir vakanın olduğu gibi tekrar etmesi imkânsızdır. Vaka tekrarlanırken kısmi bir değişime uğrar... Anlatı metinlerinde vaka silsilesi, duygu değeri bakımından ya artarak ya da azalarak devam eder. Öykünün tekdüzelikten kurtulması buna bağlıdır. Ancak artma da azalma da bir noktaya kadardır. Bu noktadan sonra duygunun mahiyeti değişir. İşte vaka seyrinin birden bire yön değiştirdiği veya beklenmedik bir vakanın ortaya çıktığı bu şaşırtıcı harekete ritmik kırılma denir. Ritmik kırılma, hikâye sanatında çokça kullanılan bir tekniktir. Yükselen veya alçalan gerilimin ani kırılması genellikle aydınlanma anını da beraberinde getirir.” (Can, 2016: 500)

Bölgümlere ayrılmış bir öykü olmadığı halde, bahsini ettiğimiz son anların *** başlığı ile ayrı bir bölüm olarak işaret edilmesi de (s.20) bu kırılmayı belirgin kılar niteliktedir.

“Gece, ay kan çanağı gibi, deniz kara kabarık çırpınırken, içindeki efsane kabarıyor; Azize, hisarın en üst duvarına çıkmış göğze, denize bakıyor.” (s.20) Ve bu cümlelerin peşi sıra gelen cümleler adeta “yaşamı gözlerinin önünden akıp giden” hâlin formel yansıması olarak sunulur:

“Avar dilinde bir türkü; coşkulu, süratli, hareketli ve bir çığlık kadar keskin, yakıcı, amansız. İşte orada, yirmi beş yıl önceki haliyle, Mansur’u görüyor. Genç kızken nasılsa öyle parlıyor ay ve çocukluğunu, anasının siyah başörtüsünü, babasının kesik bacağını, yaşadığı evleri, okuduğu okulları, ideolojik sağlamlığı sebebiyle kazandığı altın madalyaları...” (s.20)

Hız kesmeden, kısa kısa ve virgüllerle sıralanan bu ifadeler “film şeridi” ritmi yaratır. Devam eden paragrafla beklenen son yaşanır; ancak zihnen. Hayalindeki kaleden kendini sulara bırakır Azize: “Bu kuyudan kurtulmalı, bu kaleden çıkmalı. Kimse görmeden, kimse şahit olmadan.” (s.21) Bu noktada yeni bir ritme kavuşur vaka. O, bu ruh hâlindeyken yaşanan kargaşa zil sesi ile gerçek yaşama dönülerek normalleşir: “Komşusu içeri girer girmez oğlunun ameliyatıyla ilgili daha önce kaç kez anlatmış olduğu her şeyi yine anlatmaya başlıyor...” (s.22) Dingin ve gündelik bir ritim başlar. Ve son... Adım adım “çöküş-dağılıp ve toparlayış” ritmi üzerine oturtulan bir bitişle Azize’ye ne olacağı okura sezdirilir: “Bugün geçmişin çöküntüye uğrayarak başına yıkıldığı gün.” (s.23) ifadesinin peşinden çay hazırlamak için rafa uzanır Azize fakat “her zaman çay içtiği rengi sarıya dönük, bir kıyısı çatlak eski seramik fincan marley döşemeye düşüp parça parça oluyor.” (s.23) Bu detaylı tasvir, “eskilerin” tamamının yerine alan bir imge yaratır. Son cümlede Azize “eğiliyor; fincanın parçalarını toplamaya çalışıyor.” (s.23)

Azize'nin Son Günü geçmiş ile an arasında yaşanan git-gellerin bir sarkaç hareketini andırır şekilde ritme dönüştüğü öykülerdendir. Geçmiş daha eylemsel daha huzursuz, daha aksiyonel iken; şimdi, daha dingin, lirik, dramatik ve duygusal bir ritme sahiptir. Hatta şimdiki kapsayan bölümlerin yalnızca birazına değil, olaylar zincirinin tamamına etki eden bir yavaşlık söz konusu olduğu için “*durağan olgu*”²⁰ kendini gösterir. Mekânın, vaka ve figürün yaşamsal ritmi ile alakası barizdir. Bu özdeşim, bahsi geçen mekânın özelliklerinin, ânın ritmini belirlemesini sağlamıştır. Yine, geçmişe dönüldüğü anlarda öyküleyici yönün; âna dönüşlerde ise daha betimsel bir anlatımın kullanımı da bu hareket ile uyum içindedir ve ritmi desteklemiştir.

Yazarın öykülerinde mekân, olaya bağlam yaratma işlevinden daha derinlikli bir işleve sahiptir. Mekânların figürlerle olan bağı, uyumu ya da zıtlığı anlatımın dinamiğine etki ettiği gibi; figürlerin karakterizasyonunda da büyük rol oynar. Mekâna yüklenen bu işleve dayanılarak, mekân değişimleri ve figürlerin yaşantılarının mekânlarla bütünleşmesi yönünde bir ritim sağlanır. İçsel dünyanın ağırlıkta olduğu, dingin öykülerde mekân adeta canlıdır ve bir figürdür. Aksiyonel, gerilimi yoğun, eylem dizileri bol olan öykülerde mekân daha ziyade atmosfer yaratma işlevindedir. Aynı öyküde dinginlikten aksiyona geçişte ise yine, mekânın etkisiyle belli bir değişim ritmi kurulur. Bilhassa ândan kopulduğunda figürün bilinç düzeyindeki değişim mekâna da yansır. Âna dönüşler de ise daha net, açık bir mekân algısı yaratılır. Böylece, geçmişe kırılmalar, figürün ruhsal değişimleri, iç-dış dünya geçişleri sırasında mekânın da desteklediği belli ritim oluşur.

7.2. SESİN/SÖZÜN RİTMİ

Ritim denince peşinden gelen ilk çağrışım şüphesiz ki sestir. Edebi eserler dışındaki diğer güzel sanat dallarında ve bilhassa da müzikte; seslerin kullanımı ile can bulmuştur çünkü. Edebiyat sahasına ilk geçişte de nazmın içindeki ahengi ifade etmiş ve dolayısıyla sesin çeperinden sıyrılması oldukça zorlaşmıştır. Düzyazı içinde de belli bir harmoni oluşumuna zemin hazırlayan ritim, ses unsurlarının kullanım sıklığı, uzunluğu

²⁰ “*Durağan Olgu: Romanda, olay akışkanlığının bütün bir kurmaca içerik boyunca ağır oluşuyla ilintili bir terimdir.*” (Sazyek, 2015: 117)

ya da kısalığı gibi yönlerden okura ayrı bir okuma keyfi sunar. Peki, düzyazıda sesin ritmi nasıl sağlanır?

“Hikâyeciler bu konuda romancılara göre daha şanslıdır. Çünkü hem hacminin küçüklüğü hem de muhtevasının sadeliği sebebiyle hikâye kısmen şiire benzer. Buna bağlı olarak hikâyede ritmi tesis etmenin daha kolay olduğu söylenebilir. Ancak onu yapının tabii bir parçası kılmak zordur.” (Can, 2016: 502)

Bu başlık altında, işaret edilen husus doğrultusunda uygun görülen belirleyici öykülerden biri olan **Güz Düğünü** (DO) öyküsü incelenecektir.

Güz Düğünü öyküsü, ritmini, köy yaşamının belirlediği bir öyküdür. Mekanik ve telaşlı değil; doğal ve sakin bir ritimdir bu. Ancak bu sakinlik biraz da öykünün başkişisi ve odağı olan Solmaz’ın hastalığından kaynaklıdır. Kendisini yatağa düşüren bir rahatsızlığın pençesinde olan Solmaz, aktif olarak katılamadığı hayatı, dinler. Onun edilgen varlığının en işlevsel noktası kulaklarıdır. Bu sebeple sesler, anlatı ritminde, diğer tüm öykülerden daha çok rol üstlenir. Roma rakamı ile başlıklandırılmış bölümlere ayrılmıştır öykü. Toplamda VIII bölüm ve 17 sayfadır.

“VIZ VIZ VIZ VIZ. Emin vadideki kulübeye taşındıktan sonra Solmaz günlerce bu seslerle yaşadı. İyi göründüğünü söylüyorlardı yanına gelenler ve o da iyi göründüğüne inanarak ayaklanıyor ama kısa bir süre sonra ağrılarını taşıyamayarak yatağa dönüyordu. Seslere yönelik hassasiyetinde de bir karışma yaşıyordu; iğneli vızırtılar karşısında içinin sesleri bir bir çekiliyordu işte. İyi hissetmek istiyordu kendini, günden güne iyiye gittiğine inanmak istiyordu. Bu nedenle de geçen yılki bal hasılatının düşüklüğünü öne sürerek vadinin yukarılarına yerleştirdiği kovanların yanından ayrılmayan Emin’i hoş görmeye çalışıyor, zaman zaman onun Ankara dönüşü bir akşam, ‘bundan sonra daha çok para gerek bize’ dedikten sonra endişeyle karnına baktığını hatırlatıyordu kendine.” (s.145)

Öykünün başlangıç paragrafı olan bu pasaj, tüm öykünün başat bileşenlerini bir arada sunan, özetleyici ve okuru bilgilendirici bir işlevdedir. Altını çizdiğimiz kısımlar, seçilen sözcükler ve henüz ilk kelimenin bir yansıma sözcük oluşu; muhteva açısından belirleyicidir. “Vız vız vız vız” arı sesleri, ağrılarının adeta iğne gibi batışını çağırıştırır. “iğneli vızırtılar” metaforu, rahatsızlığı taşır üzerinde. Bu sesler, hem yaşadığı acıyı hem de yalnız bırakıldığı için daha çok duymak zorunda kaldığı doğa seslerini bütünler. İş yapamayışı, kendi başına oluşu, yatalak halde kalışı seslerin belirlediği ritimle geçer okura. Diğer bir husus da devrik cümlelerin kullanılışıdır. Bu, “işte” ifadesiyle birleşince sitemkâr ve dağınık bir ruh hâlini somutlar. Aynı zamanda uzun ve sıralı olan

bu cümleler, anlatılmak istenen çok şeyin oluşuna ve mevcut durumda hareketin azlığına da denk düşer.

Bölümün devam eden sayfaları boyunca aynı özellik söz konusudur. Devrik cümleler en dikkat çekici tekrardır. Zira anlatıcının olay içinden bir figür ve de öğretmen olduğu anlaşılınca; cümlelerin yapısı anlaşılır hâle gelir. Çünkü köy halkının dili ve doğallığı yoktur bu cümlelerde. Bölümde yalnızca iki cümlenin sonunda (...) kullanılır. *“Bir de karnındaki aşırı büyüme fark etmiş olsa bile bunu konuşmamayı yeğliyordu sanki; dile getirilmeyince o iri karın kendi kendine küçülebilirmiş gibi...”* (s.146) Cümlenin tonuyla birleşince, noktalama işaretinin kullanımı “söylenebilecek çok şey olduğu halde susmanın tercih edildiği” hissini yaratır. Ayrıca, ilerisi için de okura fikir verir. Solmaz’ın hastalığından bahsedilen yerlerde cümlelerin devrik ve daha durağan oluşu istemsiz bir huzur ve sempati yaratır okurda. Solmaz’ın durumunun dışında sürecin, olay dizilerinin ya da başka figürlerin aktarıldığı yerlerdeki ritme bakalım bir de:

“Gelininin yaptıklarından sonra durumu ağırlaştı; bir ara canlandı, başındaki ağrıyı artıran seslerden söz etti, ayvandaki kara direğe yapışmış arıların vızıltılarından yakındı, galiba torunu geri geldikten sonraki günlerden biriydi...” (s.146) Kısa cümlelerin virgüllerle peş peşe sıralandığı, kendi içinde daha dinamik bir akışa sahip olmakla birlikte sanki söylenen hiçbir şeyin üzerinde fazla durulmasına gerek yokmuş hissi yaratan hareketli bir ritme sahiptir bu paragraf kendi içinde. Benzer durum gelinden söz edilen pasajda da dikkat çeker: *“Başka kusurları da vardı: Uykuya düşküncü, geç yatıyor geç kalkıyordu, çekirdek yemediği zaman tırnak yiyordu, kırk yılda bir evi süpürdüğünde sadece görünürdeki çöpleri yok etmekle kalıyor...”* (s.147) Virgüllerle ve hızla sıralanan bu sıfatlar; say say bitmiyor izlenimi yaratır okurda. Ve Solmaz’ın pasajlarındaki duygusal durumu ele veren devrik, üç noktalı, uzun cümlelerin tam tersi kullanılarak duygusuz ve hatta özensiz hissiyat ritimle okura empoze edilir.

Solmaz’ın yaşamındaki doğa seslerinden ibaret bu tek seslilik geçmişe dönüşlerde bozulur ve çok sesli bir yapı kendini gösterir:

“Mırmırmırmı miyav. Sürekli kediler dolaşır olmuştu avluda. Gelini, hiç iş gücü yokmuş gibi can sıkıntısından kedileri besleme gibi işler icat ediyordu kendine... Kapılar bu evde yoğun bir faaliyet varmış gibi gıcırdayarak açılıp kapanıyordu. Bazen hızla çarpılıyordu avlunun kapısı, bazen de yavaşça aralanıyordu. Kapı sesini algıladığında, yattığı yerden bir misafir sevincinin sağladığı güçle doğrulmaya çalışıyordu ama çoğu kez ayak sesleri onu dikkate almadan kesiliyor ya da uzaklaşıyorlardı.” (s.148)

Çevresindeki insanların seçimlerine göre Solmaz’ın yaşamına ve zihnine doluşan seslerdir bunlar. Başka insanların belirlediği bir gidişatı, Solmaz’ın seçimi olmayan ve dur diyemediği olaylar zincirini davetsizce içeri süzülen bu sesler sembolize eder. Kediler bu beklentisizliği çağrıştırırken kapı sesleri evdeki yaşam ritmini ele verir. Gelinin değişken ruh hâlini, duyar Solmaz. Açılan bir kapının sesi ise umutla yankı bulur. Ne var ki; Solmaz’a doğru gelen insanların sesi değildir bu. Beklentisi ve ardından bu beklentinin sönüşü kesilip uzaklaşan seslerle ritme dökülür. Cümle yapıları yine devrik, daha duygusal bir anlatımın oluşmasına katkı sağlar. Bu durumdan çıkmak isteyen fakat gücü yetmeyen Solmaz’ın o anları;

“İkinciyle akşam arası saatlerde bir gayretle ayaklanıyor, küçük eltisini yoklamak üzere bostanlara yürümeye niyetleniyordu ama çok fazla ilerleyemeden, köprünün hemen altındaki, tarlalara giden ince su kanallarının sızıntılarının oluşturduğu, üzerinde minik sineklerin uçuştuğu kara su birikintisini aşmadan geri dönüyordu.” (s.149)

cümlesiyle aktarılır. Gösterdiği gayret ve bu sürecin onun açısından ne kadar ağır ilerlediği cümlenin yapısına yansıtılmıştır. Uzun, virgüllerle içeriği arttırılmış bu cümle; ağır adımlarla gitmeye çalışırken onun nezdinde çok yavaş akan zamanı ve bu yavaşlık sebebiyle de etrafında gördüğü ayrıntıların artışını formel hâle getirir.

