ISSN 1301-210

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL: 4 SAYI: 46/47 EKİM/KASIM 2000



Türk öykücülüğü özel sayısı











46/47

46/47

EKİM
KASIM
2000

TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜ ÖZEL SAYISI

HECE

Öyküye Özel 3, Hasan Aycın/*Upuzun Öykü* 5.

I. BÖLÜM: DÜNDEN BUGÜNE

Hüseyin Su/*Öykümüzün Hikâyesi* 6, **Ömer Lekesiz**/*Öykücülüğümüzde Dönemler* 17, **Turan Koç**/*Kıssaların Açtığı Dünya* 26, **M. Kayahan Özgül**/*Hikâyenin Romanı* 31, **Hasan Boynukara**/*Hikâye ve Hikâye Kavramları* 40, **Hayrettin Orhanoğlu**/*Anlatı Kişilerinde 'Özne' Tavrının İşlevsellikleri Yahut 'Ben'in Hâlleri* 48, **Necati Mert**/*Öyküde Kişisel Alan* 71, **Mehmet Günay**/*Hikâye Etmede Kurgu Kavramı* 76, **Hasanali Yıldırım**/*Hikâyede Anlam Anlatılanın Neresinde* 85, **Necip Tosun**/*Modern Öykü ve Gerçekçilik* 92, **Ahmet Sait Akçay**/*Türk Öyküsünün Yeni Çehresi: Yeni Öykü ya da Bireysiz Öykü* 96, **Selçuk Orhan**/*Hikâye Kendini Arındırıyor* 99, **Rasim Özdenören**/*Öykü Yazmak* 106, **Abdurrahim Karadeniz**/*Anlatma Zorunluluğu* 108, **Feridun Andaç**/*Yazı Yordamı İçinden Öyküye Bakarken* 111, **Cemil Kavukçu**/*Öykülere Taşınan Çocukluk* 120, **A. Yekta Saraç**/*'Divan Edebiyatı'nda Hikâye* 122, **İsmail Kasap**/*Halk Hikâyeleri Üzerine* 127, **Mehmet Can Doğan**/*Şiir ve Hikâye* 132, **Mehmet Harmancı**/*Müzikte Tahkiye Unsuru -Orhan Gencebay Örneği-* 139, **Muhsin Mete**/*Hikâye, Sinema, Televizyon* 150, **İlyas Dirin**/*Şairlerin Hikâye Sevdası* 162.

II. BÖLÜM: ÖNCÜ BİRİKİMLER

M. Orhan Okay/*Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Notlar* 176, **Betül Çelik**/*Bir Başka Gerçekliğin Öyküleri* 182, **Ayfer Tunç**/*MŞE: Edebiyatımızın Neşeli ve İnce Kalemi* 190, **Zübeyde Şenderin**/*Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Toplumsal Eleştiri* 194, **Hüseyin Gürbüz**/*Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri* 199, **Mihriban İnan Karatepe**/*"Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" Öyküsünde İronik Anlatım Tutumuna Dair* 212, **Necip Tosun**/*Renk Renk Kartpostallar: Sait Faik Öykücülüğü* 216, **Kâmil Eşfak Berki**/*Sezai Karakoç'un Hikâyeleri* 220, **Mehmet Nuri Yardım**/*Memleket Hikâyecisi Refik Halit Karay* 224, **Cemal Şakar**/*Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor?* 229, **Sadık Yalsızuçanlar**/*Modern Türkiye Öykücülüğünde Bir Ada: Bilge Karasu* 232.

III. BÖLÜM: ÖYKÜ SORUŞTURMASI ***(243-273)***

Tarık Dursun K., Orhan Duru, **Rasim Özdenören**, Sevinç Çokum, **Necati Tosuner**, Necati Mert, **Mustafa Kutlu**, Hulki Aktunç, **Cemil Kavukçu**, Osman Çeviksoy, **Hüseyin Su**, Hasan Ali Toptaş, **Cemal Şakar**, Necip Tosun, **Özcan Karabulut**, Cihan Aktaş, **Fatma Karabıyık Barbarosoğlu**, Ahmet Kekeç, **Mehmet Önal**, Ayfer Tunç, **Hasanali Yıldırım**, Melek Paşalı, **Murat Yalçın**, Elif Şafak, **Almıla Özdek**, Müge İplikçi, **Murat Gülsoy**, Selçuk Orhan.

IV. BÖLÜM: ÖYKÜLER

Ömer Seyfettin/*İlk Namaz* 274, **Memduh Şevket Esendal**/*Gençlik* 278, **Sabahattin Ali**/*Kırlangıçlar* 281, **Sait Faik Abasıyanık**/*Dülger Balığının Ölümü* 284, **Rasim Özdenören**/*Güller* 287, **Sevinç Çokum**/*Yüzüm* 291, **Necati Mert**/*Fal* 296, **Mustafa Kutlu**/*Makas* 299, **Hüseyin Sn**/*Zikir Pınarında Kalbimizi Yuduk* 302, **Feridun Andaç**/*Gönlümün Yitik Yurdunda* 312, **Cemal Şakar**/*Otacı* 318, **Cihan Aktaş**/*Arasta* 322, **Fatma Karabıyık Barbarosoğlu**/*Kabuk Bağlamayan Yaralar Antolojisi* 331, **Hayrettin Orhanoğlu**/*Ev'in Düşü* 338, **Mustafa Şahin**/*Hiçbir Nisan Ebedî Değil* 343, **Mehmet Harmancı**/*Böyle Buyurdu Nietzsche-Paruzi* 350, **Almıla Özdek**/*Çekişme-Kumpas-Bir Rüya-Bir Deneme* 354, **Abdullah Harmancı**/*Tırnak İçinde* 357, **Münire Daniş**/*Son Hüzün* 359, **Hasanali Yıldırım**/*Önsöz* 362, **Müge İplikçi**/*Şamatalı Yolculuk* 365, **Mustafa Kurt**/*Eksikliği Duyulan Şeyler* 369, **Elif Eda Tartar**/*Her Şey Bitince Bitecek* 374.

V. BÖLÜM: ÖYKÜ YAYINCILIĞI

Hüseyin Su/*Öykümüzün Yayın Serüveni (Öykü Dergileri, Öykü Özel Sayıları, Öykü Antolojileri, Kuramı ve Eleştiri Kitapları)* 378, Türk Öykü Yazarları ve Öykü Kitapları 401, Öykü Kaynakçası 417.

HECE
AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 4 SAYI: 46/47
EKİM-KASIM 2000
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Fiyatı: 6.000.000 TL. (KDV dahil)

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına
Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: Faruk Koca

Yayın Yönetmeni: İbrahim Çelik

Yönetim Yeri
Konur Sk. No:39/1
Kızılay/Ankara

Yazışma: P.K.79 Yenişehir/Ankara

Tel: (312) 419 69 13 / Fax: (312) 419 69 14

E-mail: heceyayin@hotmail.com
hecedergi@yahoo.com

Dizgi/Düzelti: HECE
Murat Çınar

Teknik Hazırlık: UYUM AJANS / Ankara
Tel: 229 39 72 / Fax: 229 31 07

Kapak: Sarakusta Tel: 468 00 78

Baskı: Öncü Basımevi

Abone:
Yıllık: 10.000.000 TL.
(Öğrenci/Öğretmen: 9.000.000 TL.)
Yurt Dışı: 100 $/150 DM

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd.Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri verilmez
İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.09.2000

ÖYKÜYE ÖZEL

HECE dergisinin elinizdeki bu sayısı, genelde özel sayı, özelde de öykü özel sayısı olarak bir ilk değil şüphesiz. Bugüne dek çıkan edebiyat dergilerinin hemen hepsi bir türde ya da bir konuda özel sayı hazırlamıştır. Her özel sayının bir bakışı, bir duruşu ifade etmesi kaçınılmaz, hatta gereklidir. **HECE**'nin öykü özel sayısında da şüphesiz bir 'öznellik' vardır. Ama bu öznelliğin, özel sayımızın Türk öykücülüğüne bakışında ve değerlendirişinde daraltıcı bir etken olmamasına özen gösterdik. Bu özenin elinizdeki özel sayıya yansıdığını umuyor ve bu umudu sizlerle paylaşmak istiyoruz.

1950'lerde olduğu gibi bugün de Türk öykücülüğü verimli bir dönemini yaşıyor. Son beş yılda beş öykü dergisi yayımlandı ve bunlardan üçü hâlâ yayımını sürdürüyor. Edebiyat dergileri eskisine göre öyküye daha çok yer veriyor. Yine dergiler her yıl, o yılın öykülerinden seçkiler oluşturup okuyucularına armağan olarak veriyor. Öykü yıllıkları yayımlanıyor. Öykü eleştirisi ve teorisi üzerine düşünen ve yazan eleştirmenlerin sayısı artıyor. Öykü inceleme yarışmaları düzenleniyor. Yayınevleri daha çok öykü kitapları yayımlıyor. Öykü ödüllerinin sayısı her geçen gün artıyor. Öykü günleri düzenleniyor. Türk öykücülüğündeki bu hareketlilik özel sayımıza da yansıdı.

Öykü özel sayımız beş ana bölümden oluşuyor: I. Bölümde, iki ana yazı ile Türk öykücülüğünün başlangıcından günümüze dek serüveni, uğrak yerleri, genel hatları ve iç dinamikleri ele alındı. Öykümüzün temel sorunlarına, yönelişlerine, tarihsel köklerine, diğer edebî türlerle karşılıklı etkileşimlerine ve ilişkilerine, bir tür olarak öykünün kendi doğasına ilişkin özelliklerine ışık tutmayı amaçlayan kuramsal yazılarla sürdü. II. Bölümde ise, Türk öykücülüğünde, öykücülük serüvenini tamamlamış usta öykücülerimizin öykü birikimlerinin genel bir değerlendirilmesi yapıldı. III. Bölümde, kendileri için öykünün yazınsal karşılığının ne olduğu ve nasıl öykü yazdıkları konusunda otuz öykücümüzün soruşturmaya verdikleri cevaplarını bulacaksınız. Türk öykücülüğünün öncüleri kabul edilen Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik'ten birer öyküyle başlayan IV. Bölümde ise, günümüz öykücülerinin hiçbir yerde yayımlanmamış birer öykülerini okuyacaksınız.

Gerek soruşturma cevapları, gerekse öykülerin sıralanışında, öykücülüğümüzün tarihsel seyrinin bir göstergesi olması düşüncesiyle yazarların doğum tarihleri gözönüne alındı. V. Bölümde ise Türk öykücülüğünün yayın serüveni; öykü dergileri, öykü özel sayıları, öykü antolojileri, öykü eleştirisi ve kuramı üzerine kitapları inceleyen bir yazı ile Türk öykü yazarları ve kitaplarının bir dökümü yapılarak, bir de öykü kaynakçası verildi.

Gerek kuramsal yazılan, gerek öyküleri, gerekse soruşturmaya verecekleri cevapları ile özel sayımıza katılmalarını düşündüğümüz yazarlarımızdan bazılarına biz ulaşamadık. Bazıları da çalışmaları nedeniyle istedikleri hâlde katılamadılar. Öykü özel sayımız için elbette bunlar birer eksiklik oldu.

Öykü Özel Sayımızı plânlarken; Öykü Eleştirisi, Çocuk Hikâyeciliği ve öncü öykücülerimizden birinin toplu öykülerinin değerlendirilmesi konularında yazacaklarına dair kendilerinden söz aldığımız yazarların sözlerini yerine getirmediklerini de kaydedelim.

Özel sayımız okunduğunda, kimi yazarların 'öykü', kimi yazarların da ısrarla 'hikâye' kavramını kullanmaları nedeniyle kavramsal anlamda bir dil birliği sağlanamadığı görülecektir. Dil sorununu, edebiyatımızın fiilî bir durumu olarak gördüğümüz için yazarların dil anlayışlarına müdahale etmedik.

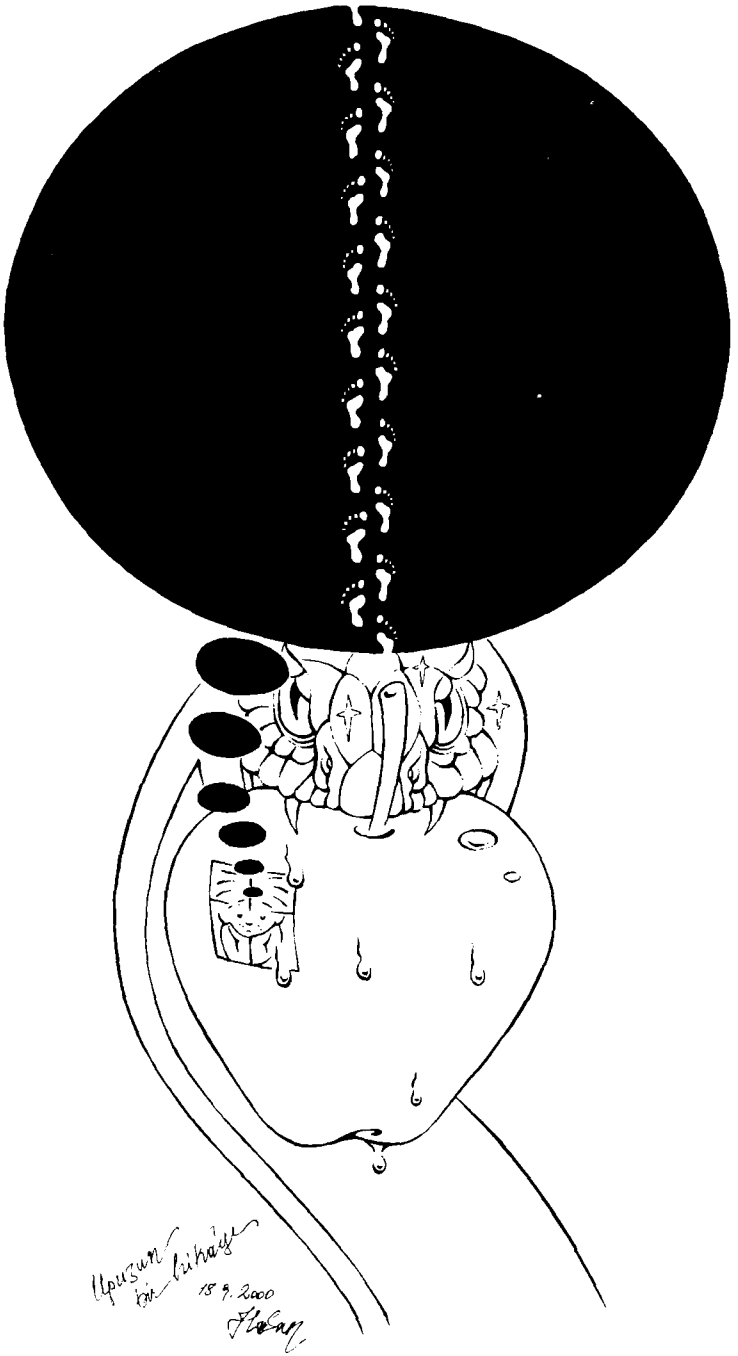
•

HECE dergisi olarak her yıl bir özel sayı yayımlamayı gelenek hâline getirmeyi düşünüyoruz. Bu bağlamda Mayıs 2001 tarihli sayımızı, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı gibi 'Türk Şiiri Özel Sayısı' olarak yayımlamayı plânladık. Hazırlıklarımızı sürdürüyoruz.

Her ay daha güzel bir **HECE**'de buluşmak dileğiyle...

HECE

HASAN AYCIN



HÜSEYİN SU

ÖYKÜMÜZÜN HİKÂYESİ

Yeni bir yüzyılın başında bile, hâlâ, düşünce, kültür, sanat, edebiyat, siyaset, tarih; uygarlık alanında, hangi toplumsal damarın başında durup da geriye baksak, batı etkisinde bir 'paradigma kayması', daha doğrusu, paradigma parçalanması sonucunda oluşan bir kamaşma ve kırılmayı başlangıç olarak alma alışkanlığı ve kolaylığı, belki de önyargılı amaçlılığı; zaman zaman tek tük de olsa ayağa kalkıp itiraz etmeler ve yükseltilen seslerle bir dil ve üslûp düzeltme çabası içinde olunsa da, egemen yazınsal ve düşünsel iktidarın sağladığı imkânlarla yoksayma, inkâr etme, ne dedikse odur, inat ve ısrarıyla andığımız alanlardaki belirleyiciliğini sürdürüyor. Sanıldığı ve umulduğu kadar kolay olmuyor bütün bunlar elbette. Yoksayılmak istenilenin üzerine atılan örtü her zaman kısa kalıyor ve ne tarafa çekilmek istense öbür taraf açılıyor.