Herkesin işlerle çok meşgul olduğu bu dönemde kendini köyün ve doğanın seslerini dinlemeye veren Solmaz’ın işittiği natural ritim dışarıdan gelen ve mekanik olan bir sesle kırılmaya uğrar: “*Derken bir cip sesi bütün sesleri silip süpürerek köyün içinde ilerlemeye başlıyordu.*” (s.150) Tüm sesleri silip süpüren bu ses, şehirden iş için köye gelen mühendisin cipinin sesidir. “başlıyordu” çekimi, bunun tekrarlanan yapıda olduğunun göstergesidir. Bu ritmik kırılma ile seslerin içeriği değişir : “*‘Kızılıklar oldu mu selelere doldu mu’; gelinin cep telefonu işte oğlunun pek sevdiği bu türkünün müziğiyle çalıyordu. Cırcır böceklerinin var güçleriyle cırcırcır ötmelerine karşılık özüne dokunamadıkları bir sessizlikte Solmaz cep telefonunun giderek daha sık çalmaya başladığını...*” (s.151) Duyulan mekanik sesler, mühendisin anlatıya dâhil olmasıyla

artmış; Solmaz'ın alıştığı doğal sessizliğin sesini bastırmaya başlamıştır. Yazar, gerilim ögesini sesteki değişime yükler. Bu bozulmuş, dikkatli okurda, ileride cereyan edecek şeylerin nahoş şeyler olduğu fikrini uyandıracaktır. Buraya kadar Solmaz'ın yakınında duran anlatım, bu kırılma ile kalabalık bir çeşitliliğe geçer. Solmaz'ın eşi, üç çocuğu teker teker tanıtılır. Şu sıralar neler yaptıkları hızla aktarılır. Lirik ve öznel cümleler yerini daha gerçek anlamlı ve açıklayıcı cümlelere bırakır. (s.152)

Sonraki bölüm “*zırzırzırzırzır*” (s.153) sesi ile başlar. Uyarıcı ve rahatsız edici çağrışımları açan bu ses, Solmaz'ın gelininin bahsi geçen mühendis ile kaçtığı gerçeğinin açıklanmasına atmosfer hazırlar. (s.154)

“ Müziği ve alkışları dışlayan bir oynayışı vardı Emin'in... ve çok sesli oynuyordu, sanki bu nedenle davulla zurnanın sesi giderek azalmıştı. Kollarını gökyüzüne kaldırdığında şimşek çakıyor, yağmur yağıyor ve yana doğru açılan kollar gökkuşağının berraklığını hatırlatan bir renk cümbüşünün sükunetini getiriyordu. Sonra topuk vuruyordu ve gürül gürül akan pınarları, çağlayanları, su değirmenindeki çağiltılı akışı çağırıyordu, süratle sağa ve sola doğru diz kırdığında, haydi benimle gel, birlikte kaçalım buralardan, demek istiyormuş gibi geliyordu Solmaz'a. ” (s.154-155)

Verilen paragrafta Solmaz'ın çok sesliği, korosu aşkla ortaya çıkar. Şimdiki hâliyle duyduğu ve hissettiği seslerin içeriğinden söz etmiştik. Eşini izlediği bu anda seslerin yarattığı ritim; heyecanın, coşkunun ve sevginin müziğini besteler gibidir. Dış seslerin silik hâle gelişi ile Emin'in, sadece Solmaz'ın duyduğu, müziği duyulur. Bu müzik, doğanın ritmini içine alan bir müziktir. Sanki bir insan değil de bir manzara tasvir edilir burada. Hatta manzaranın sesi desek daha doğru olur. Solmaz'ın dünyayı algılayışı, iç ritmi; öykünün bu bölümüne yayılarak anlatıda yeni bir atmosferin doğuşunu hazırlar.

“*Şışışışışışış*” sesleriyle başlayan sonraki bölümde (s.157) akla bir mırıldanma gelir. Devam eden cümlelerle bunu dua eden Solmaz'ın sesi olduğu görülür. “*Birkaç ev ötede sürgiden yol yapımı çalışmalarına has sesler, ayvanda yatamaz olmuş, iç odaya çekilmişti. Karnındaki ağırlık daha zorlu ve zın zın zın sesler çıkaran bir baskıyla başına intikal ettiği için...*” (s.157) Artık bu hâlde olan Solmaz, hem dışardan hem kendi bedeninden gelen o huzursuz seslere duanın gücü ile dayanmaya çalışmaktadır. Kendi içine çekilmenin ritmini yaratır bu.

Son bölümün seslerle yaratılan giriş ritmine bakalım şimdi de:

“Vuu vuu vuuu. Acı bir rüzgar esiyordu; iniltilele sızlanmalarla dolu bir rüzgar. Hazanın sesi her zaman hazindi zaten, hasatın yaydığı yorgun neşeye karşılık, ıç çekişini andırırdı. Güz rüzgarlarıyla birlikte yaza has terli ve nefes nefese sesler durulaşır, dinginleşirdi. Ah fakat mevsimlerin sesleri de değişiyordu. Eskiden huhuhuhu gibi uyarıcı bir sesi olan bahar bu sene hüüüüüüü şeklinde üzüntülü sesler çıkarmıştı. Sıssıssıssı gibi bir sesi vardı yaz ortasının, gelgelelim sus demişti bu sene, sussussussus.” (s.159)

Rüzgârı, okurun yüzünde hissettiren bu anlatım aynı zamanda üşütür ve rahatsız eder. Sızının bir sesi olsaydı, herhâlde böyle tasvir edilen o rüzgârın sesiyle aynı olurdu, düşüncesi yaratır adeta. Sonbaharın içine sürüklenen anlatımdaki cümleler, sanki uçur gibidir etrafta. İç çeken, üzülen ve sus diyen bir sese dönüşür. Bu canlı ritim, sahiciliği öylesine destekler ki; Solmaz’ın gördüğü son mevsim olduğunu hemen anlar okur. Etrafını saran dinginleşme, fırtına öncesi sessizliği betimler. Bu, ölümün gelişinin, söylenmeyen ancak ritme yüklenerek okuru saran hissiyatı olur.

Öyleyse bu öyküler için sorulacak bir soru da “Tek oturuşta okunabilirler mi?” sorusudur. Oluşturulan ritim “*Söylem zamanı*”²¹ okur nezdinde kısaltmıştır diyebiliriz. Muhtevası ile örtüşen biçimsel yapılara sahip bu öyküler, okura hem söz de hem ses de hem de vakada bir tatmin sunar. Var edilen akışa kendini kaptırmak kolay hâle geldiğinden, kitabı elinden bırakmasına gerek kalmadan tüm öyküyü bitirebilir okur.

Cihan Aktaş’ın öykülerinde sese yüklediği işlev ritmi destekler mahiyettedir. Aktarılan hikâyenin bağlam kazanmasında, okurun yalnızca görme duyusuyla değil; işitme duyusuyla algılayarak hayalinde canlandırmasına kolaylık sağlar. Olay kişinin yaşadığı ân ve içinde bulunduğu ortam, sözcüklerin sesi duyurur şekilde düzenlenmesiyle sahicilik kazanır. Ayrıca, yazarın tercih ettiği cümle yapıları da temaya ve yaratılmak istenen tona uygundur. Şiirsel, dramatik, duygusal aktarımlar sırasında ekseriyetle devrik ve eksiltili cümleler kullanırken; aksiyonun ön planda olduğu ya da öyküdeki diğer unsurlara nazaran daha silik olan bir unsurun devrede olduğu

²¹ “*Söylem Zamanı: Ortalama bir okurun bir pasajı okurken ya da daha kapsamlı düşünürsek, metnin tamamını okurken harcadığı zamandır.*” (Jahn, 2015: 100)

aktarımlarda kısa, dolambaçsız, günlük dile daha yakın cümleler tercih edilir. Bu da yazarın öykülerinde, sesle ilişkili bir ritmin düzenlenmesini sağlar.



8. ANLATIMDA BOYUT

Yazarın, incelen on iki öykü kitabının on birinde, (*Kızım Olsan Bilirdin* kitabı, birbirini bütünleyen öykülerden oluşan tek bir ana öykünün bulunduğu tek kitaptır.) birden çok öykü içeriği vardır. On iki kitapta yer alan toplam öykü sayısı 117'dir. Bu kitapları/öyküleri en genel hâliyle şöyle sınıflandırdık:

En hacimli öykü kitabı: *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* (237 sayfa)

En az hacme sahip öykü kitabı: *Suya Düşen Dantel* (112 sayfa)

İçerisinde en çok öykü bulunan kitap: *Fotoğrafta Ayrı Duran* (14 öykü)

Duvarsız Odalar (13 öykü)

İçerisinde en az öykü bulunan kitap: *Üç İhtilal Çocuğu* (4 öykü)

En uzun öykü(ler): *Üç Kişi Beş Kişi Hepimiz* (KOB): 51 sayfa

Fesleğen Sokağı'nın Ölümü (ÜİÇ): 45 sayfa

En kısa öykü(ler): *Lidaru ya da İpli Kadın* (AİU): 4 sayfa

Başka Bir İhtimalin Eşiği (FAD): 4 sayfa

Genel itibariyle en uzun öykülerin bulunduğu kitap: *Üç İhtilal Çocuğu*

Genel itibariyle en kısa öykülerin bulunduğu kitap: *Fotoğrafta Ayrı Duran*

Bahsi geçen 117 öyküyü uzun, orta ve kısa olarak ayırmak gerekirse (on sayfa ve altında olanları kısa öyküler, on sayfadan uzun yer yer yirmi sayfaya varan öyküleri

orta uzunluktaki öyküler, yirmi ve üzerindeki ise uzun öyküler olarak değerlendirdik)²² ortaya çıkan tablo şöyledir:

Kısa Öyküler: Yirmi iki adet

Orta Uzunluktaki Öyküler: Atmış üç adet

Uzun Öyküler: Otuz iki adet

Kronolojik olarak yayınlanan kitaplardaki öykü hacimlerine bakalım şimdi de:

Yayınlanan ilk öykü kitabı *Üç İhtilal Çocuğu*'dur. Kitap, 2011 yılında küçük dokunuşlar yapılarak tekrar yayınlanır. Nihayetinde, biri hariç tüm öyküler, uzun hacimli öykülerdir. *Acı Çekmiş Yüzünde* (1996) öyküleri, orta uzunlukta olmakla birlikte yer yer uzun öykü olmaya yaklaşan türdedir. *Suya Düşen Dantel* (1999), diğer iki kitaba nazaran hacimleri daralmış öyküleri barındırır. Kısa ya da kısa öykü olmaya yakın öykülerdir bunlar daha çok. *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* (2001), en kısası on üç, en uzun otuz sayfa olan öyküleri içeren, hacim yelpazesi geniş bir kitaptır. *Halama Benzediğim İçin* (2003), orta ve kısa olmaya yakın orta hacimli öykülerden oluşur. *Duvarsız Odalar* (2005), kısa ve kısa olmaya yakın orta hacimli öyküleri barındırır. *Azize'nin Son Günü* (2006), orta hacimli öykülerden oluşur. *Kusursuz Piknik* (2009), hacim yelpazesi geniş öykülerden oluşan kitaplardandır. *Son Büyülü Günler* (2011), orta ve genellikle kısa olmaya yakın öyküleri içerir. *Ayak İzlerinde Uğultu* (2013)'nun öyküleri, kısa ve kısaya yakın orta hacimli öykülerdir. *Kızım Olsan Bilirdin* (2015), yazarın birbirini bütünleyen öykülerden oluşan bir öykünün aktarıldığı tek kitabıdır. Bu yönden bakılacak olursa da, en uzun öyküsü aslında budur. *Fotoğrafta Ayrı Duran* (2017), neredeyse tamamı kısa öykülerden oluşan tek kitaptır.

Bu kronolojik çalışmayı yapmamızdaki amaç; yazarın, yıllar ilerledikçe hacimle ilgili tutumunda değişiklik olup olmadığını göstermektir. İlk öykü kitabının en uzun öykülerini içermesi, 2017 de yayınlanan kitabının ise en kısa hacimli öykülerden

²² Belirtilen tasnif yapılırken Alpay Doğan Yıldız'ın “*Yıldız Ramazanoğlu'nun Hikâyelerinde Değişen Hikâye Boyutları*” adlı makalesi referans alınmıştır. (Yıldız, 2017: 209-210)

oluşması bu konuda bir fikir verebilir. Ancak; gidişattaki diğer örnekler çeşitlilik içermekte, kronolojik bir daralmayı işaret eder nitelikte görünmemektedirler. Öyleyse bu konuda yapabileceğimiz tek net çıkarım; ilk öykülerinden sonra yazarın, hacimde daha ekonomik davranmaya başladığı yönünde olabilir. Bu noktada şu hususu da belirtmekte yarar var; kitapların genelinde, hacim konusunda birbiriyle uyumlu öyküler görülür. Bir-iki kitap dışında, hacim çeşitliliği söz konusu olan kitaplardan söz edilemez. Bu da, söylem zamanıyla ilintili bir ritim ve kolaylık sunar okura.

Yine de çalışmamıza, yazarın ilk ve son (bizim incelediğimiz) öykü kitaplarındaki öykülerin hacimlerini mukayese ederek başlamak uygun olacaktır kanaatindeyiz.

“Olay anlatan metinlerde, ilk bakışta metnin boyutunun anlatılan olayın boyutuyla ilgili olduğu akla gelebilir. Yani daha uzun boyutlu metinlerin daha uzun, daha kısa boyutlu metinlerin daha kısa bir olay anlattığı düşünülebilir. Bu hem doğru hem de yanlış bir algıdır. Daha uzun boyutlu bir metin daha kısa bir olayı anlatırken daha kısa boyutlu bir metin daha uzun bir olayı anlatıyor olabilir. Olay anlatan bir metnin boyutu anlatılan olayın boyutuyla ilgili olduğu kadar olayın anlatım tarzıyla da ilgilidir.” (Yıldız, 2017: 208)

Cihan Aktaş’ın öykülerinin bazılarında hacim-olay boyutu arasında doğrudan bir ilişki olsa da; genel olarak, böyle bir uyumdan söz etmek mümkün değildir. Hatta uzun öykülerinin neredeyse tamamında, anlatılan olayın boyutu da zamanı da oldukça dardır. Bu süreçte biz, hacmi destekleyenlerin neler olduğuna, bahsedilen doğrudan orantı söz konusu olmadığında uzayan hacmin hangi tekniklerle genişletildiğine bakmayı amaçladık.

Üç İhtilal Çocuğu kitabındaki öyküler, yazarın 2011 tekrar basımı için kaleme aldığı önsözde kendi ifadeleriyle;

“Hikâyelerin fonunda olsun dilinde olsun 12 Eylül askeri darbesinin militer soğukluğu kendini hissettiriyor bana kalırsa. Darbe iklimlerinde doğup yetişmeleri nedeniyle her türlü sürprize açıktır kahramanlar. Özgürlükleri seccadelerine bağlılığında ifadesini buluyor... Ne okul sıralarında öğrendikleri üzere ulusal kadın modelinin kalıplarına girebiliyor, ne de annelerinin ayak izlerine sığdırabiliyorlar adımlarını.” (ÜİÇ, s.10-11)

diyerek aktardığı kadınların-yaşamların izdüşümünü sunar okura. Kitabın adından da anlaşıldığı gibi, bu öykü kişileri birer dönem-zihniyet mağdurudurlar. Biz, bu öykülerin hacimsel yoğunluğunu buna bağlıyoruz. Zira her ne kadar birey etrafında kurgulanan,

“ben” e dayalı öyküler olsalar da, toplumsal birer figürdür onlar. Sayılamayacak kadar çok kişinin yaşadıkları ile aynı paydada buluşur yaşadıkları. Onlar, dönemin birer sonucudurlar. Dolayısıyla da düşündükleri ve hissettikleri ile pek çok okura tercüman olma işlevindedirler de. Bu sebeple, yazarın onların iç dünyalarına, bilinç düzeylerine ziyadesiyle alan ayırması, bu öykülere “içsel öykü” adını vermemize sebep olmuştur.

Teşekkürü Hakettiniz Bay Yargıç öyküsündeki figür, küçük oğlu ile bir sokakta yürümektedir ve tüm olay zamanı bundan ibarettir. Yalnızca ilk üç sayfada dış dünya etkisi vardır, sonrasında karşılaştığı “*Fötr şapkalı, kareli yün atkılı, siyah kravatlı ve takım elbisesinin içinde yelekli herhangi memur duruşlu bir adam*”ın kendisini hedef alarak söylediği “*Şu hale, şu rezalete bak... Mantar gibi de ha babam bitiyorlar. Nereden çıkıyorlar, nereden geliyorlar? Kim arka çıkıyor bunlara? Bu caddeye kadar çıkacak cesaretleri de var!*” (ÜİÇ, s.17) saldırgan sözler üzerine dış dünyadan koparak iç dünyaya geçiş başlar ve tüm anlatı, çok nadiren küçük dönüşler olması dışında, artık iç dünyada akar. Bu sözler, onun başörtüsüne ve başörtüsünün söylediği yaşam tarzına bir saldırıdır. Anlatının monolojik yapısında hem bu tema, hem de bunlara maruz olan bir kadın olarak ayrıca evlilik ve aile yaşamında maruz olduklarıyla da sarsılan bir kadın teması birlikte yürütür.

“Kimdi ki bu adam, neciydi; ne istiyordu da çıktı yoluna?.. Başka bir iklimden, başka bir coğrafyadan gelmiyor hayır, tanıyor onu kadın. İnsanları daracık labirentine tıkamak için, yollarda çalım satsın diye yüksek memur edasıyla, akşamüstü gezmelerine mi çıkar? Kendi kurallarından başka kural, kendi hayat çizgisinden başka bir hayat çizgisi olsun istemez. Kentin görkemli caddelerinde ayırsız bulduğu simaları bir bir bulup damgalar kendine has yöntemleriyle. Cevap istemediği soruları vardır; savunma istemediği yargıları... Ve akşamüstü gezmelerinde bakışlarını aldırışsızca insanların üzerinde dolaştırarak avını seçer.” (ÜİÇ, s.18-19)

Karşıt figür olarak anlatının akışını belirleyen adam da devrin yarattığı bir tiptir; fark ise, onun mağdur eden oluşudur. Bahsedilen iki temadan ilkiyle ilgili anlatı tavrı, örnekte görüldü gibi, denemeye yaslanır. Söyleyecek çok sözü olan figürün, muhatabı olan kitleyi yakından ilgilendiren bildiri mahiyetli iç söylemleridir bunlar.

Evlilik-aile eksenindeki tema ise, yine bireysel görünse de sosyal bir zemin üzerinden yükselir. Kitabın önsözünde yazar, bu temaya yaklaşımını şu sözleriyle ifade eder: “*Bu doğrultuda kurcalamalar sürerken evliliğin özellikle kadının fedakarlığını*

talep eden bir kurum olduğu gerçeğine dönük açık örtük bir eleştiri kendini duyurtuyor .” (ÜİÇ, s13)

“Giyimine kuşamına, işine ve boğazına düşkün, dışarıyla ilişkilerinde alabildiğine temkinli bu ehli keyf erkek, bir zamanların canını hiçe sayan gözüpek delikanlısı. Şimdi ise paranın en önemli güç olduğunu savunuyor... Ve pantolonunun ütü çizgisi yeterince belirgin olmadığına kıyameti kopartıyor... Kocasını onu, akrabalarına karşı soğuk durmakla, mesafeli davranmakla suçlamıştı. ‘Huyunu düzelt öyleyse, bu böyle sürmez.’ demişti kocası. Şaşırarak, ‘Bu böyle sürmezse ne olur?’ diye sormuştu. ‘Sürmezse... işine gelmezse, çekip gidersin.’ demişti adam da.” (ÜİÇ, s.23)

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, andan koparak geçmişe kırılan bir boyut ve bir de düşünsel-sorgusal ilerleyen deneme tarzı bir boyut söz konusudur. Örneklenen pasajların benzerleri oluşturur öykünün hacmini. Tek bir ana figür merkezde olsa da, onu anlamak için uzayan bir öyküye ihtiyaç duyar yazar. Çünkü o, belli bir kesimin yansımasıdır ve uzun yıllar boyunca söylenemeyen şeyleri söyleyerek onların da sözcülüğünü yapması gerekir.

Başka Bir İhtimalin Eşiği (FAD) öyküsü de merkezdeki bir figürün etrafında şekillenen, kalabalık olmayan bir öykü. Yine benzer olarak, bu figür de toplumun ve dönemin doğal bir sonucudur. Onu mağdur eden ise, savaştır. Suriye’deki savaştan kaçarak Türkiye’ye gelen pek çok genç kadından biridir ve yaşadıkları ile yine o genç kadınların pek çoğu ile aynı paydada durur. Ancak bu kez dört sayfa gibi dar bir hacim söz konusudur. Olay zamanı, belki birkaç dakika, figürün bir kafede ağabeyini beklerken zihninden geçenler üzerine kurulmuştur. Yaşananlar, yoğunlaştırarak aktarılır: “*Bak şöyle oldu, diyecek ağabeyine ve başka şeyler de anlatacaktı. Sonra şöyle oldu, şu var ki, anlatmaya çalıştım ama sen... Yine dinlemezdi, yine korkularıyla önünü alırdı.*” (s.54) ifadeleriyle başlar öykü. Figürün iç dünyasında ağabeyine açıklamaya çekindiği bir gerçeğe ilgili sürünceme yaşadığı, bir çıkmazda olduğu sezdirilir. Hemen sonrasında ani bir geriye kırılma ile:

“Ben de senin bir abinim, diyordu o adam da... Saflığa vurarak inanmış gibi yapmıştı. Burası bir iş yeri, bütün gün bir aradayız, her halimizi paylaşıyoruz, samimi bir ortam, kötülük gelmesin. Ben senin ailen ve yurdunum, kayıp akrabaların ve yeni bulduğum ağabeyin; her şeyin olmak istiyorum. Sana vatandaşlık hakkı sağlayacak, ağabeyini de ameliyat ettireceğim...” (s.54)

bu diyalog anı yansıtılır. İçerik, olayı anlamak ve diyalogun karşı tarafındaki figürün kişiliğini analiz için tüm bilgileri konsantrre şekilde sunar okura.

“Çünkü diyecekti ağabeyine, diyebilirse, bir başına buraya nasıl geldiğimin, sizi nasıl bulduğumun bütün ayrıntılarını anlatamadım sana. Sizden ayrı düştükten sonra elimde avucumda olan parayla yolculuğumu sürdürdüm, konuştuğumuz istikamette. Fiyatlar, rakamlar yabancıydı, ne denildiyse inandım, aldatıldım, tehdit edildim, yanlış adresler verildi elime.” (s.46)

ifadeleriyle devam eden pasajda, yine figürün zihninde yaptığı konuşma aktarılırken yaşadığı tüm sıkıntılar da özetlenir. Bu sıkıntıların yarattığı sarsıcı etki geçmeden hemen peşi sıra okura, bahsi geçen adamın sözleri tekrar aktarılır: “*Sen başkasın, güzel olduğun için söylemiyorum bunu, inan bana, ortalık güzel kız kaynıyor, başkasın sen, gururlusun, hanımefendisin...*” (s.46) Bir önceki an ile birleşen bu diyalog, okurda gereken empati ve yaşananları kavrama hâlini oluşturur. Derken yine ardından gelen;

“Ruh haline, kamburlaşan sırtına iyi gelen övgülere yaslanırken menfi düşünceleri yasaklamıştı kendine. Akşam bulaşığı onun göreviydi; bir saat kadar sürüyordu. Daracık, köşesi bucağı bağış kap kacak dolu mutfakta bulaşık tezgahı anlamsız bir şekilde alçaktı, iki büklüm oluyordu uzayıp giden bulaşık yıkama nöbeti sırasında. Lağım kokusu olağandı, alışmıştı, bu da tedirgin ediyordu; alışmaması gerekirdi... Önceki sene bahar geldiğinde Hanin, yengesinin kuzeni, sapasağlamız hamdolsun, ayrı eve çıkarız kış gelmeden, siz rahat edersiniz demişti. Değişen bir şey olmamıştı.” (s.47)

pasaj ile şu anki yaşamının nasıl olduğuna dair küçük bir kesitle okurda, tam empati için kanal açılmış olur. Görüldüğü üzere yazar; bir, genç kızın yaşadığı sıkıntılar bir, adamın ona vaat ettikleri şeklinde oluşturduğu dizilimle, birbirini tamamlayan bir kompozisyon oluşturmuştur. Gerisi, okurun sezgisinde zaten şekillenir. Sonuç olarak, seçilen kritik diyaloglara ve ritme yüklenen işlevler, anlatının hacminin yoğunlaşmasını sağlar. Böylesine hassas ve aslında tanık olan hepimizin de belli yönlerden sorumlu olduğu bir konuyu, yoğun-kısa bir anlatımla aktaran yazar duyarlı okur için daha fazlasını söylemeyi gereksiz görür belki de. Ayrıca, okuma süresinin kısalığı, sebep olduğu etkiyi de bir “şok” haline dönüştürür. Az okutup, çok düşündürmek isteyen bir öyküdür karşımızdaki.

Süleymaniye’den Sonra Bir Toplantı (ÜİÇ) öyküsü, hacmi kadar kişi kadrosu da geniş olan öykülerdendir. Olay zamanı yine dar olsa da, geriye dönüşlerle genişletilen zaman aralığı yaygın denebilir. Öykü, üniversite döneminden arkadaş olan

bir grup kadının, bir ev oturmasında toplanmaları üzerine kurgulanır. Başkışı ve odak Ayşe karakteridir. Hacme yapılan katkılardan en önemlisi, Ayşe'nin zihninde yaşanan flashbacklerle, hem Ayşe'nin kimliğini ve hayatını gösteren pasajlar hem de dönülen zamanlardaki olayların ve ruhun yaptığı monolojik destektir: *“Kimse bilmiyor kimi sevdiğini, niye sevdiğini... Kimse bilmiyor, ne güçlü ne benzersiz sevgiler yaşadığını. Ahvaz’ da kocasını, Kabil’de oğlunu şehit verip de ağlamayan kadın o. Akıyla fikriyle duygularıyla Moro’da, Eritre’de, Filistin’de dolaştı durdu yıllarca.”* (s.78) Buna benzer pek çok iç çözümlenme-iç monolog bölümü, sık sık devreye giren dış dünya bölümleri ile dengelenir ve bir ritim oluşur. Dış dünyaya dönüşlerde, bakış açısı da, kişi kadrosu oranında çeşitlenir:

“Nurten, eskiden düşündüğü gibi okumaya yazmaya meraklı biriyle değil de bir kuyumcuyla evlenmiş. Kapalı çarşıda dükkanı olan hali vakti yerinde biri kocası. Adam baştan ‘Ben hanımımı çalıştırmam’ diye şart koştu. İslami bir ortamda çalışma girişimlerinden yıldıdığı bir sırada Nurten, ‘çalışıp da ne olacak’ diye, ısrar etmeden bu teklifi kabul etti.” (ÜİÇ, s.79)

Verilen bu örnekteki benzer şekilde, orada olan her figüre bir pasaj ayrılır öyküde. Tek tek, her birinin yaşamına ve değişimine, kendi anlatımları ile yer verilir. Hatta iki sayfalık bir hacim, figürlerin toplu diyaloglarının aktarımına ayrılarak orada bulunmayanlar hakkında yapılan konuşmalar, bir dedikodu atmosferiyle aktarılır: *“Diyorlar ki Melek’in kocası eve barka uğramıyormuş... Diyorlar ki Şennur’un kocası ikide birde onu evden kovuyormuş... Diyorlar ki Leman’ın dayısının oğlu Erzurum’da üniversitede okurken birden bire İslam’a yönelmiş.”* (s.95) Ama her dış dünya bölümünün arasına mutlaka Ayşe'nin, yer yer anlatıcının sesi olduğunu düşündürten, felsefi, lirik ve sorgulayıcı zihin sesi girer: *“Süleymaniye uzak, tozlu, ihmal edilmiş bir ışıklı ayna. O sizsiniz, o hepiniz. Hepiniz onun serinliğinden aldınız, sonra da dönüp sırtınızı kayıplara karıştınız...”* (s.105)

Bahsi geçen öyküde hacmin genişlemesine en büyük sebep, kişi kadrosunda yer alan figürlerin aktif birer unsur hâline getirilmeleridir. Pek çok alt anlatı olduğu ve bu alt anlatıların her birinin aslında istenirse kendi başına öykü olabilecek potansiyele sahip olduğu gerçeği de oldukça etkilidir. Hem onların sürdürdüğü diyaloglar, hem de Ayşe'nin içsel sesi ile örülmüştür kurgu. Yer yer araya giren, Ayşe'nin mi yoksa

anlatıcının mı olduğu tam anlaşılmayan o pasajlar da göz ardı edilemeyecek bir alanı kaplar.