Tarihsel, düşünsel, kültürel ve sanatsal değerler, bu topraklara ve bu toprakların üstünde yaşayan insanların yüreklerine, bilinçlerine yavaş yavaş rengini vererek sisi dağıtıp uzaklaştırıyor ve her alanda yeniden söz alıyor. Bu kaçınılmaz bir umut elbette, ama yine kaçınılmaz gerçek de; bu renk ve ses, bugün, genelde edebiyatımızda, özelde de öykücülüğümüzde her şeye karşın sağlıklı bir gelişmenin olduğuna dair işaretler veriyor: Yazı, kendi topraklarına dönüyor ve asıl renginde yeniden canlanıyor.

Bugün, aşağı yukarı üç yüz öykü yazarının adını ve üç bine yakın da öykü kitabını sayabileceğimiz Türk öykücülüğünün 'hikâyesi' de, bugüne dek yakındığımız aynı bakış açısıyla değerlendirildi ve belirlendi hep. Karşı çıkışları saklı tutarak en genel anlamda böyle baktığımızda, Türk öykücülüğünün sözünü ettiğimiz birikiminin ilk örneklerinden itibaren yüz elli yıllık bir süreç içindeki serüvenini değerlendirebiliriz.

Yüz elli yıl sonra bugün, hâlâ, öykümüzün 'hikâyesi'nin başlangıcı, kaynakları, içine doğduğu dil, kültür ve duyarlık mirası, özellikleri ve adı tartışma konusu. Türk öykücülüğü 1870'lerde mi başladı, yoksa Dede Korkut hikâyelerine dek uzanıyor mu? Kaynakları, 1850'lerden sonraki ilk çeviriler ve batılı örnekler mi, yoksa eski edebiyatımızdaki manzum ve mensur hikâyeler, halk hikâyeleri, Dede Korkut hikâyeleri, masallar ve dinî menkîbe ve hikâyeler mi? Peki, bugün yazılan 'tahkiye'ye dayalı metinlere öykü mü diyeceğiz, yoksa hikâye mi?

Bütün bu sorular üzerinde düşünürken, haklı gerekçelere dayandırılabilecek 'nüans'lar bir yana, hâlâ, düşünce, kültür, dil, tarih; uygarlık üzerindeki inatlaşma ve kavgaların biçimlendirici bakış açılarından kurtulabilmiş değiliz. Sanırım bu, öykü yazarı, öykü okuyucusu, öykü eleştirmeni ve incelemecisi için de böyle. Bütün bu olumsuz koşullara karşın 'öykümüzün toprağı'nı dikkate alan bir bakış açısı (siyasal dünya görüşü ne olursa olsun) giderek belirginleşmeye başladı son yirmi otuz yıldan beri.

Mutlaka her düşünce ve yazı bulunduğu yerden bakar; bakmalı da. Ama, illâ 'bir

yerden' bakma yanlışlığından, öncelikle dilin, düşüncenin ve edebiyatın kurtarılması gerekiyor. Türk öykücülüğünün bugünkü bulunduğu yerden bakınca; dünü, bugünü ve yarını itibariyle edebiyatın (=öykünün) kendi dil, estetik ve etik imkânlarının sınırlarını, gücünün kaynaklarını ve yazınsal, evrensel ufkunu kavramaya başladığını ve tespit ettiğini söyleyebiliriz.

Söyleyebiliriz, çünkü; "Tarihimiz XIX. veya XX. yüzyılda başlamadığı gibi, hikâyemiz de 1870'te başlamamaktadır: **batılı hikâyemiz, doğulu hikâyemizle başlar.**"[1] tespiti yapılalı neredeyse otuz yıl oldu.

Bir toplumun edebiyatını, o toplumun maddî ve manevî tarihsel birikiminden, kültür, sanat ve dil mirasından ayrı tutmak, hele hele siyasal, ideolojik etkilenmeler, tercihler ve kalıplarla budayıp biçimlendirmeye çalışmak, doğru olmadığı gibi, ancak bir aydın yanılsamasından ve aymazlığından ibaret yazınsal enkaz olarak kalır. Ne ki, bunun kültür, sanat, edebiyat ve düşünce bağlamında karşılığını kısır, güdük, köksüz, soluksuz ve yönsüz ürünlerle toplum olarak hep birlikte öderiz bir süre; ödedik de.

Kendi insan, coğrafya ve kültür ikliminden beslenmeyen bir edebiyat düşünülebilir mi? Kendi 'insanının sıcaklığını' taşımayan; kendi insanı, kültürü, tarihi, taşı ve toprağı ile 'ısı alış verişine girmeden'[2] yazılan öykü (=edebiyat), yıllar sonra da olsa geri dönüp ardına bakmak, o sıcaklığa, o tarihsel ve kültürel soluğa ihtiyaç duymak zorunda kalacaktır. Kaldı da.

Genelde edebiyatımızın, özelde de öykümüzün kaynaklarını/köklerini aramak, beslendiği/beslenmesi gereken damarları açmaya çalışmak, hayatımızın/tarihimizin bütün alanlarında Türkiye'nin toplumsal köklerini ve damarlarını aramakla aynı anlama gelir ve aynı toplumsal, tarihsel, etik ve estetik bilinci gerektirir. Bu noktada hiçbir zaman özgüvensizliğe, aşağılık duygusuna kapılmamızı gerektirecek tarihsel ve kültürel bir yoksulluğa sahip değiliz.

Her toplumun en temelde kendine ait bir hayat damarı vardır. O toplum bu damarı, kültür, sanat, edebiyat donanımı ile geçmişine ve geleceğine doğru her zaman açık tutmak ve beslemek durumundadır. Maddî ve manevî istilâlara karşı özgüven ve özkültürüyle kendi direnme noktalarını tahkim ederek, evrensel beşerî birikimi de özümseyip çoğalarak varolması gerekir.

Bu durumda öykümüz, özündeki 'içhikâyemizi' koruyup ondan beslenerek gelişip serpilmek durumunda değil midir? İşte o zaman, dünyadaki örneklerinden yararlanmak durumunda da kolu kısa kalmayacaktır. Çünkü; "Hayatımızı hikâye etme biçimimiz, doğrudan kendimizi anlama biçimimizi etkiler; kendimizi anlama biçimimiz, doğrudan davranış biçimimizi etkiler; davranış biçimimiz ise doğrudan dünyanın durumunu etkiler."[3] İşte öykümüzün kaybettiğimiz 'hikâyesi'ne buradan yol bulabilir, onun izini sürebiliriz. Onun dilinin ve dünyasının imkânlarını bugüne ve yarına taşıyarak bizi 'biz' yapan öyküleri yazabiliriz. Etik ve estetik köklerinden, dününden habersiz olmakla, dünü yineleyerek onunla avunmanın aynı şey olduğunu anlamışsak eğer, geleneğin de dünden çok yarına ait olmak, yarma taşınmak ve yarına bakmak; 'birikime yaslanmak', içbağlantı kurmak olduğunu görmüşüz demektir.

'Eski hikâyemiz'in, batı edebiyatı ile birlikte tanıdığımız Maupassant, Çehov tarzlarındaki örnekleri ve öykü, modern öykü, kısa öykü vb. gibi nüanslarla tanımlanan 'yeni tahkiyemiz'e ne denli kaynaklık edip edemeyeceği bir yana, Türkiye toplumu olarak kültürel, düşünsel kırılmalar ve kaymalar sonrasında toplumsal ve tarihsel olarak her alanda öncelikle içbağlantılarımızı, 'içhikâyemizi' nasıl bulup da kuracağımız üzerinde tartışmamız ve düşünmemiz gerekmektedir. Farklı kültür, dil, duyarlık ve estetik kodlarıyla oluşan biçimsel edebiyat formu olan 'öykü'nün, hatta 'hikâye'nin, bizim 'eski hikâyemiz'le birebir örtüşüp eklemlenmesini ummak, yerinde bir kültür, sanat ve duyarlık refleksi değil elbette.

Tahkiye dili, duyarlığı, kurgulanan 'hikâye' dünyasının insanî, soyut ve simgesel zenginliği, hayal cümbüşü... gibi daha birçok özellikleriyle: tahkiye geleneğimizi gereği gibi değerlendirerek 'yabancı' bir öykü edebiyatı oluşturma yanlışından daha önce vazgeçebilirdik. Bu nedenle olsa gerek, yüz elli yıl sonra bugün bile bir başka biçimde ilk yıllardaki adaptasyon yanlışlarına neden düşüldüğü hâlâ öykü tartışmalarının gündemini oluşturuyor.

Bunca birikimine, biçimsel gelişmelerine, dil ve üslûp zenginliğine karşın, öykücülüğümüzün çoğu zaman solgun ve âdeta yabancı bir mürekkeple yazılıyormuş gibi bir görüntü vermesi, sanırım çok daha temel sorunlardan kaynaklanıyor. Kalemlerimiz, içimizin bütün koridorlarını, çıkar ve çıkmaz bütün sokaklarını, bütün coğrafyasını dolaşarak öykümüzün (=hikâyemizin=hayatımızın) kaynağına bir türlü ulaşamıyor ve solmayacak mürekkebine banamıyor mu yoksa? 'İnsanı küçülten sanat, hayatın mucizesine göz yuman sanattır.' diyen A. H. Tanpınar'ın şu tecrübesini bu bağlamda anmamız gerekir: "Çok fakir, çok zavallı bir ihtiyar kadın tanırdım. Hayattan ziyade kitapla yaşadığım devirlerdi. İnsanları, o yaşlarda çok defa olduğu gibi, sadece etiketleri ile görürdüm. Yırtık ve sefil elbisesi, buruşuk ve bir ceviz kadar kuru, kavruk yüzü, fersiz gözleri, dişsiz ağzı, daima geçindirmeğe çalıştığı işsiz ve ayyaş damadı, evde kalmış ve ikisi hastalıklı olmak üzere üç kızı ile bu kadın yıllarca hayatımda, ötesine geçilmemesi lâzım gelen bir duvar gibi dikildi durdu. Onun gecelerini, açlık ve sefaletle dolu saatlerini daima büyük bir korku ile tasavvur ederdim. O, benim hayatımda rastladığım ilk sefil değildi. Fakat önünde muhayyilemin ürktüğü bir duvar gibi, bütün sefaletlerin, tersine dönmüş talihin timsali olmuştur. Bir gün bu duvarın arka tarafına geçmeğe cesaret ettim. Hayatımda benim için bundan daha büyük bir kalp kuvveti, bir teselli olamazdı. Bu fakir kadın, damadının iş bulduğu gün, yerine getirdiği adağı bize anlattı: Bütün peygamberler ve belli başlı evliya isimlerinden sonra, Tezveren Sultan, Nallı Dede, Kalburlu Dede, Bukağılı Dede diye bir yığın İstanbul velisine hediye ettiği bir okka ekmeği anlatırken bu buruşuk yüz birden bire o kadar hoş bir mizah çeşnisiyle aydınlandı ki... İşte o zaman hakikî neş'enin ne olduğunu anladım. Yavaş yavaş onun hayatına girmeğe cesaret ettim. Bazı geceler, bir gaz lâmbasının şöyle böyle aydınlattığı odasına misafir giderdim. Hayır, bu sefalet hiç de zannettiğimiz gibi "her türlü ümit ve neş'enin dışında" bir şey değildi; sağlam bir yaşama aşkı bu kalpte ve etrafındakilerde, yerinden sökülmesi imkânsız bir ağaç gibi

kökleşmişti. Izdırapları olduğu için ümit etmesini de biliyorlardı. Yaşama sevinçleri hiç kaybolmamıştı. Ne kadar sıhhatli bir gülüşleri vardı! Bir gün bu ihtiyar kadın, bana tesadüfle içine düştüğü bir bayram kalabalığını anlattı; daha henüz bu kuvvette bir mizahı Türk romanında ve hatta en meşhurlarında bile görmedim. Görmesini bilen ve gördüğü ile kendisini avutup eğlenen bu insanlara, kendi düşüncelerimin güneşe kapalı ülkesindeki yapmacık merhametimle acımaktan o gün kurtuldum. Çünkü onlar, benim bilmediğim, mahrum bulunduğum bir hayat kaynağına sahiptiler."[4]

Yalnızca kitaplardan yeni kitaplar üreten, yüz elli yıl önce 'ürktüğümüz duvar'ın önünde hâlâ bir 'yaban' olarak dolaşıp duran, bir türlü 'duvarın arka tarafına' geçebilmek için yeterli 'kalp kuvveti'ni ve 'hakiki neş'enin' nerede olduğunu bulamayan, 'sağlam bir yaşama aşkı'na ulaşıp onun kaynağını keşfedemeyen, kalemini ve kafasını 'yapmacık merhamet'ten, yapay sanat ve sanatçı tavrından ve tafrasından kurtaramayan öykücülüğümüz, neredeyse kendi ortaya koyduğu değerleri bile, dönem dönem dışlar hâle geldi. Oysa; "İnsanı realiteye, realiteyi altındaki kökleşmiş meseleye irca etmeden bu memleketin edebiyatının (=öyküsünün) yapılacağına (=yazılacağına) ben de kani değilim." diyen Tanpınar'ın parmak bastığı yerdeki parmağının izi en belirgin biçimde hâlâ duruyor. Peki bütün bunlar nasıl olacak? "...bu cemiyetin insanına güvenmekle... Onu yabancı adeselerin tuttuğu ışıklar altında görmekle, yahut realitesine hiç bakmadan sadece zihnin bir mahsûlü gibi yaratmakla hiçbir şey elde edilemez."

Edebiyat metninin yalnızca zihinsel ve fantezi bir ürün olduğu yanılsaması ne yazık ki hâlâ sürüyor. Bu yanılsamayla birçok yetkin örnek de yanlış 'okunuyor' Batılı modern edebiyatın öncüleri ve eserleri de bizde böyle okunmaktan ve anlaşılmaktan kurtulamadı ne yazık ki. Son dönem öykücülüğümüzün sorunlarından söz edilirken sık sık vurgulanan; içe kapanıklık, tekdüzelik, bireysel ve yapay bunalımlar, ışıksız, ıslak ve izbe tüneller boyunca sürüp giden zamansız, yolsuz ve yolcusuz yolculuklar, aşktan ve cinsellikten yoksun et ve haz tasvirleri, 'oturak', 'işret' 'âlem' âdâbından ve dilinden bile habersiz, alkol buğusunda kaybolmuş, yaşayıp yaşamadığı belli olmayan, iğreti, kansız ve kemiksiz öykü kişileri, tarihsiz ve zamansız, dünsüz, bugünsüz ve yarınsız öykü dünyaları... bütünüyle, temeldeki bu sorunlarla yüzleşip hesaplaşamayışımızdan kaynaklanmaktadır. 'Paradigma kayması'na maruz kalmadan özümsediğimizde, en klâsiğinden en modernine dek dünya öykücülüğünün birikimi bizim öykücülüğümüzü zenginleştirecektir elbette. Düşüncede ve edebiyatta, yanlış beslenme (=fotokopi usûlü) bir süre gelişme gibi görünse de, zamanla dönüp kaldığımız yerden almak durumuyla yüzyüze gelmemiz kaçınılmazdır.

Sevindirici gelişmeler de var elbet. Son yıllarda hem öykü yazarları hem de öykü eleştirmenleri, öykücülüğümüzün bugünkü temel sorunu olarak andığımız konularda konuştular, yazdılar ve tartıştılar.[5] Daha da sevindirici olanı, bütün bu tartışmaların ve teorik yazıların yönünün sağlıklı istikâmet üzere oluşuydu. Sanki Tanpınar'ın uyarıları, yazınsal ve kültürel toprağımızın değeri ve verimliliği, tahkiye geleneğimizin imkânları, insanî ve coğrafî iklimimiz hatırlanıyordu. Bu umut verici teorik gelişmelerin yanında, siyasal tercihleri ne olursa olsun, her kesimden öykü yazarlarının, ulusal

anlamda Türkiye'de, evrensel anlamda da dünyada yazınsal karşılığı olan öyküler ve öykü kitapları yazmaları ve yayımlamalarıydı.

Öykümüzün 'hikâyesi'nin yol alışında şaşırtmacaya neden olan iki temel saptantı daha var. Bu iki şaşırtıcı/saptırıcı nedeni siyasallık temelinde birleştirebiliriz de. Bunlardan birincisi, Türkiye'nin halkına ve tarihsel, kültürel birikimine sırtını dönerek batı uygarlığını seçmek zorunda bırakılışıyla ortaya çıkan, âdeta iki farklı tarihe sahip oluşu ve ikisinden de bir türlü vazgeçemeyişiyle ilgili görme bozukluğudur. Bu durumun edebiyata (=öyküye) nasıl yansıdığını dile getirmek amacıyla Kemal Tahir, Yansıma dergisinin 'hikâye özel sayısı'nda yazdığı 'Türk Hikâyeciliği Üstüne' adlı yazısında şöyle diyor: "Türk sanatçılarının önlerinde yüz elli yıldan beri ÇİFT GERÇEKLİLİK belâsı vardır. (Burada söz konusu olan ÇİFT GERÇEKLİLİK, ülkeler arasındaki kültür alış verişinin olağan etkisi değildir. Dünyada şimdiye kadar bizdeki biçimiyle hiçbir toplumun başına getirilmemiş BATILAŞMA belâsıdır.) Batılaşma, bize yüz elli yıldan beri, batılı gerçekler taşımaktadır. Bunların çoğu, kendi gerçek yolumuzu kaybettiren yalancı gerçeklerdir. Bir kısmı da çoktan eskidiği için fayda yerine artık zarar vermektedir. Bunun yanı sıra, toplumumuzun kimi tarihsel gerçekleri, 'onlardan kurtulduk' diye, kendimizi ne kadar aldatmaya çalışırsak çalışalım, varlıklarını sürdürerek kişiliklerimizin oluşumunu, davranışlarımızı temelden etkilemektedirler.

Çift gerçekli toplum olmamızdan en çok zarar gören sanatımızla sanatçılarımızdır.

Türk sanatçıları, batıdan aktarılan gerçeklerle er geç hesaplaşmak, bunların molozlarını bir tarafa itip kendi gerçeklerimize ciddiyetle dönmek zorunda.

Kendi gerçeklerimize dönmek demek, yabancı fantezilerden, maskaralıklardan yararlanmak kolaylığını bırakmak, Türk okurlarının karşısına yerli gerçeklerimizle çıkmak demektir."[6]

A. Hamdi Tanpınar'ın tecrübesinin sonucunda vardığı yargı ile Kemal Tahir'in öfkeli bir dille çift gerçeklilik diye tanımladığı Türk toplumunun tarihsel kördüğümü için önerdiği çözüm, her iki kültür, düşünce adamı ve romancıyı aynı yerde buluşturuyor: Kendimizi 'yabancı adeselerin ışıkları altında görmek'ten ve 'yabancı fantezilerden' kurtulmak! Her iki yazarın, yazdıklarıyla da ortaya koydukları bir önerisi daha var Türk öykü ve romancılarına: Yerli olmak! Kemal Tahir'in 'yerli gerçeklerimiz'in yazılmadığı yolundaki şikayetini, ondan otuz altı yıl önce; 'Bizim entelektüellerimizin, sanatkârlarımızın bir vasfı da yerli okumamaları, hatta kendi edebiyatımızın bahsine bile yanaşmamalarıdır.' şeklindeki düşünceleriyle, ilgi ve okuma körlüğü noktasındaki tespitiyle destekleyen Tanpınar, 'yerli okuma-yazma' sorununun temel nedeni olarak 'kendimizi' görememe, hatta kendimizi küçümseme, kendimizden kaçma sorunu olduğuna işaret ediyor.

Siyasal yılgınlık ve korkunun birkaç kuşak sonra özgüvenini yitirmiş bir toplum oluşturması kaçınılmaz bir sonuçtur. Aydınlarımızın, yazarlarımızın... gördüğü gerçeklere bile sahiplenememe psikolojisi, eklemlenememe, hatta bile isteye uzak durma

sıkıntısına razı ediyor kendilerini. Kendine ait bir dil ve üslûp, kendine ait bir imge kullanır, yazdıklarıyla kendine ait bir dünyaya girerse, ortaya koyduklarının sanat ve edebiyat eseri olarak kabul edilemeyeceği, yoksayılacağı korkusuyla kalemi kuruyor sanki. İnandığını değil, inanmadığını yazmak iki yüzlülüğü ile yaşıyor. "Çünkü hayatı bu iman yapar. Nerede hayat varsa, orada bu imanın renk ve ışık tûfanı olan neş'e vardır."[7]

Yazdıklarımızın gücünü bizden, bizim topraklarımızdan, bizim damarlarımızdan alarak, evrensel anlamda da bütün beşerî birikimlerle zenginleşebileceğimizi anlamamızı engelleyen nedir öyleyse? Sanırım şu basit yanılgı: "Türk romancısı (=öykücüsü) aynasını başka bir aynaya tutuyor. Biraz da yandan..."[8]

Yazmaya korktuğumuz duyarlığı, dünyayı, tahkiye öğeleri ve özelliklerini, batılı bir yazarın elinde uzaktan uzağa, hissetmesi, içselleştirmesi, inanması mümkün olmadan, biraz da 'yabancı fanteziler'le ambalâjlanmış, 'yabancı adeselerin ışıkları' altında 'biraz da yandan' görünce yaklaşma ve sahiplenme cesaretimiz artıyor. Hepsi de başucu kitaplarımız hâline geliveriyor birden. Aynasını kendine tutmaya utanan yazarlarımız, bir başka aynaya, hem de çarpık bir biçimde bakmaya ve hayran olmaya pek teşne nedense. Evliya Çelebi'yi değil de, batılı gezginlerin Doğuya yaptığı gezilerin izlenimlerini. Binbir Gece Masalları'nı değil de Borges'in doğu duyarlığı ve gizemi koklatılmış yazdıklarını. Doğu Öyküleri'ni (Yourcenar), Sofi'nin Dünyası'nı, Simyacı'yı; Muhayyelât'ı değil de Düşsel Varlıklar Kitabı'nı... ayıla bayıla okumak, şairin sözünü ettiği, aynamızı 'biraz da yandan' başkasının aynasına tutmak olsa gerek...

Öykücülüğümüzün yolundaki şaşırtıcı/saptırıcı nedenlerden ikincisi ise siyasal/ideolojik yaklaşım ve tanımlamalardır. Bu tür yaklaşım ve tanımlamalar da hem yazarken hem de okurken ve öykü birikimimizi değerlendirirken yol kesici ve kısırlaştırıcı haksızlıklara neden oluyor. Siyasal/ideolojik tercihlerle kolayca değerleri yoksayabiliyor, kendimizi yararlanmamız gereken ürünlere ve kaynaklara kapatabiliyoruz. Edebiyat eserinin (=öykünün), kendi yazınsal gücünden başka bir güce yaslanma, kendi açtığı alandan başka bir pazarda görünme ihtiyacı duymaması ve kendi 'yazı işlevi'nin dışında bir işlevi üstlenmemesi hem kurtuluşunun hem de 'kurtarıcılığı'nın temel dayanağı ve kanıtıdır. Kendi alanı dışına düşen 'yazı', daha baştan yitirmiştir hayatiyetini. Yazı'ya, doğası dışında bir şey yüklemeye kalkmak, onun taşıyabileceği anlamına gelmez hiçbir zaman. Kendi olan ve kendi kalandır her zaman kurtulabilecek olan da. Cemal Süreya'nın öykü için 'buradan kurtuldu' dediği özelliği de yine onun tespitiyle, öykünün 'slogana en gelemeyen sanat' oluşudur. Hâl böyleyken öykücülüğümüzün dününü, bugününü, yarınını ve öykücülerimizi değerlendirirken yapılan siyasal ayrımlar ve tanımlarla hiçbir zaman sağlıklı sonuçlara ulaşmamız mümkün değildir. Bugünkü düşünsel, siyasal yoksulluğumuz, temelde, kültür ve edebiyat yoksulluğumuzun da doğal bir sonucudur.

'Eski hikâyemiz'i değerlendirirken, bugünkü öykümüze kaynaklık edemeyeceği yönündeki düşüncelerin sık sık başvurduğu ve yarar umduğu; 'toplumsal sorunlara eğilmeyen' 'ekonomik yapının belirlediği toplumsal yaşamı yansıtmayan' bir tahkiye geleneği oluşu yönündeki yargılama ve tanımlamaların edebiyat dışı, siyasal söy-

lemlerden aldıkları güçlerinin uzun süre öykücülüğümüzün (=edebiyatımızın) üzerinde belirleyici olduğu bir gerçektir; doğru olmayan bir gerçek! Bu doğru olmayan edebiyat dışı gerçeğin en belirgin kanıtı da 'toplumcu gerçekçi' ve 'köy edebiyatı' gibi şablonlara göre üretilen ve pompalanan yazınsal, düşünsel ürünlerden yarına ne kaldığı/kalacağıdır. Örneğin; 'halkçı olamamak'la(!), 'Dünyaya bakışında ilerici bir tutumu savunmaz'(!) oluşuyla yargılanan ve tanımlanan Hüseyin Rahmi ve Ahmet Hamdi Tanpınar, hâlâ Türk edebiyatının işaret taşları olarak her dönem yeniden 'keşfediliyor', belirleyiciliklerini sürdürüyor ve ülkemiz edebiyatının toprağına yakın duruşlarından aldıkları güçlerini koruyorlar. Görünen o ki, önümüzdeki yüzyıl içinde de defalarca yeniden 'keşfedilecekler'

Yazının 'ileri'si ve 'eğilişi'nin yönü kendi insanının içine, kendi iklimine ve kendi toprağının derinliklerine doğrudur. Yazıya ve yazarına ölümsüzlük/eskimezlik kazandıran, onu, her dönem yeniden dirilten ve yenileyen insanî ve tarihsel zemini ile belleği değil mi? Bu zeminde kaybolan ve bu belleğin unuttuğu hiçbir eseri, hiçbir pazar ve siyasal ses hatırlatamaz insanlığa. Bir yazı/yazar, 'insanlığın özüne doğru açıl'dıkça ilerici, tersi durumda da bir o denli gericidir. Dünle bugünü sağlıklı bir biçimde bütünleştiremeyen edebiyatın (=öykünün), düşüncenin yarına kalması mümkün mü? Feridun Andaç'ın deyişiyle; "Kültürün bir parçası olan yazın, bir yanıyla geleneğin, diğer yanıyla da yaşanan koşulların özgünlüğünde varolabilir." Etik ve düşünsel anlamda yüzeysellik, geriye bakma korkusuyla birleşince, edebiyatta olduğu gibi, bugünkü hayatımızın hemen her alanında yaşadığımız karmaşayı sağlayabildi ancak bize. Zaten daha fazla bir şey de beklemememiz gerekirdi.

Peki, öyleyse öykümüzün (=edebiyatımızın) özgün bir biçimde var olabilmesi, varlığını sürdürebilmesi için (öykü) yazarlarımızın ne yapması gerekiyor?

Sanırım şu iki basit soruyu dürüstçe cevaplamaları gerekiyor: Nerede yanlış yaptık? Nasıl düzeltebiliriz bu yanlışımızı?

Feridun Andaç'ın son dönem romancılığımızın 'düşünsel alt yapı eksiği' nedeni ile 'kapalı devre yayın'dan ibaret oluşu dolayısıyla yaptığı şu değerlendirmelerini, hem edebiyatımızın genel sorunu hem de öykücülüğümüzün özel sorunu bağlamında rahatlıkla okuyabiliriz: "Dönem romancılığının göz ardı ettiği önemli bir yan, bence; *Doğu Söylemi*dir. Bu büyülü gerçeğin kültürel/yaşamsal katmanlarına sırt çeviriş... Sanırım bunu tek gören romancımız Yaşar Kemal'di. Şimdilerde Orhan Pamuk bu gizi çözmeye çalışıyor. Anadolu'nun kültürel mozaiğinin kaynakları/katmanları romancımızın imgelem dünyası için eşsiz zenginliktedir."[9] Feridun Andaç'ın andığı iki romancının bu gerçeği görüp göremedikleri, değerlendirip değerlendiremeyecekleri bir yana, o 'kültürel kaynaklar/katmanlar' ve 'imgelem dünyası'nın zenginliğine ihtiyacımız kaçınılmazdır.

Doğulu duyarlık ve söyleminin büyülü, zengin kültürel imkânlarına kendimizi hangi gerekçe ve önyargıyla, hatta düşmanlık dürtüleriyle kapattığımızı, ne yandan bakarsak bakalım, bugün artık görüyor ve biliyoruz. Ayrıca bu duyarlık ve söylemin, bir Doğulu toplum olarak bizim için, salt kültür, sanat ve edebiyatımıza kaynaklık et-

mesi gerektiğinden öte bir anlamı da var. Dünyanın neresinde yaşarsak yaşayalım, hayatı bütünüyle ve kaçınılmaz olarak bir Doğulu gözü ve duyarlığı ile algılıyor ve öyle yaşıyoruz. Varmak istediğimiz yerin ve siyasal dünya görüşlerimizin farklılıkları ve amaçları da, bizi, bu kendi gerçeğimize 'sırt çevirme' yanlışına düşürmemeli. Kendimizi, Doğulu söylem ve duyarlıktan beslenerek gelişen, olgunlaşan tahkiye metinlerinde bulmamız, onlara daha yakın durmamız, bu metinlerin bize daha sıcak gelmeleri boşuna ve duygusallıktan ibaret değil. Bir tür yazınsal avunma ve aldanma hiç değil. Bilinmesi gereken; bütün bunların bizim hayatımızda, 'içhikâyemiz'de *dokusal karşılığının* olduğu gerçeğidir. Bu gerçeklikten kaçamıyoruz. Kaçamayacağız da. Kendi yazdıklarımızdan kaçsak bile, başkalarının yazdıklarında bunu arıyor, bulduğumuzda da seviyor ve onları haz alarak okuyoruz. Çünkü, o metinlerde, kendi öykümüzün hikâyesinin ayrıntılarına, diline, üslûbuna, duyarlığına ve entrika unsurlarına, severek ve kolaylıkla kaptırabiliyoruz kendimizi. Açıkçası, kendimize yakalanıyoruz bir yerde. Bu yakalanma sırasında, aldığımız tadın nedenini Ömer Lekesiz'in 'bizim hikâyemiz' üzerine şu düşüncelerinde daha açık görebiliriz: "Doğulu olarak genlerimize yerleşmiş bize mahsus bir anlatma tarzından öte, bir de anlatma tadımız var. Bir zihnî tad neticede (bu)... bu zihnî tadı öz olarak yakalayan öykücülerin daha fazla karşılıklarının olduğunu görüyorum."[10] Bu 'zihnî tad'ı; "Toplumsal bir hafızadan bahsetmek, aynı zamanda 'toplumsal zihnî tad'tan bahsetmektir."[11] diyerek toplumsal ve tarihsel bir bağlamda kaçınılmaz olarak bir araya getiriyor Ömer Lekesiz. Bu toplumsal ve tarihsel bağlam, yazınsal dil, duyarlık ve kültürel örgünün de zorunlu bağlamı; yazının ilmeği, kalemin batıp batıp çıkacağı hokkasıdır.

Tahkiye geleneğimizin ve duyarlığımızın ipeksi dokunuşunun, çağıltılı insanî akıntısının her geçen gün biraz daha belirginleşen izlerini geriye doğru sürdüğümüzde, ilk insan kadar eski olduğunu ve 'insanın macerası' ile başladığını görebiliriz: Anlatarak, naklederek, kurgulayarak, öykünerek çoğalıp gelir bugüne dek. Bütün anlamları ve katkılarıyla 'Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler'in toplamı, bugünkü öykümüzün de hikâyesidir. O gün bugündür, onun açıp derinleştirdiği yatakta, bütün katmanlarında, kıvrımlarında, bazen kurumaya yüz tutmasında, bazen de kabarmasında ve yalın yoğunluğunda hep 'biz' varız.

Bugünkü 'öykü' yazdığımız yerden geriye dönüp 'hikâyemize' baktığımızda değerlerinden, albenilerinden, dillerinden, duyarlıklarından çok da fazla şey kaybetmeyen ve yürüyüp geldiğimiz yolumuza döşenmiş önemli taşların olduğunu görebiliriz. Görmeliyiz. Şöyle: "...yazmak, yazınsal birikimi, yaşanan zamanın saatleri/nin ona göre ayarlanmış yaşama biçimini gerektiriyor. Anadolu'daki göçmen kimliğimizin (sözlü kültür geleneğinin) üzerine kurulan yazılı kültür geleneğimizin geçmişi iki yüzyıl bile değil. Bugün yazan insanın bu birikimle yüz göz olması gerekiyor öncelikle. Roman, öykü yazan birinin Halit Ziya, Yakup Kadri, Yaşar Kemal; F. Celâlettin, Sabahattin Ali, Sait Faik, Bilge Karasu okulundan geçmemesi ayıplanır elbette. Ama bir de Dede Korkut'u, Binbir Gece Masalları'nı, Köroğlu Kol Destanları'nı; Gılgamış'ı, Homeros'u bilmemesi daha büyük bir ayıp. Yaşadığımız kimliksizleştiril-

me/dilsizleştirilme süreci hayatın her alanında olduğu gibi; yazınımızı da acımasız bir virüs gibi sarmaladı elbette. İşte bugün geldiğimiz yer ise; kana giren virüsün bedende yaşatabileceği onmaz sayrılığın son demleri gibi; belleğin yitimine uğramasıdır."[12]

Peki öyleyse, öykümüzün hikâyesi ne zaman ve hangi tahkiye metinleri ile başlıyor?