Hibe'nin Hamağı (FAD) öyküsü de, ***Süleymaniye'den Sonra Bir Toplantı*** (ÜİÇ) öyküsü gibi, kişi kadrosu zengin öykülerdendir. Yine, dar zamanda geçen bu öyküde hacim yalnızca on sayfadır. Peki, ***Süleymaniye'den Sonra Bir Toplantı*** öyküsü ile bu kadar ortak noktası olduğu halde hacim nasıl böyle kısaltılabilmıştır? Öncelikle, diğer öyküye göre eylem dizisi daha boldur bu öykünün. Ülkemize sığınan Suriyeli ailelere yardım götüren gönüllü iki kadının merkeze alındığı öyküde pek çok ev ziyaret edildiğinden, aksiyon fazladır:

“Taksiden inip bagajdan torbaları çıkardık... Adım adım basamakları tırmanırken Gülizar ihtiyaçlarımızı hatırlattı.” (FAD, s.135), “Hasan Paşa Sokağı'nda bir eve girdik. Gülizar seri seri anlatıyordu telefonda birine ulaşmaya çalışırken.” (s.136), “Hafif eğimli bir yokuştan indikten sonra vişneçürüğü, hardal, pembe ve yeşil boyalı ahşap binaların önünden geçerek sağa saptık ve küçük konağın önünde durduk.” (s.138), “Yine masalsı bir ev, bu kez tarçın rengi; fakat mülteciler bodrum katta kalıyor. Kapıdan girerek mihmandarlığımızı yapan çocuğun peşinde bodrum kata indik.” (s.140)

Verilen bu cümlelere benzer cümleler devam eder ve eylem dizisi hiç durmaz öyküde. Diğer öyküde olmayıp bunda karşımıza çıkan bir diğer unsur da; tasviridir. Uzun uzadıya yapılmayan, akışa katkısı olan işlevsel tasvirlerdir bunlar:

“Arnavut kaldırımlı dik sokaklarda ilerlerken birden karşıma bir hamam kalıntısı çıktı... Orada Haydar Paşa Medresesi, az ötede Zembilli Ali Efendi Sıbyan Mektebi'nin gölgesi... Cumbalar, denizliklere yerleştirilmiş saksılar, aralık perdelerin kıpırtıları...” (FAD, s.136), “Kremalı çilek makyajının iç yüzünde kararmış tahtalar var. Sofanın tavanında ise büyük işçilik eseri desenler.” (s.139)

İki öykünün ortak paydaşlarının bu öyküdeki aktarımlarına bakalım. Öncelikle, burada da sık sık geri dönüşler ve iç dünyaya geçişler vardır. Fakat bunlar, çok daha kısa pasajlarla aktarılır:

“Öğrencilik yıllarımda buralarda dolaşmak için bahane arardım, sanırım bir adrese bağlanmaya çalışıyordum o yıllarda ve bu mahalle, bu evler birikmiş güzellikleriyle beni tutabilirmiş gibi geliyordu.” (FAD, s.139), “Bambaşka sebeplerle gitmek istemiştım uzaklara. Ailemin beklentileri umutlarımı hiçe saymaktan başka bir anlama gelmiyordu, beni kendi hayat daireleri içinde tutarak boğuyordu beklentileri; öyle gelirdi. Sonraları hep olduğumdan daha uzun boylu ve bağımsız ruhlu görünmeye çalıştım, aşk yüzünden ve giderek gururumu kurtarmak için.” (s.141)

Çok âni geçişler yapılan bu monolojik bölümler öykü sonuna kadar serpiştirilir aralara. Anlatı sonunda, bu parçalar birleşerek anlatıcının özel yaşam öyküsünü bütünler. Bu durumun hacmi uzatmama sebebi, akış devam ederken, olayı kesintiye çok uğratmadan verilen hızlı geçişlerle anlatılmasıdır.

Yine diğer öyküde olduğu gibi bunda da, pek çok farklı figürün yaşamına bakılır. Gidilen her evde ortaya bir alt anlatı çıkar:

“Ayşe Hanım kocasından dört yıl kadar haber alamıyor. Oğlu su satıcılığı işinin başında ve epey kavramış bu işi. Böyle girişken, cevval biri değilmiş o çocuk eskiden, birden aile reisi konumunda buldu kendini.” (s.136), “Bombardıman nedeniyle yola düşülürken ulaşılamayan o çocuğun Türkiye sınırları içinde olduğunu öğrendiler. Bunu söyleyen Rula, çocuğun halasının görümcüsü; yürüyerek ulaşabildiği yakınlıkta bir hastanede çamaşırçı olarak çalışıyor; biraz önce döndü işten. Günlük ücreti 20 lire...” (s.137), “Bebek malzemesi getirdiğimiz hamile hanım, amcasının kızymış. Bir saat kadar oluyor, karakola gitmiş eşiyle; ne zaman döneceği belli değil. Sabah akşam doğum yapacak, ne var ki kimliği olmadığından hastaneler almıyor.” (s.140)

Kullanılan anlatım tekniğinin çeşitliliğine, kadronun genişliğine, eylemselliğin bolluğuna, pek çok alt hikâyenin var oluşuna ve pek çok kişinin diyalogunun aktarılmasına rağmen hacmin böyle minimal oluşunun sebebi; bahsedilenlerin hepsinin eklektik bir yapıda birbirine girift olarak sunulup, anlatının kendisini oluşturmasıdır. Diyaloglar, alt hikâyelerin kendisini var eder. Kişiler, sadece öyküleri aktararak dâhil edilir ve tasvir de bu atmosfer oluştururken aralara serpiştirilir. Ayrıca, aktarılan hiçbir şeye anlatıcının yorum yapmadığı dikkate değerdir. O, anlattığı şeyin içeriğine güvenir. Olayın kendisi o kadar sert bir etkiye ve çarpıcı bir gerçekliğe sahiptir ki; ekstralara ihtiyaç duymaz. Adeta bir gözlemci gibi, gördüklerini iletmekle kalır. Bu kadar zengin içeriğe, anlatı tekniklerinin pek çoğunun uygulanmasına rağmen hacmin böyle kısa oluşu yazarın yetkinliğinin derecesini kanıtlar.

Öyleyse Cihan Aktaş öykülerinde uzun ve kısa hacimli olarak ayırmaksızın, öykülerin genelinde aynı yöntem ve tekniklerin kullanıldığı görülür. Kişi kadrosu geniş, alt anlatısı bol olsa da, öykünün uzun bir hacme sahip olmadan anlatıldığı metinler söz konusudur. Bu noktada rahatlıkla şunu söyleyebiliriz ki; Aktaş’ın yukarıda incelediğimiz öykülerin hacimlerini belirleyen şey üslubudur. Daha genel bir bakış açısıyla, diğer öyküler üzerinden devam edelim.

8.1. ÖYKÜLERİN HACİMLERİ İLE ANLATILAN OLAY ARASINDAKİ BAĞ

Yukarıda yaptığımız, yazarın öykülerinin hacimlerinin uzamasına kullandığı yöntem ve tekniklerin katkıda bulunduğu tespiti neredeyse tüm öykülerde geçerlidir. Anlattığı olay girift ya da kişi kadrosu zengin gerekçeleriyle uzayan öykülerine pek rastlamayız yazarın. Yine de birkaç örnek görmek mümkündür. ***Şemsiyenin Altında*** (AÇY) öyküsü 28 sayfalık bir hacme sahiptir. Öyküde, eşinin gelenekçi aile yapısına uyum sağlamakta güçlük çeken bir gelinin, kocası askere gideceği için o evde geçirmesi gereken sürecin başladığı birkaç gün aktarılır. Fakat zaman kırılması ile evlendikleri ilk güne kadar genişler süreç. O gün yaşananlara sık sık gider figürün aklı. Kadro oldukça geniş, eylem dizileri oldukça boldur. Hem bu kişilerin öyküde varlık göstermelerini sağlayarak hem de yaşanan yerin ve durumun tasvirini akışın önemli bir unsuru hâline getirerek hacim desteklenmiştir:

“Kayımpederinin özel minderi, koltuğu vardı. Yeri gelince özel minderine, yeri gelince özel koltuğuna otururdu. Televizyon seyredirken koltuğa oturmayı tercih ederdi. Mindere oturduğunda sırtını dayadığı yastık halı kaplıydı. Özel tabağı, su bardağı, çatalı kaşığı, çay bardağı, şekerliğı vardı. Öğle uykusu, çay saati, banyosu, abdesti namazı, karısını, kızlarını ve Sündüz Bacı’yı, hatta yaşlı babaanneyi harekete geçiren hadiselerdi.” (AÇY, s.39)

Bu detaylı betimleme, hem figürün hem de içine girilen dünyanın tanıtımını ve atmosfer oluşturma görevini üstlenir. Ailenin günlük rutinini, adet ve gelenekleri tasvir eden böyle detaylı bölümler oldukça fazladır. Nerdeyse her figür işlevsel hâle getirilmiş, baş figürlerin karakterize edilmesine özel ihtimam gösterilmiştir. Bu yaklaşım ve kullanılan tekniklerle “istense roman olabilecek” öykülerdendir ve hacim-olay bağlantısı mevcuttur.

Yukarıda belirtilen niteliklere sahip ve “istense roman olabilecek” diğer öyküler şöyledir: ***Fıstık Ağacındaki Ev*** (AÇY), ***Fırat’a Giden Ömür*** (SDD), ***Ağzı Var Dili Yok Şehrazat*** (AVDYŞ), ***Efsun’un Semaveri*** (AVDYŞ), ***Ankara Yolcusu*** (HBİ), ***Duvarsız Odalar*** (DO), ***Azize’nin Son Günü*** (ASG), ***Yarım Çarşamba*** (ASG), ***Sedef’e Benzemek*** (KP), ***Son Büyülü Günler*** (SBG), ***Altın Dişlerim*** (AİÜ), ***Robotlaşmak Burada Bir Başka Türü*** (FAD) ve ***Bir Taşın Yüreği, Diğerinin Kaşı Gözü*** (FAD) öyküleri barındırdığı alt hikâyeler, karakter seçimleri, olay dizilerinin yoğunluğu, detaylandırma gibi pek çok yönden adeta konsantre edilmiş romana benzerler.

Elbette, hacim-olay yönünden yukarıda bahsedilenden farklı duruşa sahip öyküler oldukça fazladır. Anlatılan içeriğin yoğunluğundan ziyade, anlatım şeklinin hacmi uzattığı öykülerdir bunlar: *Üç İhtilal Çocuğu* (ÜİÇ), *Dağınık Dünya* (AVDYŞ), *Alnındaki Işığın* (SDD), *Beni Kaybeden Sokaklar* (HBİ), *Kendine Kaçmak* (DO), *Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda* (KP), *Her Şeyi Yoluna Koyan Hatice* (KP), *Megatron* (SBG), *Lara- Larissa* (AİU), *Aklımda Kalan Başlıklar* (FAD)... Örnekleri çoğaltılabilecek bu öykülerin hepsi, figürlerini belli bir durum içerisindeyken gösterir. Fakat hepsi, o kısıtlı zamandan zihinsel yolculukla uzaklaşır ya da iç sesleri ile bilinç dünyaları, duygusal durumları adeta hayalî bir muhatapla sohbet edercesine aktarılır. Yer yer, buldukları anda kalır zaman, bu kez devreye diyaloglar, betimlemeler girer. Bu öykülerin mevcut hacimlerine nasıl ulaştıklarına bakalım. Örneğin,

“Bütün günler gibi başladı günüm. Her günün sesleri şaşmadan bir bir yükselip kayboldu. Sıradan duruşlu bir gün işte, görünürde her şey yolunda. Gün ışığında geceki cesur kararlar yok, soru işaretleri yok. Yine de bendeki gündelik bütün seslere inat, telaşlı sabırsız bir ses yükseliyor içimde. Nicedir uzağına düştüğüm, derinden akıp giden zamanın sesi... Kederleriyle de olsa, hayatı hissetmenin sevinçli sesi. İnsana sürülüp uzağına düşmüş yabancı olmuş içyüzünün sesini hatırlatan... Sessizliği duyurtan, kanserli uykuları onaran...” (ÜİÇ, s.31)

Bu paragrafla başlayan *Üç İhtilal Çocuğu* öyküsü, okuru lirik bir iç dünyaya davet eder. Bir olayın değil, bir olgunun hâkim olduğu, bolca sanatlı ifade ve mecaz söyleyişi barındıran bu öznel anlatım sayfalar boyunca korunur. Anlatıcının doğum gününde geçen olay zamanı, yer yer yapılan geri dönüşlerle genişletilirken; bu geri dönüşlerde de yaşananlara dair olay aktarımından ziyade ruh dünyasının aktarımı ile olanları sezdirme yoluna gidilir. “*Yazılmamış günlükleri kekeme bir sesle kendime okuyorum. Odanın boşluğu dinliyor beni bir.*” (s.40) diyen anlatıcının odasındadır okur. Samimi bir içsel konuşma, tüm hacmi etkisi altında tutmaktadır.