'Türk hikâyesi Dede Korkut'tan beri...' cümlesiyle açılan bir antolojideki[13] ilk örnek de Duha Kocaoğlu Deli Dumrul adlı hikâyedir. Son dönemde, yaygınlaşan öykü antolojilerinden en yeni ve kapsamlı birisinin de Giriş'indeki Türk Öykü Tarihi'nin ilk cümlesi; "Bilinen kaynaklara göre Türk öykü tarihi Dede Korkut öyküleri ile başlar."[14] yargısıdır.

Buradan hareketle tahkiye geleneğimizin ve kültürümüzün birikiminde şöyle bir bellek taraması yapılabilir: Eski Türk edebiyatındaki Sagu'lardan, Yuğ törenlerinin, bütün ritüellerinden, destanlardan, masallardan, sözlü/yazılı halk hikâyelerinden, dinî menkîbelerden, mevlitlerden, Hz. Ali Cenkleri, Hayber Kalesi'nin Fethi ve Kesikbaş hikâyelerinden, Divan Edebiyatındaki tahkiye ağırlıklı mesnevî vb. metinlerden, Kelile ve Dimne'den, Binbir Gece ve Binbir Gündüz Masalları'ndan...; rahatlıkla gerçeküstü hikâyeler bile sayılabilecek, Marquez'in yüzyıl yağan yağmurlarının tahkiye tadıyla okunabilecek, Erzurum soğuğunda havada donup kalan kedi, sırtlarında hayvanlarla ip üzerinde bir dağdan diğerine geçen cambazların vb.nin anlatılarıyla Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sinden, Leylâ ile Mecnun'dan, Hüsn ü Aşk'tan... tahkiye dili, duyarlığı, zekâsı, hayali ve bütün imkânlarından yararlanamaz mıyız? Hayatımızın, kültür ve duyuş itibariyle birçok malzemesini buralarda bulamaz mıyız?

Böylesine bir taramadan sonra; Dede Korkut Hikâyeleri'nin çevik, güzel, zengin Türkçesi, Oğuzların duyuş, inanış ve yaşayışlarını tablolar hâlinde veren tahkiyesinin, hikâye üslûbu ve hikâye dilinin; 'gümbür gümbür nakaralar döğüldü, bir kıyamet savaş oldu, meydan dolu baş oldu.' diye çınlayan sesi ile 'adı görklü Muhammed'e bağışlanması için yaptığı duanın, kulaklarımızda yapışıp kaldığını ve öykümüzün hikâyesinin önemli bir işaret taşı olarak hâlâ yanıbaşımızda durduğunu görebiliriz. Aziz Efendi'nin, 'dervişlerin kullandığı sade bir dille kaleme aldığı, hayal kudreti, Türkçe ile ifade birliği ve diğer yerli unsurlarla meydana getirdiği, 'zevkli bir telif'[15] olan Muhayyelât'ı da, 'şark hikâyeciliğinin umûmî esprisi' ile birlikte 'hakikî hayat hikâyeleri' olarak üç hayal hâlinde Dede Korkut'un ardından gelir. Cüzler hâlinde 'halk için' yazılıp yayımlanan yedi hikâyeden oluşan Müsameratnâme için ise Tanpınar; ...bir başlangıç olarak dikkate değer bir eserdir.' der ve Ahmet Mithat'la Namık Kemal'in arasında bir yerde değerlendirir.

Tahkiye merdivenimiz yükselirken, hikâye 'yazma' ve 'okuma' alanının imkânlarını, iki yönlü bir biçimde, Kıssadan Hisse'leri ve Letâif-i Rivâyât'ıyla Ahmet Mithat 'konu ve teknik bakımlarından' değerlendirmeye çalışmış ve etkilemiştir kuşkusuz.

Batılı öykü tekniğinin ve tahkiye özelliklerinin, bizim tahkiye sürecimizde elle tutulur, gözle görülür biçimde ortaya çıkmaya başlaması, Sami Paşazâde Sezai'nin başlı başına 'öykü' olarak anılabilecek eserleri, Nâbizâde Nazım'ın daha da gelişen tek-

nik ve genişleyen öykü coğrafyası ve Halit Ziya'nın tahlil ve teknik kuruluştaki başarısının yanında verimliliği ile de gelişen, farklılaşan bir düzlem oluşturduğu görülür. Irsî bağından olsa gerek, Ahmet Mithat kadar velût ama ondan hemen hemen yarım yüzyıl ileri bir tahkiye özelliği, diyalogları, ironik başarısı ile İstanbul halkının öyküsünü yazan Hüseyin Rahmi tek başına bir külliyat oluşturur. 1950'lere kadarki Türk öykücülüğünün dört köşesinden biri, kronolojik olarak da birincisi olan Ömer Seyfettin'in sağlam öykü tekniğinin, dilinin, milliyetçi-siyasal yaklaşım, söylem ve zengin konu seçiminin, batılı bir öykü tarzının da bizdeki temsilcisi oluşunun kendisine ve Türk öyküsüne sağladığı başarısını; dönem, tarih, kültür, dil ve siyasal açılardan da tamamlayan Y Kadri, H. Edip, R. Nuri ve aynı zamanda öykücülüğümüzün bir işaret taşı olan Refik Halit öyküsü, dönemlerinde birçok yönden bir ada oluştururlar. Türk öykücülüğünün diğer üç köşesinde ise M. Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik dururlar. Her üç öykü yazarı da, yazdıklarıyla, teknik, dil, üslûp, konu... vb. açılardan Türk öykücülüğüne hiç kuşkusuz farklı ve olumlu açılımlar kazandırmış ve ufuklar açmışlardır. Öykümüzün bu dört köşesinin yanıbaşında, aynı dönemde, kimi zaman birbirinin devamı hâlinde, kimi zaman farklı açılımlar sağlayarak, kimi zaman da çoğaltıcı, zenginleştirici, aynı ve farklı kumaşlarla dokuyan öykü yazarlarımızdan S. Ertem, Bekir Sıtkı Kunt, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz ve Yaşar Kemal'i bir başka kareyi bütünleyen öykücüler olarak anabiliriz. A. Hamdi Tanpınar, Haldun Taner, Sabahattin Kudret, Ziya Osman Saba, Necip Fazıl ve Tarık Buğra'nın öyküleri ise farklı türlerdeki yazar/şair kimlikleriyle birlikte, zaman zaman açılıp koyulaşan tonlarda da olsa öykümüzün belirgin bir çizgisini oluştururlar. Bu ustaların hemen ardından başlayan ve günümüze kadar serpilip gelişerek öykücülüğümüzde önemli bir ağırlık kazanan 'kadın öykücüler' de önemli bir çizgi oluştururlar: Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Ayhan Bozfırat, Afet Ilgaz, Sevinç Çokum, Tomris Uyar, Firuzan, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Sevim Burak, Tezer Özlü, Cihan Aktaş, Nazan Bekiroğlu, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Ayfer Tunç, Yeşim Dorman... Bir başka ve farklı öykü çizgisi de Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu ve Şevket Bulut'un öykü, yazı ve duyarlık izleğidir. 1950'li yılların sanat atmosferinin öykümüze kazandırdığı bir öykü düzlemini ya da öbeğini de Tahsin Yücel, Vüs'at O. Bener, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Bilge Karasu, Kamuran Şipal ve Ferit Edgü oluştururlar. Tarık Dursun K., Necati Tosuner, Selim İleri, Hulki Aktunç, Burhan Günel, Necati Güngör... ve '80'li, '90'lı yılların öykücülerinin süren katkılarıyla öykümüzün hikâyesi zenginleşerek yatağını oluşturmaya devam ediyor.

Bir de tek kitaplarıyla adlarını öykücü olarak yazdırabilen öykü yazarlarımız var: Yusuf Atılgan (Bodur Minareden Öte), Özcan Ergüder (Maskeli Balo), Onat Kutlar (İshak) ve Oğuz Atay (Korkuyu Beklerken)...

Öykümüzün hikâyesini bir de öykülerle hatırlayabiliriz: Duha Kocaoğlu Deli Dumrul (Dede Korkut), Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti (Müsameretnâme), Ölüm Allah'ın Emri (Ahmet Mithat), Pandomim, Kediler (Samipaşazâde Sezai), Eskici, Şaftali Bahçeleri (Refik Halit), İlk Namaz (Ömer Seyfettin), Ses (Sabahattin Ali), Sema-

ver, Hişt Hişt, İpekli Mendil (Sait Faik), Adem ile Havva (Ahmet Hamdi Tanpınar), Sahan Külbastısı, Gençlik (Memduh Şevket Esendal), Şair Necmi Efendi'nin Bahar Kasidesi (Nahit Sırrı), Dost, İlki, Havva (Vüs'at O. Bener), Neveser, Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi (Ziya Osman Saba), Oğlumuz, Dostluk (Tağrık Buğra), Gibiciler (Feyyaz Kayacan), Nehir, Çocuk (Füruzan), Kulak Tıkaçları (Adalet Ağaoğlu), Gelinlik Kız (Selim İleri), Gidenler Dönmeyenler (Hulki Aktunç), Kül Kuşları (Onat Kutlar), Sınav (Özcan Ergüder), Demir Yolu Hikâyecileri (Oğuz Atay), Meydan Ortaya Çıktığında (Sezai Karakoç), Ocak, Hışırtı (Rasim Özdenören), Sır, Cüzgülü (Mustafa Kutlu), Afife Ablanın İncileri (Ramazan Dikmen), İdris'in İdris (Yaşar Kaplan), Alnında Bir Top Gül (Ali Karaçalı), Eviçi (Cemal Şakar), Bir Eski Sokak Sesi (Sevinç Çokum), Anlat Bana (Tomris Uyar), Antik Sevgililer (Kâmil Doruk), Karanfilli Kavga (Fatma K. Barbarosoğlu), İnci (Necip Tosun), İki Kara Bir Leke (Nazan Bekiroğlu), Aziz Bey Hadisesi, Mikail'in Kalbi Durdu (Ayfer Tunç)...

1 Hulki Aktunç; *Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları*, Türkiye Defteri, Sayı: 1, Nisan 1971.

2 Hulki Aktunç; *Hikâyenin Kaynaklarına Bakmak Bir Zorunluluktur; Söz Uçar Yazı Kalır*, Feridun Andaç, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997.

3 William L. Randall; *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977

5 • Ömer Lekesiz; *Hikâye, Öykü, Benöykü, Bencilöykü*, Hece Dergisi, Sayı:, 37,38, 39, 40, 2000. Kitap hâlinde, Öykü İzleri, Hece Yayınları, 2000.

• Ömer Lekesiz-Necip Tosun; *Gelenek ve Modernlik Çevresinde Öykü*, Hece Dergisi, Sayı: 28, Nisan 1999.

• Semih Gümüş; *Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor*, Adam Öykü, Sayı: 18, Eylül-Ekim 1998.

• *Feridun Andaç ile Dünden Bugüne*, Adam Öykü, Sayı: 22, Mayıs-Haziran 1999.

• Aydın Çubukçu; *Öykünün Sefaleti*, Evrensel Kültür, Sayı: 85, Ocak 1999.

• E Dergisi; *Edebiyat ve Egemenlik* (Dosya), Sayı:1, Nisan 1999.

6 Kemal Tahir; *Türk Hikâyeciliği Üstüne*, Yansıma Dergisi, Günümüz Hikâyeciliği Özel Sayısı, Sayı: 6, Haziran 1972.

7 Ahmet Hamdi Tanpınar; *Bizde Roman, Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.

8 Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, Y.K.Y., İstanbul 1997.

9 Feridun Andaç; *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yayınları, İstanbul 2000.

10 Ömer Lekesiz; *Gelenek ve Modernlik Çevresinde Öykü*, Hece, Sayı: 28, Nisan 1999.

11 Ömer Lekesiz; *Öykü İzleri*, Hece Yayınları, Ankara 2000.

12 Feridun Andaç; *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yayınları, İstanbul 2000.

13 Seyit Kemal Karaalioğlu; *Türk Hikâye Antolojisi*, İnkılâp ve Aka Yayınları, İstanbul 1984.

14 Mehmet Hengirmen; *Türk Öykü Antolojisi*, Engin Yayınları, Ocak, Ankara 2000.

15 Nihat Sami Banarlı; *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, c. II.

ÖMER LEKESİZ

ÖYKÜCÜLÜĞÜMÜZDE DÖNEMLER

"Öykücülüğümüzde dönemler" konusunda araştırmacılar/eleştirmenler arasında bir mutabakat yoktur; öykü konularından öykücülerin dünya görüşlerine, süredizisinden, kuşak, akım ayrımlarına kadar hemen her araştırmacı/eleştirmen "kendine göre" bir dönemlendirme yapmıştır.

Söz konusu mutabakat yokluğu, başta Memduh Şevket Esendal olmak üzere kimi "yol açıcı" öykücülerin öykülerini geç kitaplaştırmaları, kimi öykücülerin bağlı oldukları tarzları, temsil ettikleri akımları zamanla değiştirmeleri ve "öykü"nün tür olarak bağımsızlığını geç kazanması vb. teknik nedenlerden kaynaklandığı gibi, araştırmacıların/eleştirmenlerin siyasal (tasnifçi) anlayışlarını öykü değerlendirmelerine/eleştirilerine aynıyla yansıtmalarından kaynaklanmaktadır.

"Yol açıcı" öykücüler asıl zamanlarına oturtulmadığı, son asırdaki baskıcı uygulamaların ekonomik, toplumsal ve siyasal hayat üzerindeki etkileri konusunda ortak bir bakış açısı geliştirilmediği, geleneksel ve modern tarz ayrımlarına öykünün iç ayrımları olarak bakılmadığı, dil tutumları ideolojik kisveden soyulmadığı ve daha da önemlisi öykü anlayış ve yorumlarında siyasal karakterli eleştirel şablonlar tümüyle dışlanmadığı takdirde, küçük örtüşmeler, büyük farklar içeren vaki dönemlendirmeleri benimsemek ya da onları birleştirerek yeni bir dönemlendirmeye gitmek zikredilen nedenler doğrultusunda neredeyse imkânsızdır.

Biz bu çalışmamızda, öykü dönemlendirmesi adına yapılması/yapılmaması lazım gelen söz konusu hususları da gözeterek, daha önce Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğü çevresine belirlediğimiz "ara dönemlendirme"yi (*Öykü İzleri*, Hece Yayınları, Ankara 2000, ss: 37) öykücülüğümüzün son yüz yıllık (1890-1990) gelişim çizgisine "göre" yeniden geliştirip, sunmak istiyoruz.

Dönemler ve Öykücüler

1. Dönem: *Nâbizade Ahmed Nâzım* (1862-1893), *Halit Ziya Uşaklıgil* (1866-1945), *Sâmi Paşazâde Sezai* (1860-1936), *Ahmet Hikmet Müftüoğlu* (1870-1927), *Mehmet Raûf* (1875-1931), *Halide Edip Adıvar* (1882-1964), *Reşat Nuri Güntekin* (1889-1956) ve *Hüseyin Rahmi Gürpınar* (1864-1944).

2. Dönem: *Ömer Seyfettin* (1884-1920), *Refik Halit Karay* (1888-1965), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (1889-1974), *Peyami Safa* (1899-1961), *Fahri Celal Göktulga* (1892-1975), *Osman Cemal Kaygılı* (1890-1945), *Selahattin Enis* (1892-1942), *Kenan Hulusi Koray* (1906-1943), *Nahit Sırrı Örik* (1895-1960), *Necip Fazıl Kısakürek* (1904-1983), *Umran Nazif Yiğiter* (1915-1964), *Sadri Ertem* (1898-1943), *Bekir Sıt-*

kı Kunt (1905-1959), *İlhan Tarus* (1907-1967), *Memduh Şevket Esendal* (1883-1952), *Sabahattin Ali* (1907-1948) ve *Sait Faik Abasıyanık* (1906-1954).