Alnındaki Işığın (SDD) öyküsünde, anlatıcının âşık olduğu gencin hapisaneyeye girişi, bir seneyi bulan bu süreçte anlatıcının sık sık mektuplaştığı bu genci bekleyişi; fakat özgür kaldıktan sonra ondaki değişimin farkına vararak hislerini kaybedişi anlatılır. Bu özetleme, bir yıllık akışkan olaylar dizisinin işlendiği hissini yaratabilir; ancak bahsedilenler anlatıcın iç dünyasıyla baş başa geçirdiği bu anlatımın içerisinde değinilen küçük detaylardır sadece.

“Bir cami inşaatının yanındaki meydanda, Amerikan bayrağını yakıyordunuz ki, seni gördüm: Alnında pırıl pırıl yanan bir ışık vardı. Gerçekten kimdin, adın neydi, sorup araştırmadan alnındaki ışığın peşine düştüm. Beni bıraksalar aylarca kımıldamazdım yerimden ve büyüyen yağ hücrelerime kendimi teslim ederek hayaller kurardım.” (SDD, s.43)

Bu aşk öyküsünü başlatan an verilen bu paragraftadır. Olay olarak sadece ilk cümle kabul edilebilir, devamı anlatıcının yorumlarıdır. Fiziksel olarak tek temasın bu olduğu düşünülürse, zaten anlatılacak pek bir şey de yoktur. Ardından bir yıllık hapisane süreci başlar. Bu pasajlar boyunca mektuplar devrededir: “*Yazısından, imzasından, kullandığı mürekkepten, kullandığı kağıttan, kalemden onu tanımaya devam ediyorum. Her cümle bir başka anlama gelebilir, her kelime yeni bir anlam kazanabilir.*” (s.45) Mektupların içeriğine değinilmez, anlatıcının okudukları üzerinden hissettiklerini, yorumlarını aktarması söz konusudur. Tek taraflı bir gerçektir bu. Gerçek anlamda bir araya geldikleri ilk görüşmede yine aynı tek taraflılık hâkimdir: “*Bir yabancı o, bir yabancı gibi; bu yabancı adama ne söyleyebilirim ki? Gülüşü nasıl da değişmişti... O parlak, benzersiz ışığı yitirdiğini kendisi nasıl oluyordu da fark etmiyordu?*” (s.51) An içinde olanlar değil, anlatıcının gördüklerini yorumlaması ön plandadır. Aslında gerçeğe dönüşmeyen, figürün iç dünyasında besleyip şekillendirdiği bu ilişki ne kadar hayalî ise, anlatım da o kadar hayale ve içe dönüktür.

Beni Kaybeden Sokaklar (HBİ) öyküsü, bahsettiğimiz özellikleri taşıyan benzer yapıda öykülerdendir; ancak dış dünya da eşit derecede rol oynar bu öyküde. Zira anlatıcı figür, sokaklarda gezinmekte ve gördükleri üzerine hatırlamakta, iç dünyasına dönmektedir:

“Hisar boyunca yürüdüm, Kadınlar Pazarı denilen yerde dolaştım hatta ufak tefek bir şeyler aldım. Sonunda bir dönerciden dergiye telefon ettim de... Zemin katta bir bürosu vardı derginin, kaç kez önünden geçtiğim halde fark etmemiştim. Aslında... Bir önceki sokakta yabancı olmayan bir şeyler vardı, daha doğrusu eksik bir şeyler, bir şey; bir çeşme. Yirmi yıl önce hafta sonlarında su almaya gelirdik buralara, çeşmenin önünde bidonlarla kuyruğa girerdik.” (HBİ, s.123)

Yukarıdaki örnekte, gezdiği sokaklarda gördüklerinin çağrışımlarıyla sık sık geçmişe dönen zihin, anlatıyı; hem dış dünyaya ait hem de içsel ayrıntıların, hem şimdinin hem de geçmişin beslediği bir hacme sahip kılar.

Dağınık Dünya (AVDYŞ) ve **Kendine Kaçmak** (DO) olay zamanı birkaç gün olan öykülerdendir. Ekseriyetle evlerinin içinde gördüğümüz kadın kahramanların, ev içindeki yaşamları ile içsel yaşamlarının çatışması ön plandadır. İki öyküde de, gündelik yaşamın akışı tasvir, küçük olay dizileri, diyaloglar ve diğer figürlerin varlığıyla aktarılır:

“Selim nihayet terfi ettirilerek İstanbul dışına gönderildikten bir hafta kadar sonra Bostancı’da bir çay bahçesinde buluştuklarında Meral’i tanımakta zorlandı. Saçlarını permayla kabartmış, iğneden ipliğe dönmüş. Meditasyona dayalı yeni tarikatlardan birine katıldıktan sonra, onu boşamaya kalkan kocasıyla ilgili şikayetlerini katılacağı kadın programının editörüne iletmek üzere maddeler halinde bir kağıda yazmış; ona okumak istedi.” (DO, s.66)

Kendine Kaçmak öyküsünden sunulan pasaj alt anlatı oluşturmanın yanında, figürü dış dünyaya ait bir unsur hâline getiren; anlatının iç dünya baskısından çıktığı pasajların örneğidir. Çünkü öyküde olay dizilerine dayanan bu bölümlerin nadiren yer aldığı, başkişinin düşünce dünyasına asıl hacmin ayrıldığı görülür. İç çözümleme ve iç monolog teknikleri, hacmin geneline yayılmıştır: *“Dinimize göre kendini bilen Rabb’ini bilir ama hayat tarafından kısırıldığı hissi bu denli baskınken ve toplumsallaşma denilen şey giderek daha fazla iyi rol yapma yeteneği anlamına gelirken, sahici anlamda dini bildiğini bilmek hiç kolay görünmüyor.”* (s.54) Bir tema etrafında yaşadığı sorgu süreci, diğer tüm unsurlara galip gelir. **Dağınık Dünya** öyküsünde de öncelik, öykünün adının dış dünyadaki hakkını vermeye ayrılmıştır hissi yaratır:

“Bu ihtimale karşı mutfağı derleyip toparlaması gerekiyordu – Zaten toplu temizliklere hep yatılı bir misafir geleceği zamanlarda girişme gücü bulabiliyordu- İşe nereden başlayacağını düşünüp duruyordu günlerdir. Kalksa, önce dolapları boşaltsa, sonra sabunlu bezlerle bir güzel silse... Raf örtülerini kirliye atsa... Yukarı dolaplara kuru yiyecek paketlerini yerleştirse... Baharatları kutularına doldursa... Enes’i uyutmayı mı bekleyseydi bu işler için? Şimdi her şeyi birbirine katardı yine...” (AVDYŞ, s.177)

Verilen örnekte figürün “yapması gereken” işleri sıraladığı bu detaylarda aslında, “yapılamamış olanlar” üzerinden evin bir tasviri verilir. Bu çeşit bölümler oldukça sık yer alır. Evin dağınıklığı dışında eşin ve diğer aile üyelerinin tavrına oldukça fazla değinilir: *“Kayınvalidesi de geçen gelişlerinde ‘Görümcen çok çalışıyor, yükü ağır,’ demişti; ‘Arada yemeğe çağır onları, sevaptır. Bütün gün ayakta. Sen nasılsa evdesin.’ ‘Bir kere bütün gün ayakta değil, yarım gün çalışıyor. İkincisi, benden çok geziyor o...’ ”* (s.179) Olayda yer alan pek çok figürün yaşamıyla ilgili bilgiler,

yaşanan diyalogların anlatımı üzerinden sunulur: “*Kocası da çalışma hayatından hep şikayetçidir. Çelik kazanların çevresinde ter döküyor, çekişmeleri kurul toplantılarına katılıyor, patronun o kahrolasınca yeğenin, o psikopat herifin kaprislerini çekiyor. Yıllardan beri bu böyle...*” (s.180) Görüldüğü gibi kişi tanıtımları için anlatma tekniği de devrede ve bu teknik de sıklıkla kullanılır. Öykünün yarısında dış dünyanın ağırlığı biter ve iç dünyaya geçiş başlar. Tüm o kargaşanın içinde figürün zihnindeki dağınıklık hacmi işgal eder:

“Sen evlerde, kurtarılmış bölgelerde garantide sayılırsın. Oysa evler, eski evler değildir nicedir. Entelektüel İslamcılar’ın modernizme karşı tartışmalarında, senin evlerin şimdiki durumunda yaşadığın evsizlik sıkıntısına cevap bulamazsın. Senin içinde daha tamamlanmamış, olgunlaşmamış nihayete erdirilmemiş tartışmalar, seni çok ilgilendiren, seninle ilgilenen tartışmalar onların, yani erkeklerin ve namahrem olmalarını sana karşı olduğu gibi önemsemedikleri kadınların arasında gelişerek sürüp gider.” (s.187)

Bir üst dile geçen fikirsel yoğunluk taşıyan bu cümleler, anlatıda azımsanmayacak alanı kaplar.

Her Şeyi Yolu Koyan Hatice’ (KP)nin anlatıcı figürü, arkadaşı Hatice’ye gitmek için bir feribota binmiş ve bu sırada yaşadığı pürüzlü romantik ilişkiyi düşünmeye koyulmuştur. Onun geçmişe bu kırılması ile bahsi geçen olay adım adım aktarılır okura. Araya yer yer, anlatıcının duygusal ifadeleri girerek. Bu süreç, on üç sayfada tamamlanır. On dördüncü sayfada, Hatice’nin yanına gelmiştir artık. Ne var ki, sayfalar boyunca okura anlatılan olay burada, bir buçuk sayfa boyunca tekrar özetlenir (KP, ss.156-157) “*Konuştum işte, hepsini anlattım Hatice’ye...*” ifadesiyle de özetleme bitmiş olur. Yine de bizce, yalnızca bu cümlenin söylenerek anlatılanların tekrarlanmaması anlatımı daha akıcı kılabilirdi. Yapılan tekrarlar hacim, olumsuz yönde arttırılmıştır kanaatindeyiz.

Megatron (SBG), iç dünyaya en az hacim ayrılmış öykülerdendir. Hamileliği sırasında çokça bulantı yaşayan genç bir kadının, eşinin yoğun iş temposu sebebiyle birkaç günlüğüne anne babasının evinde geçirdiği süreci aktarır. Eş zamanlı anlatımın olduğu öyküde, neredeyse anbean neler olduğu, neler konuşulduğu üzerine kurgu oturtulmuş; anlık tasvirler de destekleyici öge olarak bolca kullanılmıştır:

“Annelerde hiçbir oda yeterince sessiz, yeterince soğuk değil. Yatacağım odanın kaloriferini bağıyorlar. Genç kızken kaldığım odadayım ama benden sonra bu odaya erkek kardeşim yerleşmiş, odada yattığım yerde onun izlerini inceliyorum. Küçük masanın üstünde bir teyp, yığınla kaset, İngilizce dergiler...” (SBG, s.97)

Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda, Lara-Larissa ve Aklımda Kalan Başlıklar öyküleri de, ***Megatron*** ile benzer hacim paydaşlarına sahiptir. ***Kırmızı Kayaya Tutunmuş Olarak Suda*** öyküsü, birkaç günlük bir yaz tatilinde olan ailenin, anneleri odağında yaşadıklarını anlatır. Olay dizileri, hem şimdiki anda hem de geçmişe kırılmalarda, ön plandadır. Fakat hacmi en çok, diyaloglar işgal eder. On üç sayfalık öykünün altı sayfası, yapılan sohbetin aktarımına ayrılmıştır.(KP, ss.53-59) ***Lara-Larissa*** da, anne ile kızının geçirdiği çatışmalı bir gün, annenin gözü ve sözünden aktarılır. ***Aklımda Kalan Başlıklar*** öyküsünde, yeğenin evlenmek istediği gençle tanışmak için düzenlenen ev oturmasına giden halanın, o birkaç saati, kendi ağzından anlatılır. Hepsinde, anbean aktarım etkisiyle, eylemler, tasvir ve en çok da diyalogların etkisiyle belirlenir hacim.

8.1.1. Alt Anlatı/ Yan Olay

Cihan Aktaş'ın öykülerinde sıklıkla, ana anlatının içinde küçük kırılmalar sayesinde oluşan alt anlatılar görürüz. Baş figürün bakış açısından faydalanarak, bir süreliğine yoğunlaşılacak başka bir öykü çıkar karşımıza. “*Bir romana yan olayların sokulması, hatta ikinci bir olay örgüsünün yerleştirilmesi doğaldır. Yeter ki bunlar, ana temayı aydınlatan, ona katkıda bulunan, onu güçlendiren ya da asıl kahramanın kişiliğini belirtmeye yarayan şeyler olsun.*” (Moran, 2015a: 104) Devreye giren bu anlatılar, baş figürün algısal yoğunlaşmasına paralel niteliktedir. Öyküde, onun hangi yönü, yaşamının hangi dönemi, zihninin meşgul olduğu hangi sorunsal işlenmişse; alt anlatı da bunu belirginleştirir yöndedir.

Kendine Kaçmak (DO), dış dünyanın yarattığı ruhi bunalım sebebiyle herkese kapılarını kapatan (iki anlamda da), kendi içini çekilen bir anlatıcının öyküsüdür. Ne var ki bu anlatıcı, öykü boyunca içten içe pişmanlık tonu ile bir sorgulama yaşamaktadır. Kapı dışında bıraktığı (iki anlamda da), öncesinde yardımcı olduğu bir erkek çocuğunun varlığı, vicdanını kemirme hâindedir. Bu içsel hesaplaşma nihayetinde bize, çocuğun öyküsünü anlatmak zorunda bırakır figürü: “*Güneydoğu'dan göçmüştü ailesi; geri*

dönüş düşleri kurmaya devam ettikleri günübirlik bir yaşantıyla, geleceğe dönük bir plan ya da program yapamadan İstanbul'un kıyısındaki beton gecekondular mahallelerinden birine saplanıp kalmışlardı.” (DO, s.56)

“Anneannemi hatırlayınca aklıma mahallemizdeki Kerbelayı Abdullah Mescidi düşer. O da bambaşka bir hikayedir, ayrı bir yaradır. 1933-1934 yıllarıydı. Anneannem mahallemizdeki bu mescidin kapatıldığını, iki hocasından birinin, mescidin yanındaki söğüt ağacının altında kurşuna dizildiğini, ötekinin de sürgün edildiğini söyledi. Ben o zamanlar liseye başlamıştım.” (ASG, s.112)

Portakal Bahçesi Işığı öyküsünden alınan bu paragrafta başlayan alt hikâyeye, Azerbaycan halkının yaşadığı zorlu dönemlerden, siyasal baskı ve toplumsal zorbalık olarak nitelenebilecek hallerden etkilenmiş baş figürün; kendi hayatının öyküsünü aktarırken araya koyduğu destekleyici bir örnektir.