3. Dönem: *Halikarnas Balıkçısı* (1890-1973), *Abdülhak Şinasi Hisar* (1888-1963), *Ziya Osman Saba* (1910-1957), *Samim Kocagöz* (1916-1993), *Ahmet Hamdi Tanpınar* (1901-1962), *Samet Ağaoğlu* (1919-1982), *Peride Celal* (1916 →), *Kemal Tahir* (1910-1973), *Oktay Akbal* (1920 →), *Orhan Kemal* (1914-1970), *Tarık Buğra* (1918-1994), *Haldun Taner* (1915-1986), *Muzaffer Hacıhasanoğlu* (1925-1985), *Mehmet Seyda* (1919-1986), *Vüs'at O. Bener* (1922 →), *Nezihe Meriç* (1925 →), *Sabahattin Kudret Aksal* (1920-1993), *Tahsin Yücel* (1933 →), *Tarık Dursun K.* (1931 →), *Zeyyat Selimoğlu* (1922-2000), *Necati Cumalı* (1927 →), *Muzaffer Buyrukçu* (1930 →).

4. Dönem: *Feyyaz Kayacan* (1919-1993), *Yusuf Atılgan* (1921-1989), *Sezai Karakoç* (1933 →), *Demir Özlü* (1935 →), *Orhan Duru* (1933 →), *Onat Kutlar* (1936-1995), *Ferit Edgü* (1936 →), *Erdal Öz* (1935 →), *Adnan Özyalçıner* (1934 →), *Sevgi Soysal* (1936-1976), *Kamuran Şipal* (1926 →), *Afet Ilgaz* (1937 →), *Sevim Burak* (1931-1983), *Necati Tosuner* (1944 →), *Fikret Ürgüp* (1914-1977), *Mübeccel İzmirli* (1934-1982), *Rasim Özdenören* (1940 →) ve *Bekir Yıldız* (1933-1998).

5. Dönem: *Leyla Erbil* (1931 →), *Bilge Karasu* (1930-1995), *Selim İleri* (1949 →), *Mustafa Kutlu* (1947 →), *Füruzan* (1935 →), *Şevket Bulut* (1936-1996), *Ayhan Bozfırat* (1932-1981), *Osman Şahin* (1940 →), *Tomris Uyar* (1941 →), *Sevinç Çokum* (1943 →), *Selçuk Baran* (1933 →) , *Oğuz Atay* (1934-1977), *Necati Güngör* (1949 →), *Durali Yılmaz* (1948 →), *Nedim Gürsel* (1951 →), *Adalet Ağaoğlu* (1929 →), *Nazlı Eray* (1945 →), *Pınar Kür* (1945 →), *Hulki Aktunç* (1949 →), *Tezer Özlü* (1943-1986), *İnci Aral* (1944 →) ve *Necati Mert* (1945 →).

6. Dönem: *Yaşar Kaplan* (1952 →), *Nursel Duruel* (1941 →), *Hüseyin Su* (1952 →), *Cemil Kavukçu* (1951 →), *Özcan Karabulut* (1958 →), *Ayla Kutlu* (1938 →), *Murathan Mungan* (1955 →), *Mehmet Güreli* (1949 →), *Ali Haydar Haksal* (1951 →), *Buket Uzuner* (1955 →), *Ahmet Yurdakul* (1954 →), *Sadık Yalsızuçanlar* (1961 →), *Mahir Öztaş* (1951 →), *Kürşat Başar* (1963 →), *Kamil Doruk* (1958 →), *Feride Çiçekoğlu* (1951 →), *Ayfer Tunç* (1964 →) ve *Cemal Şakar* (1962).

1. Dönem

"Hikâyeden öyküye geçiş dönemi" olarak da niteleyebileceğimiz bu dönemde, destan, esâtîr, efsane, kıssa, mesel, masal, menkıbe, mesnevi, aşık hikâyesi adları altında "sözlü ya da yazılı" anlatımların tümüne genel bir karşılık olarak seçilen "hikâye"den, yaşanan hayata mahsus, gerçek, olmuş ya da olması mümkün bulunan hadiselerin "yazılı" kısa anlatımlarına geçilmiştir.

Geçişin nedeni konusunda, yeni olana, daha iyi görünene karşı artan baskın taleplerden, baba (devlet) denetiminden yoksun Osmanlı evladını batı edebiyatının kötü-

lüklerinden korumak için acilen onlarınkine benzer eserler meydana getirme çabasına, batının iyi şeylerini aktarma niyetinden, gerçek batı edebiyatının kavranmasına katkıda bulunmaya kadar bir çok neden sayılabilir.

Bu dönemin ilk isimi *Nâbizâde Nâzım*, Karabibik adlı öyküsünün girişinde söz konusu nedenlerin ikisine yer vermiştir:

1- Gerçekçi bir anlatıma erişmek: "Hakikiyyun mesleğinde yazılmış roman mütalaa etmemiş iseniz işte ben siz bir tane takdim edeyim."

2- Batılı gerçekçiler tarafından yazılmış eserlerin yanlış anlaşıldığını bildirmek ve gerçekçiliğin kötü şeyleri içermediğini ispat etmek: "Emile Zola gibi, Alphonse Daudet gibi realistlerin, yani hakikiyyun romanları hep fuhşiyat ile malîdir zannında bulunanlar şu Karabibik'i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım. Bu gibi romancıların maksatları vukuat-ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tedkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyat ve harekata kabil ise ona o hissiyat ve harekatı isnad edip işi hadd-i tabiîsinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havassı insana isnad eylememek isterler." (*Karabibik*, Haz: Sabahattin Çağın, Akademi Kitabevi, İzmir 1996, ss: 1)

Nâbizâde'nin şahsında somutlaşan bu olgular, öykücülüğün birinci döneminde yer alan diğer yazarlar için de geçerlidir. *Ahmet Mithat Efendi*'nin *Letaif-i Rivâyat*'ı, *Emin Nihat*'ın *Müsameretnâme*'si ile başlayan "yeni anlatma" hareketi, *Nâbizâde*'nin *Karabibik*'inde asıl karşılığına ulaşarak, *Halit Ziya*, *Reşat Nuri* ve *Hüseyin Rahmi* gibi edebî anlayış konusunda temel tercihini Batıdan yana yapmış ustalardan *Sâmi Paşa-zâde*, *Ahmet Hikmet*, *Mehmet Rauf* ve *Halide Edip*'e uzanan bir çizgide asıl şeklini yavaş yavaş almaya başlamıştır.

Buna rağmen yeni anlatım, "geçiş"te geleneksel anlatım tarzlarının baskın etkisiyle, kendi adına henüz kavuşamadığı gibi (*Halit Ziya*: "Edebiyat-ı Osmanide mazharı olduğu mevki-i mühimi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten "hikâye" namını vereceğimiz kısm-ı edebidir." *Hikâye*, Haz: N. Güram Arslan, YKY, İstanbul 1998, ss: 20), kendi müstakil sınırlarını da henüz ilan edememiştir.

Yine de bu dönemde gerçekçilik, batıdaki kısa anlatım tarzlarını uygulama çabaları çevresinde ekonomik sıkıntılar, bireysel çatışmalar, aşk acı ve kırgınlıkları, günlük yaşantıdan ilginç, komik, dramatik, küçük tablolar gelenekle dirsek teması içinde sunulmuştur.

2. Dönem

Yeni anlatımın adının değilse bile en azından sınırlarının tayini için, dildeki sadeleşmeyi de edebi bir tutum olarak benimseyen *Ömer Seyfettin*'in kalemini sivriltmesi beklenecektir.

Ömer Seyfettin, serim, düğüm, çözüm aşamalarını izleyerek batıcıl hikâyede ısrar

etmiş ve bu çerçevede yer yer romantik, tezli, ırksal verilerle yüklü, destansı öyküler üretmiştir. Öyküde ısrar eden ilk yazar olarak, tarihsel olgulardan, kültürel olgulara bir çok konuyu öykünün alanına taşımış, siyasal özlemleri, bireysel yönelişleri, iç ve dış çatışmaları, tarihsel ve bireysel zaferleri, acıları sade ama yoğun bir anlatımla sunmaya çalışmıştır.

Ömer Seyfettin'le "Hikâyeden öyküye geçiş" dönemi sona ermekle kalmamış, onu izleyen güçlü kalemler vasıtasıyla 2. dönem üçlü bir açılım kazanmıştır: Başlangıç, oluşum ve gelişme; sınırlarının belirlenmiş olmasıyla "başlangıç", gelenekten beslenen modern yönelimiyle "oluşum" ve yerli öykücülüğün kilometre taşlarını içermesiyle de "gelişme"

Değişmeyen anlatım mekanı İstanbul'dan Anadolu'ya geçerek buranın henüz keşfedilmemiş küçük insanını, günlük yaşantıları ve ruhsal yönelişleriyle edebiyata dahil eden, bilahare gurbet öyküleriyle toprak, dil sevgisini, aile, arkadaşlık, dostluk değerlerini, bireysel hırsları, çatışmaları maharetle işleyen *Refik Halit Karay*, Divan edebiyatıyla, Halk edebiyatının önemli unsurlarını öyküye taşıyarak sağlam kurgulu, doygun içerikli öyküler üreten *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Doğu-Batı sentezciliğinin ilk denemelerini öyküyle gerçekleştiren ve psikolojik boyutu öyküye dahil eden *Peyami Safa*, ruh doktorluğu deneyimleriyle psikolojik olguları, insan üzerindeki etkileri ve sonuçlarıyla rahatça işleyen *Fahri Celal Göktulga*, İstanbul'un yoksul ama renkli hayatlara sahip olan kesimlerini işleyen *Osman Cemal Kaygılı*, fanatik bir natüralist olarak insanın ve eşyanın vaki çirkinliklerini aydınlatmaya çalışan *Selahattin Enis*, öyküdeki etki unsurunu korku psikolojisiyle belirginleştirmede kararlı *Kenan Hulusi Koray*, Batının kalburüstü çevreleriyle temasında incelen ruhunu, davranışlarını, düşüncelerini, hüzünlerini öykülerine aynıyla yansıtan *Nahit Sırrı Örik*, mükemmel şiirlerindeki muhtemel eksikliği yoğun anlatımla gidermeye niyetlenen gizemli konuların öykücüsü *Necip Fazıl Kısakürek*, sabit gelirli küçük insanın dünyalar dolusu hayallerini, umutlarını, eylemlerini, yenilgilerini, çaresizliklerini inceden inceye işleyen *Umran Nazif Yiğiter*, resmi ideoloji yararına masa başında öyküler üreten, topal ama geniş hayalli *Sadri Ertem*, gerçekçi bakış açısını izleyerek tarzlar arasında birikiminden ve eyleminden emince gezinen *Bekir Sıtkı Kunt*, küçük insanların dünyasına teklifsiz giriveren *İlhan Tarus*, ikinci dönemdeki başlangıç ve oluşum aşamalarının güçlü öykücüleridir.

Bu dönemin "gelişme" aşaması ise, hem yerli öykücülükte zirve, hem de bir sonraki dönemlerin bile yer yer gelip bağlandıkları ana aşama olarak özel bir önem taşımaktadır. Bu aşamayı temsil eden öykücülerin isimleri tek başına o önemi belgeler niteliktedir: *Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali* ve *Sait Faik Abasıyanık*.

Memduh Şevket Esendal'ın ilk öyküsü 1912 yılında, ilk öykü kitabı da 1946 yılında yayımlanmıştır. Bu nedenle kimi eleştirmenler ona birinci dönemin sonunda ya da ikinci dönemin başında yer vermişlerdir. Bize göre, *Meslek* (1925) dergisindeki öyküleriyle tanınmaya başlayan, yerli öyküye getirdiği yenilikler ise ilk öykü kitabıyla

birlikte fark edilen *Memduh Şevket Esendal*, asıl *Sabahattin Ali* ve *Sait Faik*'le birlikte yerli öykücülüğün "gelişme" aşamasında yer alır.

Esendal, iddiasız, gösterişsiz bir anlatımın temsilcisidir. *Çehov* öykücülüğündeki bakış açısına mahsus etkili durum belirlemelerini yeni bir anlatım imkânı olarak yetkin seviyede öykücülüğümüze transfer etmiştir. Öykülerken sade bir dil kullanmış ve pürüzsüz bir söyleyişi gerçekleştirmiştir. Konu bulmak ve sunmakta hiç zorlanmayan *Esendal*, aile kurumunu yücelten, huy güzelliğini, başka insanlara yük olmamayı, sevmeyi ve sevilmeyi teşvik eden bir yazar tutumu içinde olmuştur. Bu açıdan da öyküleri, estetik ve ahlaki boyutuyla tam, hayatı ve insanı hemen her cephesiyle gereğince ortaya koyan öyküler olarak değer kazanmıştır.

Sabahattin Ali, zamanının toplumsal, siyasal ve ekonomik problemlerinin küçük insan üzerindeki etkilerini muhalif bir aydın bakışıyla yerli öyküye taşıyan ilk isimlerdendir. Bu yanıyla toplumcu gerçekçiliğin de başlatıcısı sayılan *Sabahattin Ali*, derin bir gözlem ürünü olan tanıklıklarını yoğun bir şekilde yansıtmıştır. Zulüm gören, ezilen, sömürülen insanların ruh yapılarını canlı tablolar halinde yansıtmış, sanatçı hüznüyle yoğurduğu hayati deneyimlerini, tanıklıklarını temiz bir Türkçe ve rahat bir söyleyişle sunmuştur.

Sait Faik, öykücülüğümüzle özdeşleşmiş isimlerin en başında yer alır. Öykücülükteki ısrarı, ömrünü öyküye vakfetmesi, yaşar gibi yazması, yazar gibi yaşamasıyla yerli öykücülükte zaten seçkin bir konuma yerleşmiş olan *Sait Faik*, yer yer röportaj havası taşıyan öykülerini, elle tutulurcasına diri kişilerle, hemen yanı başımızda olmuş ya da oluyor intibaını veren konularla, sıcaklığını hiç kaybetmeyen canlı anlatımlarla şekillendirmiştir. Daha da önemlisi, yerli öykünün dolu dizgin bir anlatım ustasıdır *Sait Faik*; anlatmaktan başka derdi, çözümü olmayan, anlatılması gerekeni en can alıcı yerinden başlayarak anlatan ve anlattığını en uygun yer ve zamanda sonlandıran bir öykücü...

Sait Faik'le, değil hikâyenin, müstakil tür niteliğini yeni kazanmış öykünün bile sınırları altüst olmuştur. *Sait Faik*, eski ya da yeni edebiyatın, şu ya da bu tarzın değil, öncelikle "iyi anlatmanın" gayretinde olmuştur.

Bu dönem, öykü konuları ve estetik açılımları itibariyle de çok geniş bir yelpazeye sahiptir: Hamasi duygulardan, devletin çöküşüne karşı samimi tedbirlerin dökümüne (*Ömer Seyfettin*), İstanbul'un gün geçtikçe kirlenen sosyal ortamından, Anadolu'daki komik, dramatik, cinsel ama hep saf ve hep temiz hayatlarla, çölün zor ve bir o kadar da mücadele azmi aşılayan dünyasına kaçış (*Karay*), olumsuz, sonuçsuz sevda öykülerinde bile insanın yaşama azmine eğiliş (*Karaosmanoğlu*), sentez anlayışını sanatın hakkını ihlal etmeksizin derinden derine işleyiş (*Safa*), sıradan yaşantılara, İstanbul'un marjinal kesimlerine, küçük memurun geniş hayaller dünyasına, toplumsal değişime, klasik yöntemden ayrılmaksızın tutarlı, duyarlı, soyutlayıcı yaklaşım (*Göktulga, Kaygılı, Enis, Koray, Yiğiter*), Batıdaki son anlatım biçimlerini izleyerek özellikle kadın mizacını büyüteç altına alış (*Örik*), ilk kez eşyanın ve insanın halleri-

ne metafiziğin alanından bakış (*Kısakürek*), siyasal ve toplumsal hayata ilişkin ağır eleştirilerini bile küçük insanın sıcak dünyasına yedirerek işleyiş (*Esendal*), "Dipçikli Cumhuriyet"in, erken zamanda küflenen bürokrasinin kendi halindeki insanları savurduğu durumlar (*Sabahattin Ali*), yeni kuşaklara temiz, yaşanılası bir dünya armağan etme bilinciyle, öykünün tüm sınırlarını zorlayış (*Sait Faik*)...