Sedef'e Benzemek öyküsünde geçen; “ – İki saattir ne anlatıyorum ben peki? Sanki hiç Şerife'nin başına gelenleri duymamış gibisin. Bir başına öldü kadın evinde de son nefesinde elini tutan olmadı. İki katlı evinin üst katındaki bir odada yaşıyordu, alt katı tamamen tavuklara ayırmıştı... ” (KP, s.119), “Gönül Gönül Gönül. Onun Yeşilçam filmlerinden fırlama genç kız hoppalıkları. Takma kirpikleri, tırnakları. Ders çıkışlarında kalın bir kemerle boyu kısalan formaları...” (s.135) Örnek pasajlarda görüldüğü üzere “ esas anlatı ‘çerçeve’ ya da ‘matris’ anlatı haline dönüşür ve karakter tarafından anlatılan öykü de ‘iliştirilmiş anlatı’ ya da ‘alt-anlatı’ ya dönüşür.” (Jahn, 2015: 56)

“Alt tarafı kimdi ki Rahmi; seyahate çıkmaya bile korkan biriydi. Askerlik yıllarının dışında kasabanın dışına çıkmadığı söyleniyordu. Trafik kazasında ölmekten korktuğu için otobüse binmek istemezmiş. Kitabevini çekemediğini söyleyenler de oluyordu.” (AVDYS, s.55) **Göç Hazırlıkları** öyküsünde verilen ifadeler ile başlayan kısa bir anlatım ile Rahmi'nin hikâyesi devreye girer. Bu iliştirilmiş anlatı ile Rahmi'nin, olay akışı içerisindeki tavrı açıklama kazanmış olur, Rahmi, gerçek bir kişi görünümüne kavuşur.

Ankara Yolcusu öyküsünde esas anlatı, kasabasındaki bir kişi hakkında yazı yazmayı planlayan (yazan) hikâyecinin bu yazıyı yazma süreci ve sonrasında aldığı bir

geri dönüş ile çerçevenmiştir. Ancak, öykünün pek çok yerine adeta saçılan, ilerledikçe de toparlanıp “Maya’nın öyküsü”nü oluşturan bir alt anlatı vardır. Gerilim, bu öykünün sezdirilmesi, merak uyandırması üzerine kurulmuş ve akış boyunca yer yer zirve yapan bu merak unsuru, alt anlatının tamamlanmasıyla nihayete ermiştir:

“Saçma sapan bir takılma ile başlamış her şey: Galiba Demokrat Parti’nin ikinci kez iktidar olduğu seçimler için yapılan propagandalar sırasında Munise’nin babası Numan Amca Maya’yı arka sokaklardan birinde bir evin duvarına yapıştırılmış seçim afişlerini dikkatle incelerken görmüş.”(HBİ, s.56)

Verilen bu pasajla öykünün her noktasında ağırlığı hissedilen alt öykü, toparlanmaya başlar. Ne var ki bununla bitmez; öykü, içeriğinde pek çok iliştilmiş anlatı barındırmaktadır: Ana mekân olan kasabanın da kendine has bir öyküsü vardır (ss. 60-61), hikâyecinin yazısı üzerine ona mektup yazarak tüm süreci başlatan Munise ve Munise’nin babasının öyküsü (ss. 62-63) gibi... Çok boyutlu kurulumu olan, iç içe geçmiş adımların, ilerledikçe tamamlandığı bir anlatı oyunu oluşturulmuş denebilir. Okurun işini kolaylaştırmak için bölüm başlıkları kullanmış yazar belki de. Ana çerçeve; birinci bölümde anlatıyı başlatan mektup sürecidir. Alt çerçeve; hikâyecinin yazısında bahsettiği “*ikinci kez yaşanan kahvehane basma vakası*”. Ortada ve merkeze alınan çerçevede ise; Maya vardır. Bu çerçevelerle oluşan katmanların ortak noktası da, kahvehane ve anlatıcıdır. Araya sürülmüş tutkal işlevinde olan bu iki unsur, her katmanda değişen bakış açısı ve zamansallığa da uyumu kolaylaştırır. Edebiyatımızda, postmodern öykü öğelerinden biri olarak kabul edilen “üstkurmaca”nın kullanım biçimlerinden biri olarak kabul edilen bu teknik; yazarı, tavrı açısından postmodern öykücüler arasında anmaya yeterli olur mu bilemeyiz. Yine de; Cihan Aktaş’ın öykülerinde sıklıkla tercih ettiği bu yaratım, sarmal bir kurmaca anlatı ortamı var eder. “*Öykü içinde öykü esasına dayanan öyküler de birer üstkurmacedir. Öykünün kendisi zaten kurmacadır; buna bir de öykü içinde açıkça yazıldığı belirtilen öyküyü ilave edersek, ‘iç içe geçen öykü’ lerle karşılaşmış oluruz.*” (Sağlık, 2014: 83)

Çerçeve bir anlatının içinde kendine yer bulan alt anlatıların en yoğun karşılaştığı öyküler, şüphesiz ki, **Fotoğrafta Ayrı Duran** kitabındaki öykülerdir. Çoğunlukla, kendi hikâyesini değil; başkalarının hikâyelerini anlatmak üzere yola çıkan figür anlatıcılar vardır öykülerde. Tanık olunan, bu şahitliğin etkisiyle duygusal

dünyalarında adeta depremler yaşamaya başlayan anlatıcıların sesleri duyulur. **Robotlaşmak Burada Bir Başka Türü** öyküsünde geçen:

“Leyla Abla Hama katliamından beri ülkesine girmemiş meğer, kampa adım atar atmaz yere çöküp toprağı öptü... Kamp toprağı sadece toprak değil, yaşanmamış nice hayatların da uzaktan bile olsa gömüldüğü yer. Çocukluğunu anlatıyordu ve göle birlikte kaybettiğı ne varsa; insan, hatıra, köşe bucak, hepsini hatırlatıyordu.” (s. 56)

Paragrafındaki kırılma ile figür anlatıcıya Suriye sınırının hemen dışındaki çadır kente gitmeleri için rehberlik eden Leyla'nın da öyküsü canlanır satırlarda. **Bir Taşın Yüreğı, Diğzerinin Kaşı Gözü** öyküsünde de benzer durum söz konusudur: “*Zamanla öğrendim: Halep'in merkezi meydanlarından birinde bir fotoğraf atölyesi vardı; ortağıyla çalışıyorlardı... Dükkanı bombardımanda yıkılırken o da bacağını yitirdi.*” (FAD, s.109). Anlatıcıyla birlikte okurun da öğrendiğı bu öykü ile açılan boyut, neredeyse bir romanı sırtlanacak yoğunluktadır. İlerleyen sayfalar boyu, anlatıcıların bakış açıları el verdiğı ölçüde pek çok alt anlatıya, sıkıştırılmış hikâyeye tanık olmaya devam eder okur. **Halep Bebek'** te Hamide Hanım ve çocuklarının, evin babası bombardımanda yaşamını yitirdikten sonra başlayan iç parçalayıcı öyküleri esnasında evin kızının bambaşka bir hikâyesi olduğunu üzülenek öğrenilir. Benzer pek çok figür tek tek başlarını çıkarır satır aralarından. Anlatılması gereken hikâyeleriyle, görmezden gelinemeyecek hikâyeleriyle can bulurlar sayfalarda.

Öyleyse; Cihan Aktaş'ın öykülerinde hacim-olay doğrudan ilintisi bulunduğu örnekler var olsa da, genel itibariyle hacmin uzamasına anlatılan olayın etkisinin olduğu söylenemez. Onun hikâyelerinin, iç dünya hikâyeleri olduğunu daha önce de belirtmiştik. Bu noktada, hacme en çok katkısı bulunan tekniklerin iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme teknikleri olduğunu; “ben” anlatıcılı öykülerde özneliğın, yorumun, düşünsel ve ruhsal dünyanın hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Dış dünyanın da aktif olduğu öykülerde daha çok, kişi tanıtımı ve olay özetlenmesi doğrultusunda tekniklerin yoğunluğu dikkat çeker; ancak diyalog da sıklıkla hacim ayrılan bir tekniktir. Tasvir tekniğinin ise, akışta gerektiğı kadar, bu da blok halinde değil daha ziyade birkaç cümleyle, kullanıldığından hacmi çok da etkilediğı söylenemez.

SONUÇ

“Cihan Aktaş’ın Hikâyelerinde Anlatı Yapısı” adlı çalışmamızda, yazarın on iki hikâye kitabındaki toplam 117 hikâye incelenerek; bu hikâyelerin anlatı yapısının nasıl kurulduğuna dair bir analiz yapılmıştır. Klasik hikâyenin alışılmış kalıplarının dışında modern ve özgün dokunuşlarla, Cihan Aktaş’ın pek çok anlatı teknik ve yöntemini eserlerinde uyguladığı görülmüştür.

Doğal, yaşamın içinden, insani olan tüm meselelere; bir o kadar doğal, yalın ve içten bir yaklaşımla ses verir Cihan Aktaş. Yazar, olay ya da durumdan çok, kişilerin anlatıcısıdır. Hatta bu kişilerin yaşadıklarının ötesinde ruhsal serüvenlerine eğilen bir içsel yaşam anlatıcısıdır. Genellikle muhafazakâr tabir edilen kesimin öykülerini irdeler. Bu kesim içerisinde de özellikle kadına eğilir. Dindar kadının hem toplumsal hem de ailevi yaşam içerisindeki var oluşunu çok yönlü bir yaklaşımla hikâye eder. Seçilen olay genellikle, başkişinin yaşamını ve karakteristik özelliklerini olabildiğince net şekilde gösterecek kritik bir örnek olaydır. Bu sebeple olay, zirveye en yakın noktasından anlatılmaya başlanır.

Bahsi geçen öykülerin anlatıcıları için, 117 öykünün 65’inde “ben anlatıcı”nın sesi duyulurken; 52 tanesinde “o anlatıcı” tercih edilmiştir. “Ben anlatıcı”nın bulunduğu öykülerden yalnızca üç tanesinde [(*Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi* (AİU), *Nasılsa Kimse Kıyamaz O Şehre Diyordum* (FAD) ve *Bir Taşın Yüreği, Diğlerinin Kaşığı Gözü* (FAD)]anlatıcının erkek olduğu görülür; geriye kalan tüm anlatıcılar kadındır. Öyleyse Cihan Aktaş’ın, kadın anlatıcılar tercih ettiği rahatlıkla söylenebilir.

Çoğunlukla “ben” in sesinin duyulduğu, monolojik bir anlatım hâkimdir öykülerde. Bu öykülerin çoğunluğunda kendi iç dünyasında gezinmekte olan anlatıcı, yer yer dış dünya ile bağlantı kursa da hacim, iç gerçekliğe emanet edilir. Bu da üst düzey bir öznellik sağlar: Anlatıcı dilediği gibi, dilediği anda, dilediği konuya girip başka konulara sıçrama özgürlüğüne sahiptir. Çünkü anlatı, onun fikirlerinin ucuna takılıdır ve düşünce dünyasının hızına tabiidir. Yazarın öykülerinde ilahi tutumdaki “o” anlatıcının da rağbet gördüğü açık olmakla birlikte bu anlatılarda anlatıcının sesi, figür

ile okur arasında olabildiğince incelererek neredeyse nötr hâle gelir. Bağdaşık bir dil oluşur, bu durumda da anlatıcının tonu ile iç odaklayıcının tonu örtüşür. Böyle durumlarda, kişisel bir tavra bürünen anlatıcı, ön plana başkişinin kimliğini çıkarmayı seçmiştir.

Yazarın pek çok öyküsünde sık sık bakış açısı değişimlerine başvurulmuş çoklu bir yaklaşım uygulanmıştır. Bakış açısı yer yer tek kişinin üzerine bırakılan bir kamera gibidir. Yer yer de paylaşım hâlinde olan başka figürler de görülür öykülerde. Böylece, figür olamayan bir anlatıcı kullanılsa dahi anlatıcının “dışarıdan” olduğu hissi kaybedilir. Hem “gören” hem “anlatan” noktasında öyküye çeşitlilik katmanın yanı sıra beşeriyeti ve inandırıcılığı destekleyen bir tercihtir bu. Bazı öykülerde “tek bir muhataba anlatan” bir anlatıcıya rastlanır. Bu anlatıcı, tek bir muhataba anlatım yapmakta ya da ortak özne konumuyla eylemlerin sorumluluğunu paylaşmaktadır. Teknik çeşitlilikten ziyade bu anlatıcılarda göze çarpan ortak yön; hepsinin kendine has kimliklerinin oluşudur. Anlatıcılara sesini, dokusunu, hissiyatını, fikrini ve duruşunu veren yazarın kendisidir. Bu sebeple kurgusal varlıklar olsa da bu anlatıcıların, yazarın birer yansımaları olduğu söylenebilir. Çoğu öykü karakteri olan anlatıcılar; yazan, okuyan, dünyada olup bitene duyarlı, entelektüel seviyeleriyle dikkat çeken, dili kullanma yönünde çoğunlukla edebi duyuş sergileyen, nitelikli anlatıcılardır. Öznel ifadelerle kendilerini ele veren anlatıcılar, yazarın genellikle açık anlatıcı tutumundan yana olduğunu göstermektedir.

Yazarın, kısa öyküler yazmasının getirdiği doğal sonuç olmanın yanında, iç dünyaya yönelik öykülerin çoğunlukta olması, yazarın öykülerinin kişi kadrosu dar öyküler olduğu gerçeğini doğurur. Çoğunluğu oluşturmamakla birlikte, bazı öykülerde kalabalık bir figüratif kadrosunun varlığı söz konusudur. Ancak öykülerde genel itibarıyla, birkaç kişiden oluşan bir kişiler topluluğu tercih edilir. Başkişi dışındaki diğer kişiler için işlevsel kişiler olduklarını söylemek yerinde olur. Yalnızca fon oluşturmak, tabloyu doldurmak için var edilen figürler yok denecek kadar azdır öykülerde. Öyle ya da böyle her bir figürün, anlatıya bir katkısı olduğu görülür.