Diğer dönemlerdeki öykücülerin kendi öykülerinin "biricikliği"ni de kollayarak kaça gele, döne dolaşa, şu ya da bu oranda bu döneme bağlanışlarını bu dönemdeki mezkur yelpaze genişliğine bağlamak sanırız yanlış olmayacaktır.

3. Dönem

Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve *Sait Faik*'in yerli öykücülüğü taşıdıkları noktada, onları izleyen yazarlara o günkü yazınsal şartlarda yerli öykücülüğün mevcut çıta seviyesini yükseltmek ve bu üç yazarın öykü mirasını olgunlaştırmak kalmıştır. Bu bakımdan yerli öykücülüğün üçüncü dönemini "Yükseliş ve Olgunlaşma Dönemi" olarak nitelemek mümkündür.

Gerek tarzı, gerekse konuları itibariyle *Sait Faik*'i bir gölge gibi izleyen *Halikarnas Balıkçısı*, son güzel görüntüleri ve durumları zamanın törpüsünden kurtarmaya çalışan mazi-sever *Abdülhak Şinasi Hisar*, şiirin imkânlarından yararlanarak öyküden hüzünlü sesler veren *Ziya Osman Saba, Sabahattin Ali*'nin açtığı izden yürüyerek kendi yöre insanının hayatından kesitler sunan *Samim Kocagöz*, yerli öykücülüğe rüya estetiğini armağan eden, ayrıntı ustası *Ahmet Hamdi Tanpınar, Dostoyevski*'vâri konuları ve anlatım tarzını yeniden uçlandıran *Samet Ağaoğlu*, sıradan yaşantıların naif öykücüsü *Peride Celal*, köy öykücülüğünde tek isim olarak kalan ve o öykülerindeki toplumsal tezleriyle yerli öykücülüğe yeni bir konu damarı kazandıran *Kemal Tahir*, eski zaman anılarıyla, özel yeni zaman durumlarını dışa vuran *Oktay Akbal*, toplumcu gerçekçiliğin en yetkin temsilcisi, muhalif olmayı ve muhalif kalmayı bilen, bin bir hayat tanığı *Orhan Kemal*, öykünün bir "iyi ve etkili anlatma" sanatı olduğunu tek başına ispat eden *Tarık Buğra*, tiyatroculuk deneyimlerini öyküye iyi aktararak, yazma eylemini tek sahici etkinlik olarak benimseyen *Haldun Taner*, toplumcu gerçekçiliğin izini ağır aksak süren *Muzaffer Hacıhasanoğlu*, gayretkeş bir öykücü *Mehmet Seyda*, telaşsız, süssüz, dingin bir anlatımla hayatları tablolaştıran *Vüs'at O. Bener*, öyküsünü ideolojik unsurlara fazlasıyla açık tutan *Nezihe Meriç*, şiir evreninde insanı farklı cepheleriyle keşfe çıkan *Sabahattin Kudret Aksal*, taşra yaşantısı da dahil olay ve durumlara modern bir perspektiften bakmayı ısrarla sürdüren *Tahsin Yücel*, denizin ve denizcilerin öykücüsü *Zeyyat Selimoğlu*, küçük hayatlardan yoğun öyküler üreten *Necati Cumalı*, öyküyle her şeyi, her durumu kucaklamak istercesine öyküde ısrar eden *Muzaffer Buyrukçu* bu dönemi temsil eden başlıca öykücüler.

4. Dönem

Dördüncü dönem, Batılı aydınların, İkinci Dünya Savaşı'nın maddî ve manevî yıkımları konusundaki suçluluk duygularından kaynaklanan yeni edebi yönelişlerini yerli öykücülüğe taşımak isteyen, İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu beyin göçünün de etkisiyle öykülerinde daha geniş kültürel perspektifleri hakim kılmaya çalışan ve çok partili siyasi hayatla birlikte göreceli de olsa başlayan kendi ifade özgürlüğünden yararlanarak mevcut kimlik problemlerini öykülerinde ifşa etmeye yönelen öykücülerden oluşmaktadır.

Öyküsel anlamda Batılı olamayan, yerli de kalamayan, medeniyet ve kimlik problemleriyle malul *Demir Özlü*, kara mizahı geleneksel anlatının imkânlarıyla taçlandırarak kendi öyküsünü kuran *Orhan Duru*, tek kitapla öykücü olmayı hak eden *Onat Kutlar*, öykü adına neyi gerçekleştirmek, neye ulaşmak istediğinden hep emin olan *Ferit Edgü*, yukarıda zikrettiğimiz birinci tutuma, ironik öykücülüğün yerli piri *Feyyaz Kayacan*, taşra yaşantısından orta halli öyküler çıkaran *Yusuf Atılgan*, bilinç katmanlarını kavramaya, aydınlatmaya çalışan *Kamuran Şipal*, halk hikâyelerinden ve güncel tanıklıklardan beslenerek yeni bir anlatım biçimine, geniş bir yorum zeminine oturmayı hedefleyen *Afet Ilgaz*, belgesel nitelikli öyküler üreten *Bekir Yıldız*, zeka parıltıları arasında insanın güç ve güçsüzlüğüne tevradi yorumlar getirmek isteyen *Sevim Burak*, sakat hayatlardan sağlam öyküler kurmaya çalışan *Necati Tosuner*, ideolojik olmakla sanatçı kalmak arasında uzun bir gelgiti yaşayan *Erdal Öz*, öyküyle şeyleri kuşatmak için çırpınan *Adnan Özyalçıner*, ısrarına rağmen yerli kalamayan *Sevgi Soysal*, tanıklıklarını ultra-realizm anlayışına uyarlayarak yeni bir öykü damarı, yeni bir ifade tarzı bulmaya çalışan *Fikret Ürgüp*, kendi sessiz ve acılı yaşantısından kırılgan öyküler üreten *Mübeccel İzmirli* ikinci tutuma, metafizik düşünüş ve bakışın izlerini derinleştirmek için hayatı bir bütün olarak öyküsel planda da kucaklayan, aynı espri çevresinde kimi özel anılaşmış durumları da bir başkasının hayatı olarak işleyen *Sezai Karakoç*, ilk öykülerindeki toplumcu gerçekçi etkilerden *Sezai Karakoç* tarzına bağlanarak kurtulan ve bilahare toplumsal değişme sürecine mahsus bireysel, kurumsal bunalımları, kimlik problemlerini temel izlek olarak seçmekle asıl kendi öykü diline, tarzına ulaşan *Rasim Özdenören* üçüncü tutuma denk düşmektedir.

5. Dönem

Dördüncü dönemde yer alan öykücülerinin en bariz özellikleri, başat türde ürün veriyor olmanın ruhi doygunluğuyla öykü konu ve yapılarındaki yeni yönelişleri ve estetik düzeydeki sonuç verici arayışlarıdır.

Öykü konuları ve öz belirlemelerinde *Freud*, *Marx* ve *Beckett* üçgeninde karar kılan *Leyla Erbil*, psikanalistik çözümlemelerini tümüyle maddeci bir platforma kaydırarak, *Beckett*'teki sesli sessizlik estetiğini yerli öyküye uygulamış, bunun için gere-

ken yeni öykü yapılarının arayışı içinde olmuştur.

Bilge Karasu, öykünün bir dil yapıtı olarak inşası konusunda zor bir uğraşıyı başlatan ve bunu kendisini titiz bir yapı, dil işçisi konuma hapsetme pahasına ısrarla sürdüren bir öykücüdür.

Dördüncü dönemle beşinci dönemin geçiş noktasında yer alan *Selim İleri* gündelik tanıklıklarını kurgusal bir abartıyla öyküye taşıyarak bunları geleneksel bir tat, hassas bir dil ve rikkatle yoğurup, çeşitli ruhsal iklimlerin kalıplarına aktarmıştır.

Dünyayı, hayatları öykücü gözüyle tanımak ve tanıtmaktaki ısrarıyla maruf olan *Mustafa Kutlu*, en aşina olunan konuları bile geleneksel verilerle irtibatlandırıp, modern yapılarda dönüştürerek/yenileştirerek sunmuştur.

Bu dönemin diğer bayan öykücüleri, *Ayhan Bozfırat*, *Füruzan*, *Tomris Uyar*, *Sevinç Çokum*, *Selçuk Baran*, *Adalet Ağaoğlu*, *Nazlı Eray*, *Pınar Kür*, *Tezer Özlü* ve *İnci Aral* yeni konu damarları bulma ve bunları modern yapılar içinde işleme konusunda önemli bir varlık göstermişler; özellikle kadın dünyasına nüfuzda, kişilerin iç çatışmalarını naif duyarlılıklarla, gerçekçi ve fantastik kurgularla nakilde cesur ve sağlam adımlar atmışlardır.

Şevket Bulut ve *Osman Şahin* taşra hayatını görünür kılma çabasını sürdürürlerken, yine konularının çoğunu taşra yaşantısından devşiren *Necati Güngör* bir etkiye ayarlı, temiz söyleyişli, sağlam kurgulu öyküler üretmiştir.

Oğuz Atay, *Fikret Ürgüp*'ün açtığı kulvarda derinleşmeyi ultra-realist ve sürrealist yapıları kaynaştırarak öyküde yeni anlatım imkânları geliştirmeyi denemiştir.

Durali Yılmaz, durum öykücülüğüne tutunarak, bireyin iç dünyasındaki çelişkileri, coşumları öyküsel dile aktarmaya çalışmış, *Nedim Gürsel*, sevgi, ayrılık, özlem gibi bireysel talepleri/durumları türün sıkletini aşan erotik bir bakış açısıyla öykülemeye çalışmıştır.

Nasıl bir öykü mirası devraldığını en az öykü yazmak kadar önemseyen *Hulki Aktunç*, Doğu-Batı edebiyatı çatışmasını kendi içinde giderip, gelenekle barışık modern biçimler üzre kurmuştur öykülerini. Kimi öykülerinde biçimi ya da özü önceleme ikilemine düşen *Hulki Aktunç*, her halukarda bilinçli, samimi ve coşkulu anlatımıyla söz konusu küçük problemlerin üstesinden gelmeyi de bilmiştir.

Öncelikle kendi kentinin insanlarını, renkli hayatlarıyla öyküye taşıyan *Necati Mert*, dil kaygıları, biçim ve biçem arayışlarıyla iç içe sürdürmüştür yazma eylemini.

6. Dönem

Bu dönem, "nasıl anlatmak" sorusu çevresinde, anlatılan kadar anlatma ve biçem yöntemlerini de sorgulayan öykücülerin yer aldıkları bir dönem olarak, "Yeni Arayışlar Dönemi" başlığını da içermektedir.

Klasikten bilinçakışı tekniğine geçerek, sıradan bireylerin ruh durumlarından toplumsal haritalar çıkaran *Yaşar Kaplan*, dil ve biçim işçisi hassasiyetiyle çalışan *Nur-*

sel Duruel, geleneksel değerleri modern imkânlarla yeniden renklendirerek onları öykü evreninde orijinal bir anlatımla yaşanır kılan *Hüseyin Su*, tanıklıklarını temiz bir dil ve sağlam bir söyleyişe yaslanarak sunan *Cemil Kavukçu*, öyküyle akraba türlerin farklı imkânlarını kullanarak kendine özgü bir öykü tarzı geliştirmeye çalışan *Özcan Karabulut*, hüzünlerden nesnel kayıtlara renkli bir evren oluşturma arayışını sürdüren *Ayla Kutlu*, okur katkısına açık öyküler üreten *Murathan Mungan*, öyküyü etkili bir zeka gösterisi olarak benimseme ve benimsetme gayreti taşıyan *Mehmet Güreli*, çetrefilli diliyle ilginç atmosferler kurmada mahir *Ali Haydar Haksal*, hayattın kısa, duyarlı, ince, kırılgan çizgilerini izleyerek anlamlı bir bütüne ulaşmaya çalışan *Buket Uzuner*, dil titizliğinden biçimsel ustalığa emin bir şekilde yürüyen *Ahmet Yurdakul*, hayalle gerçek, rüya ile hakikat olgularını hayatla bağdaştırmaya çalışan *Sadık Yalsızuçanlar*, gerçekle fantastik kurgu, felsefeyle pratikler arasında yeni bir anlatma yolu arayan *Mahir Öztaş*, temiz bir dil ve sağlam bir örgüyle, anılaşmış durumları dönüştürmeye çalışan *Kürşat Başar*, simgesel öyküden fantastik öyküye geçişlerle serazat bir anlatıma erişmek isteyen *Kamil Doruk*, plastik öykücüğün izlerini süren *Feride Çiçekoğlu*, klasikten moderne anlatma serüvenin aşamalarını izleyerek, tertemiz bir Türkçe ile sağlam örgülü öyküler kuran *Ayfer Tunç* ve plastik öykücülüğü felsefi bir boyut ve duygusal bir derinlikle izleyen *Cemal Şakar*, beşinci dönemdeki "Yeni Arayışları" temsil eden başlıca öykücülerdir.

TURAN KOÇ

KISSALARIN AÇTIĞI DÜNYA

Öyleyse anlat kıssayı, olur ki tefekkür ederler.
Kur'an 7.176

Kültürümüzde çok yaygın bir kullanım ve işleve sahip olan kıssa en geniş ve hatta özgün ifadesine *kısas-ı enbiyâ* ve *tevârih-i hulefâ* tamlamasında ulaşır. Yani peygamberler sözkonusu olduğunda kıssa, hâlifeler sözkonusu olduğunda ise, bunları birbirinden kesin bir biçimde ayırmak doğru olmamakla birlikte, *tarih* ön plana geçer. Bu tamlamadan açıkça anlaşılacağı üzere, kıssanın kutsal bir boyutu vardır. Bununla birlikte, çok iyi bilindiği gibi, kıssa bir dolaylı anlatım şekli olarak, başka anlam ve amaçlarla da kullanılmıştır. Bu anlamda kıssanın en açık örnekleriyle mesnevîlerde karşılaşırız. Kıssalar okunur, ve onların hareketli sembolizmi içinde insanlar ne olduklarının ve nereye ait bulunduklarının canlı bir biçimde farkına varırlar.

Yahya Kemal'in, "Türkler Viyana kapılarına kadar nasıl gittiler?" sorusuna, "Mesnevî okuyarak...", yani kıssa okuyarak şeklinde cevap vermesi burada böyle bir hakikati dile getirmesi bakımından, son derece anlamlıdır. Çünkü kıssa okumak, bir yerde, insanın yaşadığı ve kendisini kuran tarihe katılması, onunla bütünleşmesi anlamına gelmektedir.

Kıssanın en önemli özelliklerinden biri bizi bilimsel ya da felsefi dilin anlatmaktan aciz kaldığı bir anlam boyutuna ulaştırmasıdır. Bu anlamıyla *kıssa* Mircea Eliade ve benzerlerinin kullandığı anlamda *myth*'e tekabül eder. Sözkonusu bu kullanıma göre *myth* asla ve hiçbir anlamda uydurma hikâye anlamına gelmez. Tam tersine *myth* kutsal kabul edilen, örnek oluşturan, hayata bir anlam, değer ve derinlik katan 'gerçek bir öykü'yü dile getirir. Bu yönüyle günlük dilde kullanılan uydurma ve yalan hikâyelerden, mesel ve masallardan (ve tabiî, hikâye ve romanlardan) son derece farklı olup; kutsal gelenek, vahiy ve örnek oluşturacak model anlamlarını üstlenir. Kısaca, *miyh* ya da *kıssa* kutsal ve gerçek bir öyküdür; çünkü her zaman ve büyük ölçüde bizi nihaî varoluş şartlarımızda kucaklayan *hakikatlere* atıfta bulunur. Yaşanan yanıyla göz önüne alındığında *myth* ya da kıssa bilimsel ya da felsefi bir açıklama değil, tam tersine hakikati ve nihaî anlamda ne olduğumuzu bize bir daha yaşatan bir anlatıdır.

Kıssa okumak, bir yerde dinî bir tecrübe geçirmek demektir; çünkü kıssa ile elde ettiğimiz veya tanık olduğumuz gerçeklik günlük yaşantıdan büyük ölçüde ayrılır. Her şeyden önce, kıssa bize manevî bir boyut açar; zira kıssalarla insan hayatına bir değer ve derinlik katan olaylara âdeta doğrudan tanık olarak, onları bir daha gerçeklik aşamasına getiririz.