Öyküde, yazarın iletmek istediği meselenin başkişi üzerinden sunulduğu bilinmektedir. Yazarın, başkişilerinin kimler olduğuna bakmak, vermek istediği iletileri

de görmeyi sağlayacaktır. Yazarın öykü kişilerinin çoğunluğu şehirde yaşayan, ev ve iş hayatı arasında büyük efor sarf eden, evli kadınlardan oluşur. Bu kadınlar; okumaya, yazmaya, sanata ilgisi olan entelektüel kadınlardır. Bazen inançları bazen de eşlerinin tutumları sebebiyle ötekileştirilmişlerdir. Bazen gurbette, ülkesinden şu ya da bu şekilde ayrılmak zorunda kalmış kadınlardır ki bu noktada tüm kadınlara yaklaşımı aynı duyarlıktadır ve milliyet farkı gözetmez yazar. Cihan Aktaş, ülkemizde çalışan yabancı uyruklu bir kadın karaktere de, ülkemizden ayrıлып başka ülkelere gitmek zorunda kalmış yerli bir kadın karaktere de aynı hassas pencereden bakar. Öykülerdeki bu kadınlar törel bazı istismarlara maruz kalan, kadın kimliğinin, kabul edilenin daha ötesinde bir kapsama sahip olduğunu bilen ve bildirmeye gayret eden kadınlardır.

Cihan Aktaş'ın başkişilerinin geneli, tek bir tipin çeşitlemeleridir desek yanlış olmaz. Diksiyon, muhakeme, sözcük seçimi, zihniyet gibi yönlerden tipik bir düşünme şeklini örneklerler. Karakterlerle ilgili bilhassa öne çıkan nitelik, başörtülü oluşturmaktır. Yazar, çeşitli şartlar sebebiyle edilgenleştirilmek istenen dindar kadınların, hem kamusal alan içinde hem de özel yaşamlarında birey olarak var olmalarının ne demek olduğunu her yönüyle aktarır. Öykü kişilerinin her biri, “yaşayan” ve “yaşayarak” gösteren; dış dünyaları, iç dünyaları ile paralel ilerleyen, bu yönüyle uyumlu ve istikrarlı kişilerdir.

Cihan Aktaş'ın öykülerinin yalnızca birkaç tanesinde başkişisinin erkek olduğu, bir erkeğin öyküsünün anlatıldığı görülür: [*Yeşil Dallı Küçeler* (ASG), *Yaralı Kür Şad* (ASG), *Nesimi'nin Dönüşü* (ASG), *Erivan Rengi Bir Çardak* (ASG), *Konteyner İçindeki Kırk Dördüncü Kişi* (AİU), *Fırat'a Giden Ömür* (SDD) ve *Bir Taşın Yüreği, Diğerinin Kaşığı Gözü* (FAD)] öyküleri dışında, ana bakış açısının bir erkekte olduğu öyküye rastlanmaz. Nihayetinde yazarın anlattığı kişileri iyi tanıdığı söylenebilir. Böylece, inandırıcı bir taklit çıkar ortaya. Yaratılan karakterler, anlatı dünyasına olduğu kadar gerçek yaşama da uyum gösterir.

Yazarın öykülerinde kişilerin karakterizasyonunda klasik bir tutum sergilenmez. Anlatım tekniklerinin öykü kişilerini yaşayarak, düşünerek, konuşarak, tepki vererek ve hissederek okura kendini tanıtmalarına olanak veren tarzda kullanımı yoğunluktadır. Olay akışı sırasında, dramatik yöntemle tanınan, öykü sonlandığında karakterizasyonları

tamamlanan kişiler tercih edilmiştir. Yani, kişinin aksiyonel/duygusal boyuttaki tepkileri, olay akışına yayılan genişlikte ve doğallıkta, adım adım verilir. Bu doğal tanıtım, diğer öykü figürlerinin sözlerinden yararlanılarak da desteklenir. Bir figürün, diğer figürlerin bakış açılarıyla tanıtılması, sık tercih edilen yollardandır. Kısa öyküler, hacim itibarıyla, kişilerinin yaşadıkları değişim ve gelişimleri göstermeye çok elverişli olmasa da yazarın öykü kişilerini karakter boyutuna taşıdığı görülür.

Bir anlatının ana unsurlarından olan mekân, Cihan Aktaş'ın öykülerinde başat bir nitelikte değildir. Öykülerde, tasvirle okurun zihnine işlenmeye çalışılan ve bu uğurda hacim ayrılan mekânlar göze çarpmaz. Hatta pek çok öykünün sonuna gelindiğinde, hayalde canlandırılacak bir mekânın olmadığı görülür. Olay kişilerinin düşüncelerine denk düştüğü oranda ya da eylemle ilişki kurulması gerektiğinde kendini gösterir mekân. Boş bir fon olmaktan, romanesk yapının olmazsa olmazı gözüyle bakılan mecburi bir yaratı olmaktan öte; işlevsel bir unsur hâlinindedir. Öykülerde kişi kadrosunun şekillenmesine, figürlerin karakteristik özelliklerinin ve ruh hallerinin oluşmasına, öne çıkarılmak istenen durumun belirginleşmesine katkı sağlayan işlevsel mekânlar kullanılır. Özellikle, figürün iç dünyasını aydınlatmada aracı hâline getirilmiş kullanımlar ön plandadır.

Figürün içinde bulunduğu sosyal çevreyi tanıtmaya amaçlı yer verilen mekânlar da oldukça boldur. Ancak, daha ziyade iç dünya öyküleri olduğunu belirttiğimiz bu öykülerde genellikle, kapalı mekânlar kullanılır ve böylece mekân, figürün bilinç dünyasını yansıtmaya elverişli bir unsur hâline gelir. Yani, öykünün dinamiklerine ve oluşturulan atmosfere uygun düşen, işlevsel bir mekân kullanımı söz konusudur. Yazarın, bir kurgu ögesi olan mekâna yaklaşımının gerçek dünyayla kesişim yönünde olduğu pek çok öykü söz konusudur. Ülkelerden şehirlere, sokaklardan dükkânlara, kurumlardan ticari kuruluşlara kadar pek çok mekân, reel dünyada var olan mekânlardır. Bu yöntemle kuşkusuz, öykünün diğer unsurlarının da gerçekçiliği ve okurun besleyeceği yakınlık arttırılmıştır.

Yazarın öykülerindeki nesne kullanımı, hususi dikkat gerektiren noktalardan biridir. Pek çok öyküde merkezde bir nesnenin varlığı fark edilir. Bu nesne, kurgunun oluşmasında, figürün yaşamının ve kişiliğinin anlaşılmasında büyük rol oynar. Figürün

zihinsel ve duygusal dünyasının anlaşılması, hikâyesindeki kritik noktaların layıkıyla görülmesi ve meselenin idraki açısından ciddi bir işleve sahiptir bu nesnelere.

Bir anlatının kuşkusuz en etkili unsurlarından biri de, zamandır. Pek çok yönden ele alınması mümkün olan bu unsur, sunduğu aktif yapı sayesinde yazara geniş bir yaratıcılık alanı verir. Cihan Aktaş zaman unsurunu, bu zenginlikten tümüyle faydalanarak kullanır. Öykülerinde, zamanın tüm hallerini ve bu halleri yansıtan tüm teknikleri görmek mümkündür.

Kronolojik akışa sahip bir kullanım öykülerde neredeyse hiç tercih edilmez. Tercih edilen nadir öykülerin çoğunda ise yazarın bunu da kendi yöntemleriyle sunduğu söylenebilir. Olay zamanında bir ileri akış söz konusu olsa bile öyküdeki anlatım zamanı dikkate alındığında, temelde yine bir geriye dönüş ile başlangıç yapıldığı, dönülen geçmişten şimdiki zamana doğru bir akış işlendiği görülür.

Yazar, olay zamanı ile anlatma zamanı arasındaki farktan oldukça yoğun şekilde faydalanır. Zaman genellemesi, atlama, hızlandırma, sıçrama, yavaşlatma... gibi pek çok teknikle zaman genişletilir. Özellikle, geriye dönüşlere ve anlık flashbacklere rağbet ettiği görülür yazarın. Genellikle, olay zamanının ne olduğunu bildiren bir an gösterimi ile başlayan öyküler, kısa sürede andan koparak figürün zihnini takiple birlikte geçmişe kırılan bir yayılım gösterir. Ancak bu kırılma ânında da sürekli bir kalış söz konusu olmaz. Sık sık âna dönüşlere yer verilir ve bu bir çeşit sarkaç hareketi oluşturarak zamanın ritmini belirler. Olay zamanına yapılan dönüşler kadar, belirlenen bir merkez âna yapılan dönüşler ve takılma hâli de sıklıkla tercih edilir. Bahsi geçen olay zamanı açık şekilde verilmekten çok, okura sunulan ipuçlarıyla tahmini olarak yakalanan bir zamandır ve çoğunlukla dar bir süreci kapsar.

Mevcut ana olay zamanı uzun yıllara yayılan öyküler azdır. Fakat öykü kişileri zihinsel olarak uzun yılları kapsayan bir süreç içerisinde dolaşırlar. Pek çok öykünün olay zamanı, birkaç saat ya da birkaç gün gibi kısa sürelerden ibarettir. Bu da yazarın, zamanı genişletme yolunda daha çok geriye dönüş kullanmasının sebeplerindedir. Duyulan bir kelime, görülen bir detay ya da bir söz ile tetiklenen çağrışımlar zamanı, andan koparır. Böylece, paralel zamanlar aynı anda öykü içinde akarak çok boyutlu bir

yapı oluşturur. Cihan Aktaş'ın öykülerinde olay zamanı kısaldıkça zaman düzenleme tekniklerinin yoğunlaştığı, olay zamanı uzun ise de tekniklerin daha serpiştirilmiş hâlde kullanıldığı söylenebilir.

Yazarın, az da olsa eşzamanlı anlatımı uyguladığı öyküler de mevcuttur. Olay zamanı ile anlatma zamanı aynı çizgidedir bu öykülerde. Fakat bu, Cihan Aktaş'ın öykülerinde zamanın öznel bir yapıya sahip olduğu gerçeğini değiştiremeyecek kadar istisnaidir. Yazarın öyküleri sık sık yavaşlatılan, durdurulan, hızlandırılan canlı bir zaman yapısına sahip olmakla birlikte, hatırlanan, yani yaşanıp bitmiş bir zamanın hüküm sürdüğü öyküler olduğu rahatlıkla söylenebilir. Her durumda, anlatma süresi kısa, bir solukta okunabilecek öykülerdir yazarın öyküleri.

Cihan Aktaş'ın öykülerinde iç dünyanın gösterilişinin ağırlıkta oluşu, dış dünyayla ilgili sahnelerin kısa tutulması ve içsel anlatımın yapıldığı yerlerde sıklıkla bu iki dünyanın girift halde okura sunulması; anlatı yapısının temel zeminin teşkil eder. Bu tercihin doğal sonucu olarak, iç çözümleme ve iç diyalog tekniklerinin öykülerde en yoğun kullanılan teknikler olduğu söylenebilir. Bu tekniklerin kullanımı ile dış dünyadan çekilen bakış, iç dünyaya kaydığı gibi artık iç dünya kuralları da devreye girmiş olur. Figürün zihni ile birlikte anlatı, geçmişe kırılır, yoruma takılır, özgürce oradan oraya sıçrar. Yani; bu teknikler bir çeşit kapıdır. Anlatıyı oluşturan unsurların irtibatlarını güçlendiren ve bu unsurları eğip büküp, istenen şekilde sunulmasına olanak doğuran...

Öykülerde dikkat çeken kullanımlardan biri de, diyalog aktarımıdır. Öykülerin çoğunda diyalojik bir form olmasının yanında yazarın, alışlagelmiş formel kurallara (konuşma çizgisi, alt alta yazılan cümleler, diyalog sahibinin adı vb.) göre diyalogları sunmadığı söylenebilir. Anlatımın içine yedirilmiş, çoğunlukla kime ait olduğu hemen anlaşılmayan, akışın doğal birer parçası hâline gelmiş diyaloglar kullanılır. Yer yer hangisi iç ses, nerede dış sese dönüşüyor, anlatıcının yorumu mu devrede yoksa figürün zihin içi aktarımı mı yapılıyor bunu kestirmek güçleşir. Dolayısıyla, okuyup geçilmeyecek, özel dikkat isteyen, yavaş bir okuma süreci talep eden öykülerdir bunlar.

Betimsel anlatım, bir anlatının kaçınılmaz unsurlarından biri olmakla birlikte; anlatının amacı değildir. Cihan Aktaş, betimsel anlatımı doldurma amacına hizmet eden işlevsiz fonlar yaratmak için kullanmaz. Kritik noktalarda ve dozunda yapılan tasvirler ile estetik katkı sağlanır öykülere ve okurun anlamlandırma sürecini hızlandıran bir işlev yüklenir tasvir. Böylece, tasvirin işgal etmediği hacim, yazarın asıl vurgulamak istediklerine de ayrılmış olur. Öznel, figürün bakış açısına dayanan betimsel anlatımların özellikle tercih edilmesi de yazarın, öykünün akışını durdurmeyen ve o akışı besleyen tasvirler var etmesini sağlamıştır.

Öykülerde karakterlerin içinde yaşadığı kültürel ortam ve toplum yapısını yansıtmada montaj tekniği ve metinlerarasılık da kullanılır. Yazarın pek çok öyküsünde, özellikle şiirler üzerinden yapılan montajlara rastlanır. Aynı zamanda halk hikâyelerinin ve pek çok klasik romanın da anırtırma yolu ile anlatılara dâhil olması söz konusudur. Bu noktada, entelektüel birikim ve duyuş dünyasında okuru ile ortak bir bilinç düzeyini talep eder yazar. Bu sağlanamazsa, pek çok öykünün layıkıyla anlaşılamayacağı açıktır.

Cihan Aktaş anlatmak istediği meseleyi, duyguyu, sorunsalı kelime olarak ifade etmek, adını söyleyip okuru buna hazırlamak yoluna gitmez.