Kısaca ifade etmek gerekirse, mitoloji çarpıcı, çağrıştırıcı, dramatik bir hikâye olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar gerçekliği algılama, anlama ve anlamlandırmamızı, dinî ve metafiziksel fikirlerin başkalarına anlatılmasını imajinatif ve tasvire dayalı hikâye kalıpları içinde sunan sözlü anlatım şekilleridir. Bunlar felsefi soyutlamalar ve teolojik önermelerle ifade edilemeyecek kadar karmaşık ve derin anlamları olan gerçeklikleri dile getirme aracı olarak işlev görürler. Bu bakımdan, bunları çok güçlü bir olgu olarak hissedilen, ama bütünüyle zaptedilemeyen gerçekliğin özümsendiği ve sindirildiği bir form olarak anlamak da mümkündür. Söyleyeceklerini mantıkî söylemin açık seçikliği içinde değil, puslu, esnek ve insanın varoluş şartlarını kucaklayan bir zeminde dile getirirler. Mitler güç ve sıcaklıklarını bir yerde bu özelliklerine borçludurlar. Onlarda çözümlemeci düşünmenin parçalamadığı bir bütünlük ve doğrudan doğruya olma durumu vardır. Toplumun, ve tabiî bu arada insanın başlangıcı, sonu, değerleri, anlamı; kısaca bütün mukadderatı mit ve mitolojik söylemde, yani kıssalarda dile gelir.

Mitik söylemin gerçekliğe tekabüliyeti konusuna gelince, burada çeşitli yaklaşımlarla karşılaşıyoruz. Miti, en geniş anlamıyla, yararlı bir düzmece, iç ruhî dramın yansıtılması ve kollektif bilinçaltının bir ürünü olarak görenler olduğu gibi, tekabül ettiği şeyin olgusallığının sadece onun bir hayat politikasında yattığını savunanlar da olmuştur. Bana kalırsa, bu tür yaklaşımlar M. Hamdi Yazır'ın dediği gibi, "daire-i idrakin daraltılması ve sâha-i irfanın köreltilmesi"nin bir sonucu olmaktan öteye gitmez. Doğrusu, insan ve hayatın anlamı bilimsel doğrulama yöntemlerinin kuşatamayacağı kadar geniştir. O bakımdan, sözgelimi, Kur'an kıssalarının gerçekliği ve olgusallığı konusunda tereddüde hiç yer olmadığını düşünüyorum. Kaldı ki Kur'an'daki kıssalar orada ilahî bir tercih olarak yer almıştır, ve bize sunulduğu şekliyle gerçektir.

Kıssaların belki de en başta gelen işlevi onların bizi hidayete, yani imana götüren modeller olmasında yatar. Bazı ilahiyatçı ve düşünürlerin yaklaşımıyla, iman insanın nihaî olarak ilgili olma hâlini ifade eder. Dolayısıyla imanın dinamikleri insanın nihaî ilgisinin dinamikleridir. Başka bir ifadeyle, iman (inanç değil) mutlak bağımlılığın, yani nihaî ilgi konusu olan şeye tam bir teslimiyetin yaşanmasıdır, ve bu durumu ifade eder. Bu bakımdan, o bütün kişiliğin bir eylemi ve etkinliği olarak tezahür eder. (P. Tillch, *İmanın Dinamikleri*, çev. F. Terkan – S. Özer, Ank., 2000, ss. 15-16). Felsefi ve metafiziksel soru ve cevapları tümel ve genel terimlerle ifade etmek bir yerde ve büyük ölçüde mümkün olduğu hâlde, dinî ve teolojik mahiyetteki sorular ancak varoluşsal bir anlam düzeyinde ortaya konur, ve cevapları da vahiy bağlamında, veya en azından, bir keşf aydınlığında yakalanır. Kıssaların böyle bir aydınlığa yöneltme konusunda önemli bir ayrıcalığı vardır.

Doğrusu, din sözkonusu olduğunda, her şeyden önce *muhalefet*, yani Tanrı'nın bambaşkalığı meselesiyle karşı karşıya geliriz. Vücûd, yani varoluş O'dur. Varlık O'nun bulunduğu, başka bir ifadeyle, O'nunla buluşulduğu yerde ışır. *Vicdan vücûd* ırmağına dalar, ve *vecd* ortaya çıkar, nihaî olan kavranır; veya başka bir açıdan bakıldığında, *vücûd* tarafından zaptediliriz.

Gerçekten, din dilinin bir cemaat içerisinde iman eylem ve etkinliğinin somut bir muhteva kazanmasını sağladığı olgusundan hareketle, imanın kendi diline muhtaç olduğu, bunun da ancak sembol ve mitolojik söylemle gerçekleştirilebildiği şeklinde aşırı bir yargıya varanlar da olmuştur. Biz bu kanaatin oldukça iddialı olduğuna, ve beraberinde daha başka sorunları da getireceğine inanıyoruz; ancak burada bu sorunların neler olabileceğine girmeyeceğiz. Şunu ifade edelim ki mistisizm ve tasavvuf, ve bu arada mitoloji ve kıssalar, hiç de bütünüyle irrasyonel değildir. Doğrusu, bazı büyük mistik ve mutasavvıflar açıklık, tutarlılık ve akılcılıklarıyla da tanınmış olan filozoflardır. Gerçekten, nihaî ilgimizin konusu olan ve bizim varoluşsal anlamda merbut bulunduğumuz şeyi realitenin cüz'î bir parçasıyla özdeşleştirmek mümkün olmadığı gibi, bu durumu rasyonel bir sistemin diliyle, sıradan bir nesne, durum ya da olayı anlatır gibi, ifade etme imkânı da yoktur. O bizi topyekun saran bir coşku ve tecrübe meselesidir. Dolayısıyla, bu durumu ifade etmek için, aynı zamanda O'nun hakkında konuşma imkânını inkar eden bir dil kullanmaktan başka çaremiz yoktur. *Taş olsaydım erirdim/Toprak idim dayandım*, diyor türkümüz. Bu dizelerde dile getirilen hakikati hangi rasyonel sistemin diliyle ifade edebiliriz?

Burada bir hususun açıkça belirtilmesinde yarar görüyorum: iman hiçbir zaman kıssalara inanmak değildir. Kıssalar ya da mitolojik söylem dinin kendini takdim ettiği en önemli dolaylı anlatım şekillerinden biridir; ama tek ifade şekli değildir. Çünkü din ya da iman dediğimiz tecrübenin epistemolojik boyutu vukuf, infial ve irade gibi, en azından üçlü bir zemine oturur. Burada inanmanın metafiziksel boyutu kadar ahlak, ibadet ve ayinlerle birlikte toplumsal ve estetik boyutu da önemlidir. İman cemaati kendisini, P. Tillich'in ifadesiyle, "ritüel semboller vasıtasıyla kurar ve mitsel sembollerle yorumlar." Ancak, bu iki boyut birbirinden bağımsız değildir. Bir yerde kült içinde pratize edilen şey mit içinde tasavvur edilir, ve bunun tersi de doğrudur (s. 105). Eğer iman, sembollerini harfi harfine alacak olursa, teşbihe sapar ve putçu olur; dolayısıyla Nihaî olandan çok daha aşağıda olan şeyi nihaî yerine koymak gibi bir yola sapar.

Kıssaların en önemli işlevi, denebilir ki imanı diri tutmalarında yatar. Kült ve mitin iman içinde çok önemli bir yeri vardır. "Hiç kimse, diyor P. Tillich, onsuz tam değildir; çünkü hiç kimse nihaî kaygı olmadan tam değildir" (s. 107). İşte bu yüzden, mitolojisi olmayan insanın önemli bir boyutunun eksik olduğunu söyleyenler bile olmuştur. Belki de bu kişileri böyle bir yargıya götüren nedenlerden biri, kıssa ve mitolojilerin yaslandığı sembollerin, onlar olmadığında bize kapalı kalacak olan gerçeklik düzeylerini açmış olmalarıdır. Doğrusu, tüm sanatlar bize hakikatin başka türlü ulaşılamayacak olan düzeyleriyle temas kurma imkânı sağlar. Şiir, resim ve müzik gerçekliğin bilimsel ya da felsefi bir yaklaşımla yakalamamız mümkün olmayan bir boyutunu, dolayısıyla iç dünyamızın bunlara tekabül eden çok daha derin boyutlarını duyurur bize. Bu boyutları kıssalar, hikâyeler, şiirler; bunların sembolik ve çağrıştırıcı anlatımları olmaksızın, bilimsel ve çözümlemeci bir dille yakalamamız mümkün değildir.

İmdi, gerçekten vuku bulmuş veya vuku bulması mümkün olayların anlatımı olarak Kur'an kıssaları metin ve muhtevaları ile birlikte, bize ilahî bir tercih olarak takdim edilmişlerdir. Bunlar, üslupları gereği, sadece bir tek şeye tekabül etmezler; dolayısıyla tekanlamlı olarak okunmaları asla doğru ve mümkün değildir; yani kıssaların anlamını tüketmek mümkün değildir. Bunlar çok çeşitli dönem ve şartlarda ortak özellikleri olan birçok durumu kavramamız için verilmiş modellerdir. Kıssalar sadece tek tek insanları ve olayları değil, bunun da ötesinde, yapıların ve süreçlerin kavranmasında bize bir hidayet rehberi olarak takdim edilirler(Tahsin Görgün, 'Kıssaların Neliği (Mahiyeti) Üzerine', *Kur'an Kıssalarının Anlamı ve Değeri*, (IV Kur'an Haftası Kur'an Sempozyumu), Ank., 1998). Bu kıssalarda doğrulanmaya ve yanlışlanmaya açık anlatımlarda olması gereken yer ve zamanla ilgili atıflar yoktur. Dolayısıyla bunların kesin bir biçimde doğrulanmaları mümkün olmadığı gibi, yanlışlanmaları da sözkonusu değildir. Çünkü Kur'an'ın üslubu bu kıssalarda dile getirilen olgu ve olayları zaman ve mekândan büyük ölçüde tecrit eder. Bunlar Müslümanlar için sadece bilgi verici özellikleri ya da manevî bir teselli kaynağı olmaları ile değil her zaman ve mekân için zengin bir fikir kaynağı olmak bakımından da son derece büyük bir önem arzederler.

Aslında kıssa (*myth*) herhangi bir olgu kadar veya hatta ondan daha gerçektir. Zira olgular değişen bilimsel ve tarihsel paradigmalara bağlı olduğu veya, en azından orada görüldüğü hâlde, o daima ve ebediyen doğru olarak kalır. "Kur'anî Adem kıssasının mit olduğunu söylemek," diyor William C. Chittick, "onun, insanlar hakkındaki hakikatin doğruluğunu Müslümanların kendisiyle değerlendirdiği bir kıstas olduğu anlamına gelir. Eğer insanlar mitin temel teşkil eden mahiyetini kavramazsa, onun verdiği dersleri anlama çabasına girmeyeceklerdir (W. C. Chittick, *İslâmın Vizyonu*, çev. T. Koç, İst., 2000, ss.371;72).

Kıssaların, fonksiyonel olmak bakımından en büyük özelliklerinden biri de onların okunmalarıdır. Tefsirler, başta tasavvuf kanadında yazılanlar olmak üzere, büyük ölçüde ve özellikle bu kıssaların açılımlarıyla doludur. Müslümanlar bu kıssaları okuyarak, ve onlarla bir yerde bütünleşerek, içinde bulundukları gerçekliği kavrarlar; dünya, varoluş, hayat ve hayatın anlamı konusunda referans noktası oluşturacak en köklü tasavvurları büyük ölçüde bu kıssalara dayanarak oluştururlar. Kıssalar sadece olanın tasviri ve gerçekliğin bir temsili olmakla kalmayıp, aynı zamanda olması gerekeni de işaret ederler. Doğrusu, gerek Peygamberimizin başından geçenler, gerekse önceki peygamber ve toplumlarla ilgili kıssalar bizim için birer ibret levhalarıdır. Müslüman bunları okur, anlar, duyar, ibret alır, bugüne taşır ve içinde bulunduğu şartlar ve hayat karşısında onların kılavuzluğunda durum alır.

Bu noktada bir iki hususa işaret etmek önem arzetmektedir: Modern zamanlarda rasyonellik ve bilimsellik üzerine yapılan aşırı vurgular, insanın ilgisini gerçekliğin hep nicel boyutuna kaydırmıştır; bunun sonucu ise bölmek, parçalamak, ayırmak ve ayrıştırmak olmuştur. Modern insan bir *merkez* ve *menşe'* duygusundan büyük ölçü-

de yoksun kalmıştır. Sözgelimi Kur'an kıssaları bizi bir *merkez* ve *menşe'* etrafında toplar ve bütünleştirirken, tipik olarak ele alındığında modern öykülerde böyle bir bütünleştirmeyi okumak neredeyse imkânsızdır. Deyim yerindeyse, modern öykülerin itici gücü, onların insanın yalnızlığına ve dağılmışlığına vurgu yapmalarında yatar. Modern öykülerde (ve tabiî, romanlarda da) çatı trajik olana ve çatışmaya dayandırıldığı hâlde, kıssalarda böyle bir durum sözkonusu değildir. Kur'an kıssaları asla ve hiçbir zaman insanı bir çatışma durumunda, bir çıkmaz ve çaresizlik içinde bırakmaz. Kur'an kıssalarını okuduğumuzda kesinlikle trajik olanın ağına takılmayız; zira bize her zaman asla yalnız olmadığımız duygusu telkin edilir.

Şüphesiz modern öykü ve roman sanatı ve bunları okumaya yönelik aşırı ilgi ile geleneksel toplumlardaki mit (bizde kıssa) ve bunları okuma/dinleme ihtiyacı arasında bir karşılaştırma yaparak çok daha ayrıntılı tartışmalara girmek mümkündür. Bu tartışmaları konunun uzmanı olan araştırmacılara bırakarak, dinler tarihçisi Mircea Eliade'ın *Mitlerin Özellikleri* adlı kitabının son sayfasından bir pasajı, konu ile yakından ilgisi olduğu için buraya almak istiyorum.

"İyice vurgulanması gereken nokta," diyor Eliade, "anlatısal düzyazının, özellikle de romanın, modern toplumlarda, geleneksel ve popüler toplumlardaki mitler ve masalların ezberden okunmasının yerini almış olmasıdır... romanlara gösterilen modern anlamdaki aşırı ilgi, kutsallığı kalmamış ya da yalnızca "dindışı" biçimler altında gizlenmiş, olabildiğince çok sayıda "mitoloji öyküsü" isteğini ortaya koyar. (...) Ne var ki, okuma –özellikle de roman okuma- yoluyla gerçekleştirilen "Zaman'dan çıkış", yazının işlevini mitolojinin işlevine en çok yaklaştıran şeydir. Bir roman okunurken "yaşanan" zaman, geleneksel bir toplumda bir mitin dinlenmesi sırasında içine yeniden girilen zaman değildir kuşkusuz. Ama her iki durumda da insan tarihsel ve kişisel zamanın dışına "çıkar" ve masalsı, tarih-öncesi bir zamana dalar. Okur, yabancı, hayalî bir zamanla karşı karşıyadır, bu zamanın ritimleri sürekli olarak değişiklik gösterir, çünkü her anlatının kendine özgü, çok özel, ve yalnızca kendine ait zamanı vardır. Romanın mitlere özgü en eski zamana ulaşması sözkonusu değildir. Ancak romancı gerçeğe uygun bir öykü anlattığı ölçüde **görünüşte tarihsel** bir zaman kullanır; bununla birlikte, bu yoğunlaştırılmış ya da genleştirilmiş bir zamandır, yani hayali dünyaların tüm özgürlüklerine sahip bir zamandır" (Mitlerin Özellikleri, çev. Sema Rıfat, İst., 1993).

Günümüzde yapılan bazı ilahiyat araştırmalarında kıssaların ve Kur'an kıssalarının yukarıda kısaca temas etmeye çalıştığımız özellikleri görmezlikten gelinerek, onları bilimsel bir söylemin atıf çerçevesine oturtma eğilimi taşıyan görüşlerle karşılaşıyoruz zaman zaman. Biz böyle bir tutumun hem cür'etli bir yaklaşım olduğuna, hem de indirgemeci bir tutumu sergilediğine inanıyoruz. Yoksa kıssasız bir toplum olmaya doğdu mu gidiyoruz?Öyle ya, kıssalardan hisse alınmazsa niye okunsunlar ki!