Cihan Aktaş'ın kurgu yapısında estetik mimari var eden tercihleri, öykülerde kendine has bir anlatı ritminin oluşmasını sağlamıştır. Zamanı kullanma yöntemi, mekâna yüklenen anlam, yöntem ve tekniklerin serpiştirilme aralığı ile anlatıda bir döngü kendini gösterir. Öykülerde genellikle sakin, huzurlu bir akış göze çarpmakla birlikte, bilhassa zamanla ilgili tercih edilen kırılma ve sıçramalar akışta hareketliliği temin eder. Mekân faktörü, figürlerin yaşadıkları ruhsal değişimleri ve yaşam periyotlarında öne çıkan meseleleri somutlaştırmak adına ciddi rol üstlenir. Öykülerde mekâna dayanarak yaratılan bu atmosferler arasındaki geçiş, anlatının ruhunu belirler. Ayrıca ses detayı, bu seslerin kullanımındaki uzunluk, kısalık ya da kullanım aralıkları da belli bir ahenk oluşturur öykülerde. Bunlara ek olarak, leitmotif kullanımı, bu hareketlilikte yazarın sıklıkla başvurduğu bir yoldur.

Bahsi geçen tüm bu hususlar Cihan Aktaş'ın “nasıl anlattığı” yönünde var olan üslup sorusunun bir cevabıdır. Gündelik yaşamın içinden, doğal, pürüzsüz ve okuruna

yukarıdan bakmayan, sesini yükseltmeyen bir dil tercihi ile Aktaş'ın; tüm okurlarını kucaklayan bir duruşu olduğu söylenebilir. Fakat bunun yanında; fikirsel yükü çok olan, belli bir birikim ve duyuş gereksinimi duyan öyküleri de boldur.

Yazarın, yer yer gündelik dilin dışında bir üst dil tercih ettiği, şiirsel anlatımlar da görülür öykülerinde. Deneme türü ile yakın ilişki içinde olan bu özellikteki öyküler, figürlerin iç dünyalarının ön planda olduğu öyküler olmanın dışında “çok şey anlatmak isteyen öyküler” olma niteliğindedir. Yazar anlattığı şeyi, anlatış şekli ile zorlaştırır yer yer. Pazar okuru tabir edilen, rahatlığı seven bir edilgen okur tavrı istemez karşısında. Bu öykülerle, anlam yönünden paydaşlık kurabilmek için aktif ve üretken olmak zorunda kalır okur ve anlatının başat unsurlarından biri hâline gelir. Aksi takdirde okuma süreci, anlama sürecine dönüşemeyecek ve öyküler amacına ulaşamayacaktır. Bunu yaparken yazar aslında, okurun algı dünyasına saygı göstermekte, olup bitenleri kendi tekelinde tutmaktansa okurun sezgi ve hayal dünyasına da yaşam hakkı tanımaktadır.

Öyleyse Cihan Aktaş'ın üslubunu teşkil eden en belirgin faktörün, anlatı tekniklerini kullanım yeri ve sıklığı, monolojik anlatım sebebiyle yakalanan iç dünya öznelliğinin yeni anlamlar yaratmaya sunduğu destek, sosyo-kültürel açıdan yüklü, fikirsel yoğunluğu olan anlatılarda beliren entelektüel bağlam ve imaja, çağrışıma, imgeye elini uzatan şiirsellik olarak tespiti bizce uygundur. Nihayetinde, uzun yıllar boyu işlediği anlatı tarzı ile yazar, kendine özgü karakteristik bir ses duyurur okurlarına.

Sonuç olarak bu çalışmada, sürece başlarken varılmak istenen hedeflere ulaşılmış; Cihan Aktaş'ın öykü külliyatı ile modern Türk öykücülüğü içerisinde, anlatıyı kurgulama mevzuunda kendine has bir yer edindiği görülmüştür. Bilhassa kadınların dünyalarını anlatan yazar, olay ya da durumda ziyade iç dünyanın ve kişilerin anlatıcısıdır. Anlatı yapısını kurgulamada da başat belirleyici, bu tercih olmuştur. Onun anlatımında klasik öykünün alışılmış yapısının; giriş, gelişme, sonuç bütünlüğünün ve akışının tamamen dışında, kimi zaman yalnızca sonucun, kimi zaman yalnızca girişin başlı başlına anlatıyı var ettiği öyküler söz konusudur. Bu noktada; bir kesit, bir yalım, bir an yakalayarak onu veren, okurun idrakine ve hayal dünyasına da saygı duyarak üretim sürecine onu da dâhil eden, zamanı geçmeyecek öykülerdir bunlar.

KAYNAKÇA

Cihan Aktaş'ın Öykü Kitapları

AKTAŞ, C. (2001). *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat*. İstanbul: Gala Yayıncılık.

_____ (2003). *Halama Benzediğim İçin*. İstanbul: Pınar Yayınları.

_____ (2006). *Azize'nin Son Günü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

_____ (2007). *Suya Düşen Dantel*. İstanbul: Kapı Yayınları.

_____ (2011). *Son Büyülü Günler*. İstanbul: İz Yayıncılık.

_____ (2013). *Acı Çekmiş Yüzünde*. İstanbul: İz Yayıncılık.

_____ (2015). *Duvarsız Odalar*. İstanbul: İz Yayıncılık.

_____ (2016a). *Ayak İzlerinde Uğultu*. İstanbul: İz Yayıncılık.

_____ (2016b). *Kızım Olsan Bilirdin*. İstanbul: İz Yayıncılık.

_____ (2017a). *Fotoğrafta Ayrı Duran*. İstanbul: İz Yayıncılık.

_____ (2017b). *Kusursuz Piknik*. İstanbul: İz Yayıncılık.

_____ (2017c). *Üç İhtilal Çocuğu*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Genel Kaynaklar

AKTAŞ, Ş. (1986). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

BAŞ, M. K. (2019). *Metin İle Hayat Arasında Sancılı Bilinçler Cihan Aktaş Romanlarında Yeni Dindar Kadın*. Ankara: Grafiker Yayınları.

ÇETİŞLİ, İ. (2008). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

DEMİR, Y. (2011). *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*. Ankara: Hece Yayınları.

DİLARA, C. (Ed.). (2016). *I. Genç Yazarlar Kurultayı*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.

- ECO, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Gourevitch, P. (hızl.). (2017). *Yazarın Odası 1*. Çev. Öznur Ayman. İstanbul: TİMAŞ Yayınları.
- JAHN, M. (2015). *Anlatıbilim*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KAPLAN, M. (2015). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARATAŞ, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- KOLCU, A. İ. (2015). *Öykü Sanatı*. Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.
- KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI. (2018). *Yüz Yüze Konuşmalar*. İstanbul: MG Yayınları, 142-151.
- MORAN, B. (2015a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2015b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2016). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- SAĞLIK, Ş. (2014). *Hikâye/Anlatı/Yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- SAZYEK, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- TEKİN, M. (2016). *Roman Sanatı 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- TÜRK DİL KURUMU. *Türkçe Sözlük*. www.tdk.gov.tr. (21.03.2019).
- TÜRK DİL KURUMU. (1948). *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TÜRK DİL KURUMU. (2011). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- VARGAS LLOSA, M. (2014). *Genç Bir Romancıya Mektuplar*. Çev. Emrah İnce. İstanbul. Can Yayınları.
- YILDIZ, A. D. (2010). *Popüler Türk Romanları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2012). *Hikâye İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____ (2017). *Fatma Barbarosoğlu Hikâyeciliği*. Samsun: Yazı Yayınevi.

_____ (2019). *Sessizlerin Sesi Yıldız Ramazanoğlu Hikâyeciliği İnsaf, Merhamet, Adalet, Karşılıklı Af*. İstanbul: Kesit Yayınları.

ZWEİG, S. (2018). *Üç Usta: Balzac, Dickens, Dostoyevski*. İstanbul: Can Yayınları.

Makale ve Yazılar

AKTAŞ, C. *Saat Kulesi'nin Şairi, Kahramanı*. www.dunyabulteni.net. (10.02.2018).

ASLAN, B. (2015). *Kusursuz Piknik'in Bilinci*. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. 5 (10): 97–110.

APAYDIN, T., BAŞARAN, M., BAYKURT, F., SELİMOĞLU, Z., KOCAGÖZ, S., UYAR, T., ERUZ, N. (2018). *Öykü Nedir. Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* (ss.123-154). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BALKAN, A. (2013). *Cihan Aktaş'ın Azize'nin Son Günü Adlı Hikâye Kitabındaki Azerbaycan Kültürüne Ait Unsurlar*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. S. 49: 239-250.

BAŞ, M. K. (2018). *Kimlik Arayışından Bireyselleşmeye Cihan Aktaş'ın Seni Dinleyen Biri Romanında Çiftsesli Söylem*. International Conference on Contemporary Women's Studies, IWSC2018, 2018.

CAN, A. (2016). *Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Ritim. Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Cilt-1*. (ss.497-506). Düzenleyen Erzincan Valiliği, Erzincan Belediyesi, Erzincan Üniversitesi, Erzincan. 28 Eylül-01 Ekim 2016.

DEMİRYÜREK, M. (2017). *Edebiyatta Kurgu-Gerçek İlişkisine Çağdaş Bir Örnek: Adnan Binyazar ve Üslubu*. Modern Türklük Araştırmaları Dergisi. 14 (1): 169-184.

DİVLEKÇİ, C. (2008). *Tarihsel Süreç İçerisinde Üsluba İlişkin Tanım Çabaları ve Bir Tanım Denemesi II*. A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi. S. 1: 223-252.

- ERDAL, D. (2012). *Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Ötekileştirilmiş Başörtülü Kadınlar*. C.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi. 16 (2): 573-594.
- FİLİZOK, R. *Şiir ve Nesirde Ritim Nedir*. www.ege-edebiyat.org (07.04.2019).
- GARİPER, C. (2007). *Küçürek Öyküde Şiirsel Söylem ve Türler Arası Geçişkenlik*. Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli, 38. ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri C. IV. (ss. 2029-2041). Ankara. 10-15 Eylül 2007.
- HARMANCI, A. (2011). *Cihan Aktaş'ın Azize'nin Son Günü Adlı Hikâye Kitabındaki Azerbaycan Ve Azeri Türkleri*. Turkish Studies. 6 (1): 851-874.
- KARAHANCI, İ. (2017). *Sözcük Birimlerin Üslup Oluşumuna Katkısı II*. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi. 6 (2): 749-768.
- KAYAHAN, Ö. M. (2000). *Hikâyenin Romanı. Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* (ss. 46-47). Ankara: Hece Yayınları.
- KORKMAZ, R. (2007). *Küçürek Öykü (Short-Short Story) Türü ya da Bir Çılgının Metinleşmesi*. Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli, 38. ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri C. IV. (ss. 1993-2001). Ankara. 10-15 Eylül 2007.
- KÜLAHLIOĞLU, İSLAM, A. (2007). *Kısa Öykü ve Küçürek Öykü İlişkisi*. Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli, 38. ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri C. IV. (ss. 2022-2028). Ankara. 10-15 Eylül 2007.
- ÖNAL, M. (2008). *Edebi Dil ve Üslup*. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. S. 36: 23-47.
- SAĞLIK, Ş. (2007). *Tek Hamlede Nakavt: Küçürek Öykü ve Fıkralar*. Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli, 38. ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri C. IV. (ss. 2001-2022). Ankara. 10-15 Eylül 2007.
- SEVİNÇ, C. (2017). *Kadim Geleneğe Açılan Modern Bir Kapı Cihan Aktaş'ın Şirin'in Düğünü Adlı Romanında Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ü Şirin Adlı*

Mesnevisinden İzler. İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi. 6 (7): 32-68.

TONGA, N. (2008). “*Hikâye*’ye *Terminolojik Bir Yaklaşım*. *Turkish Studies. 3 (1): 371-379.*

YETER, G. B. (2016). *Cihan Aktaş’ın Seni Dinleyen Biri Adlı Romanında Geleneksel ve Modern Hayat Arasındaki Bireyin Kimlik Arayışı. Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Cilt-1. (ss.747-754). Düzenleyen Erzincan Valiliği, Erzincan Belediyesi, Erzincan Üniversitesi, Erzincan. 28 Eylül-01 Ekim 2016.*

_____ (2017). *Sabahattin Ali’nin “Ses” Adlı Hikâyesinde Estetik Bir Unsur Olarak Ritim. Turkish Studies. 12 (30): 531-546.*

YILDIZ, A. D. (2013). *Mustafa Kutlu’nun Uzun Hikâyelerinde Anlatma ve Okuma Ritmi. Dergâh. C. XXIV, S. 282. (Ağustos 2013). 15-22.*

_____ (2014). *Bir Kadının Kanepelerdeki Hikâyesi. Hikâye Kuran Nesnelere. A. Cüneyt İssı-Tuncay Bolat (Ed.), (ss. 193-201). Ankara: Hece Yayınları.*

_____ (2015). *Hikâyede “Sahne” Anlatma Tarzlarının Anlatıma Etkileri Ve Yıldız Ramazanoğlu’nun Hikâyeleri. . Turkish Studies. 10 (8): 2271-2284.*

_____ (2016a). *Cihan Aktaş’ın Kusursuz Piknik Adlı Hikâye Kitabında Karakter Tipolojisi. Uluslararası Erzincan Sempozyumu Bildiriler Cilt-1. (ss.755-766). Düzenleyen Erzincan Valiliği, Erzincan Belediyesi, Erzincan Üniversitesi, Erzincan. 28 Eylül-01 Ekim 2016.*

_____ (2016b). *Cihan Aktaş’ın Hikâyelerinde Uluslararası Göç. Turkish Studies. 11 (20): 633-642.*

_____ (2016c). *Yıldız Ramazanoğlu’nun Hikâye Kişileri. Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. 11 (2): 25-43.*

_____ (2017). *Yıldız Ramazanoğlu’nun Hikâyelerinde Değişen Hikâye Boyutları. Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. 12 (1): 207-216.*

Tezler

YILMAZ, E. (2014). *İslami Kadın Yazarların Söyleminde Cinsiyet Rollerini; Cihan Aktaş ile Yıldız Ramazanoğlu Örneği* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜLCÜ, M. (2014). *Cihan Aktaş'ın Hikâyelerinde Kadınların Dünyası* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Tuba KOÇAK

Doğum Yılı ve Yeri : Tokat, 1988

Eğitim Durumu

Lisans Eğitimi : Gaziosmanpaşa Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2004-2008)

Yüksek Lisans Eğitimi : Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (2016-2019)

Yabancı Dili : İngilizce

İş Deneyimi : Millî Eğitim Bakanlığı'nda Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği (2011-...)

İletişim : nihawent888@gmail.com