M. KAYAHAN ÖZGÜL

HİKÂYENİN ROMANI

"Hikâye" kelimesi edebiyâtımızın en girift adlandırmalarından biri için kullanılır. Girifttir; zîrâ, bir kavramın karşılaması gerektiğinden çok daha geniş ve çeşitli mânâları içerir. Bu kapsam genişliğinin aslî sebebi, Arapça'da *"hikâye"* kelimesinin üretildiği fiil kökü *"hakeve"*nin *"taklit etmek" "bir metnin kopyasını çıkarmak"*; aynı kökten *"hekâ"*nın *"benzemek" "aynen nakletmek"* mânâlarına gelmesidir. Demek ki, kelimenin temelinde *"bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletme"*nin genişliği vardır. *"Hâkiye"* denen kişiler ise, başkalarının davranışlarını, karakterlerini veya başlarından geçeni gülünç bir biçim vererek taklit eden *"mukallid"*lerdir. Anlatılan ve gösterilenler, henuz bir yaratıcı tarafından kurgulanmış olmadığı için, *"tahkiye"*nin de *"fiction"* mânâsı taşımadığı uzun bir dönem yaşanmıştır. İlginç olan o ki, Türkçe'yi özleştirme furyası içinde *"hikâye"* kelimesini gerici bularak dilimizden atmaya çalışırken, modern bir edebî form olduğunu hiç umursamadan, hikâye'nin ancak yüzlerce yıl evvelki *"öykünme"* (taklit) mânâsını karşılayabilen bir kelimeyi, *"öykü"*yü türettik. Akıllara sezâ bir gericilik!

Hikâye etmenin edebî bir ifâde yolu olduğu; ama, hikâyenin edebî bir form olmadığı târihlerde, aynı ihtiyâcı karşılayan başka formlar vardır ki, bunların başında *"kıssa"* gelir. *"Kıssa"*nın sözlükte birbiriyle ilgisiz gibi görünen iki aslî mânâsı vardır; *"Uzun birşeyi kırpmak"* ve *"iz sürmek"* Niteliği gözönüne alındığında, bu mânâlar *"kıssa"*ya pek yaraşır; çünki, kıssa *"hadis"* (kelime *"yeni şey"* demektir ve bu mânâsıyle *"novel"* kelimesinin atası *"novella"*nın *"kısa yeni şey"* demek oluşuyle örtüşür) ve *"haber"*lerin -özellikle de nebîlere, velîlere, üdebâ ve urefâya âit olanlarının- anlatılması demektir. Böyle bir şahsın hayâtından bir *"kesit"*in (hadis, haber) oluş biçimi değiştirilmeden, *"adım adım izlenerek"* anlatılması kıssanın temel niteliği sayılır. *"Kassâs"*ın anlattığı kıssaya kendinden birşeyler ilâvesi sahih hadislerle yasaklanmış ve bu cürmü işleyene ilâhî gazap haber verilmiştir. Kassasların bu korku ile, uzun zaman sadece birer nâkil oldukları, edebî bir kimlik kazanamadıkları söylenmeli.

Aynı durum, *"sîre"*ler için de söz konusudur. *"Sîre"*, Arapça'da *"tavır, karakter, gidiş"* mânâlarına gelse de özel bir kullanımla *"hayat tarzı, biyografi"* demek olur. İslâmiyet'ten önce, bilhassa büyük cengâverlerin muharebelerle dolu hayat hikâyelerini anlatan *"sîre"*ler, âdetâ birer *"gazavat-nâme"* (megazî)dir. İslâmiyet'ten sonra, *"sîre"*nin *"biyografik hikâye"* özellikleri daha dar bir alana, hâssaten hazret-i peygamberin hayatına hasredilir ve kelime -çokluk hâliyle- *"siyer"* diye kullanılmağa başlanır. Bu hâliyle siyerler edebî olmayan bir dinî edebiyâtın, hattâ daha ziyâde es-

tetik târih bilgisinin malzemesidirler. Sîreler anlatıcının ve yazarın edebî birikimleriyle beslenebilirken, siyerler târihi gerçeklere titizlikle bağlıdır.

"Semîr" (geceleri buluşup sohbet eden dost)lerin birbirlerine anlattıkları hikâyelerden (*semer*, çokluğu *esmâr*) oluşan *"müsâmere"*ler (**Emin Nihad**'ın **Müsâmeretnâme**'si ve eserin ilk cüzündeki sözbaşı hatırlanmalı) de gelenekte hikâyeden farklı biçimde gelişmiş; daha ziyâde, *"vekayi-i sahîhadan olmak üzere ibret-âmîz"* anekdotların zikrinden ibâret olmuştur. Bu mânâda onlara da hikâye karakterli metinler olarak bakmak zordur. Ayrıca, anekdotların *"rivâye"* ve semîrin *"râvî"*ye dönüştüğü müsâmereler de az değildir.

Aynı şeyler *"mesel"* için de söylenebilir. *"Mesel"* kelimesi *"mukayese yapmak ve bundan bir sonuç çıkarmak"* mânâsınadır. Dinleyenin kendi hayâtı ve yaptıkları, düşündükleri ile bir kıyaslama yapabileceği anekdotlar anlatmaya *"mesel"* denir. Mesellerin tek cümlede toplanmış, çarpıcı hüküm cümlelerine de *"darb-ı mesel"* (atalarsözü) adı verilir. Bir başka söyleyişle, darb-ı meseller, söylenmelerine sebep olan mesellere telmih olurlar. Bâzen bir darb-ı meselin zikri için onun meseli anlatılır; bâzen de anlatılan mesel bir darb-ı mesele bağlanarak ibret vermesi sağlanır. Her iki hâlde de meselin hikâyeden ziyâde, hisse çıkarılan kıssalara yaklaştığı görülür. *"Mesel"*in bizde *"masal"* şekline dönüşmesi de hikâyeye uzaklığına işârettir.

"Makame" de hikâye ihtiyâcını karşılayan bir anlatım şeklidir. Kelimenin mânâsı *"kabîle toplantısı, encümen"* iken, zamanla, dinî ve ahlâkî hikâyeleri bir vaaz veya hutbe havasında dinlemek için yapılan cemiyetlere de bu isim verilmeğe başlanmıştır. Muhtemelen bu anlam genişlemesi sonrasında, meclislerde bir anlatıcının ayakta durarak (*makame*, *kamet* ve *ikame* ile kökdaş bir kelimedir) anlattığı hikâyelerin genel adı da *"makame"* oluverir. Hiç şübhesiz ki, bu mânâ değişikliğinde en büyük pay sâhibi **Bedîüzzaman Hemedânî** ve onun **Makamât**'ıdır. Sonraları, **Harîrî**'nin **Makamât**'ı da bu mânâyı pekiştirecektir. Hemedânî'den sonraki hâliyle makame, Arap ifade tarzları arasında bilhassa iki özelliğiyle önemli olur; şifâhî olandan kitâbîye ve dînî-ahlâkî olandan *"profane"*a geçiş onun makameleri iledir. Bu özellikleriyle makameye hikâyenin yolunu açan bir form olarak bakmak mümkündür. Onu kıssa, hattâ sîre (**Sîret-i Anter** hatırlanmalı) tâkip edecektir.

Buraya kadar söylenenlerden kolayca farkedilebileceği gibi, mevcut formların cümlesi de gerçeklerin naklini esas almıştır. Hattâ o kadar ki, zamanla kıssa'nın ve hikâye'nin *"târih"* sîre'nin *"biyografik târih"* mânâları da belirmiştir. Târih aktarıcılığının mes'ûliyeti yetmez gibi, dinî anekdotların aktarılışında hadislerle güvence altına alman bir gerçeğe uyma mecbûriyeti de anlatıcıyı bağlar. Bu durumun sâdece Doğu'ya has bir hâl olduğu zannedilmemeli. Batı edebiyatlarında da benzeri bir adlandırma görülür. İngilizce'de *"story"* (hikâye) kelimesinin *"history"* (târih) kelimesiyle bağı açıktır. Fransızca'da *"histoire"* (eski hâli *"estoire"*) ve Almanca'da *"Geschichte"* kelimeleri *"târih"* ve *"hikâye"* mânâlarını birlikte kapsarlar. Üstelik,

Batı'da da hikâye öncelikle yazılan değil, anlatılan bir formdur. Gerçi, bugün *"hikâye yazmak"* diyorsak da Batılı için hâlâ fiilin *"hikâye anlatmak"* biçiminde kullanımı sürmektedir. Doğu, Batı'dan fazla mı Batıcı; yoksa Batı, Doğu'dan fazla mı gelenekçi?

Tahkiyenin gerçeklere olan bu düşkünlüğünün sebebi nedir? İslâmiyet'ten önce, yaşanmışın nakli bir gelenek olduğu için; İslâmiyet'ten sonra ise, yeni din başka türlüsüne izin vermediği için anlatıcılar gerçekleri aktarmak zorundadır. Dinleyicilerde -sonraki asırlarda okuyucuda- sâdece merakı depreştirmesi amaçlanarak kurgulanmış hiçbir tahkiyeli metnin tasvip görmediği ve bunların avâma has basit, günahkâr eğlenceleri, fiktif yalanlar olarak vasıflandırıldığı asırlar yaşanır. Makame, mesel ve hikâye formunda kurgulanan fiktif metinlere, genel bir adlandırma ile *"hurâfe"* nâmı verilir. Bu isim hem tematik, hem de etik bir mânâ içerir ve modern hikâyeyi haber verir. Sancılı geçen yıllardan sonra, hikâye rüşdünü isbat için önemli bir fırsat ele geçirir; fetvâ makamı, hayâl mahsûlü olsa da dinleyeni ve okuyanı iyiliğe, güzelliğe, doğruluğa sevkeden faydalı, ibretli, nasîhatli, terbiyevî hikâyelere cevaz verir. Böylece, hikâyenin gerçek kadar gerçeğimsiyi, tefekkür kadar tahayyülü de önemseyip benimsemesi modern hikâye için bir sonraki adım olur.

Hikâyeye yakın hacimde olan ve şimdiye kadar anılan formların hepsinin de kısa ve didaktik özellik taşıması bir tesâdüf değildir. Doğu, Hind'e kadar (**Kelîle Ve Dimne**) hep bu özelliği taşıyan hikâyelerden hoşlanır. İslâmî Doğu ise, sözün hayırlısını kısa ve yol gösterici olanda bulur (*Hayrü'l-kelâm mâ kalle ve delle*); *"sûrette mûciz, mânâda dıraz-kes"* olanı yeğler. Bu tercih, handiyse hikâye formunu târif ediyor gibidir. Kıssa (uksûsa), hadîs (uhdûse), mesel, semer, haber, üstûre, hurâfe, makame, sîre, lâtîfe, nâdire, fabl gibi kısa formlar da zaman içinde hikâye ile yollarını birleştireceklerdir. Böylece, hikâyenin tematik sınırları fevkalâde genişleyecektir.

İmdi gelelim aslî değişikliğe...Yukarıdan beri kullanageldiğim *"hikâye"* (story, geschichte) kelimesi sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de aslında *"narration"* ve *"fiction"* özelliği taşıdığı için *"tahkiyeli"* diye anılan metinlerin müşterek adı *"hikâye"*dir. *"Hikâye"* kelimesi, destandan masala, fıkradan menkabeye, romandan tiyatroya, hattâ senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar. Bu genişliği ile kullanılan *"hikâye"* genel adını, bir formun nâmı olan *"hikâye"* özel adından ayrı düşünmemizin târihi çok yenilerdedir. O kadar ki, *"halk hikâyesi"* derken dahi hikâye formunu değil, tahkiye edilen'i kasdederiz. Nitekim, mesnevîlerde de tersine bir durum sözkonusudur. Mesnevîlerin bir kısmı **Leylâ vü Mecnun** gibi tek temalı ve hacimli hikâyelerken, bir kısmı da **Mevlânâ**'nın **Mesnevî**'si gibi içinde kısa kısa pekçok hikâyenin bulunduğu çok temalı ürünlerdir. Tek temalı mesnevîleri Doğu'nun romanı olarak görürken, çok temalı mesnevîlerin de hikâye formuna yakın metinler içerdiğini gözden ırak etmemeli idik, oysa çokça farkettiğimiz söylenemez. Aynı hâl, Acem'in *"hikâyet"*i için de, Avrupalı *"story"* için de geçerlidir.

Hikâye formu, periyodiklerin târihine paralel olarak gelişir. Nerede periyodikler erken gelişmişse, orada hikâyenin de erken gelişme şansı artar; zîrâ, hikâye formu periyodiklerin çocuğudur. Her ne kadar, Batılılar bugün **Ahd-i Atik**'teki **Hazret-i Yûnus, Dâvud, Yûsuf** kıssaları gibi, *"medieval romance"*lar gibi kimi metinlerin hikâye formunun nüvesini taşıdığını söyleseler de XIX. asrın ortalarına varıncaya kadar - basının dördüncü güç oluşuna kadar- formun tam olarak şekillendiğini söyleyen pek çıkmaz. Yine de *"tale" "conte"* ve *"Märchen"* gibi küçük formların geçirdikleri tematik değişimin de "hikâye"nin oluşmasına hizmet ettiği eklenmeli. Masal ve masalımsı unsurlarla bezeli metinleri karşılayan bu formlar modern edebiyatın hikâye formunu beslerler. Meselâ, *"tale" "tall tale"* adıyle modern fantastik hikâyeler için kullanılır; "conte" özellikle **Maupassant** sonrası Fransız hikâyesinin genel adı olur.

Hikâye formu oluşurken, *"story"* genel adı içinden kendine özel bir alan belirler ve böylece *"short story"* (kurzgeschichte) nâmını alır. *"Short story"* nâmı Türkçe'ye *"kısa hikâye"* diye çevrilse de aslında bu adlandırmanın, nihayet formunu kazanmış *"hikâye"*den daha kısa ve daha başka bir form için kullanılmaması gerektiği; çünki, bizzat *"hikâye"* formunu karşıladığı unutulmamalı. *"Story"* kavramından *"short story"* formu çıkarken *"hikâye"* kavramından yine aynı adda *"hikâye"* formunun doğuşu bir karışıklığa meydan verir görünse de artık fiktif ürünlerin genel adı olarak *"hikâye"*yi kullanmadığımız için, form adı olarak kullanışımız problem yaratmayacaktır. Üstelik, böyle kullanmaz isek doğacak bir problem var. İngilizce konuşan milletler *"short story"* dendiğinde *"hikâye"*yi anladıklarından, uzun ve kısa hikâye için kullandıkları terimler de *"short-short story"* ve *"long-short story"* olur. *"Short-short story"*den *"kısa-kısa hikâye"* veya *"minik hikâye"* değil -bizde *"hikâye"* yerine ikamesi için uğraşılan- *"kısa hikâye"* anlaşıldığında bu problem de aşılacaktır. Aynı durum *"long-short story"* için de söylenebilir. Arab'ın bu problemi çözmek için *"kıssa sagîre"* veya *"kıssa kasîre"* adlandırmasını kullandığını hatırlamalı.

Modern hikâye, modern romandan sonra ortaya çıkmıştır. Buna rağmen, roman henuz târifini bulamamanın eksikliğiyle tematik farklılıklarını *"târihî roman" "mâcerâ romanı" "bilim-kurgu romanı"* gibi türler hâline dönüştürürken hikâye, çeşitlerini belirlemede formal ve daha teknik farklılıklarından yararlanır ki, bu da oluşumunu romandan evvel tamamladığının bir işareti sayılabilir. Yine de hikâyenin kendi farklılığını belirtirken kullandığı ilk formal tesbiti romana göre yapışı ilginç. Hikâye en basit târifini *"romandan kısa olan"*da bulur (burada **Aristoteles**'in *"magnitude"* kavramı hatırlanmalı). O hâlde, hikâye *"kısa roman* (novelette)"ın bittiği yerden, *"uzun hikâye* (long-short story, vicende)" formunda başlar. Uzun hikâye, sık sık kısa romanla karıştırılır bir hacimdedir. ABD'nin pratik zekâlı edebiyat adamları için ise, ikisinin asla karıştırılır bir yanı yoktur; zîrâ, onlara göre, romanın hacimce büyüklüğü sınırsız iken, hikâye formları belli kelime sayıları ile belirlenmiş hacimlere sahiptir. Yine de hangi formun kaç kelime ile sınırlı olduğu konusunda aralarında anlaşa-

bildikleri çok da söylenemez. O kadar ki, bâzen aynı edebiyat bilimcisinin iki ifadesinin birbirini tutmadığı dahi olur. Meselâ, **C.Hugh Holman, A Handbook to Literature** adlı edebiyat sözlüğünün 1960 yılındaki baskısında uzun hikâyenin onbeş-yirmi bin kelime arasında olması gerektiğini yazarken, aynı kitabının 1972 yılında yapılan bir sonraki baskısında hacmi oniki-onbeş bin kelime arasında gösterir.

"*Hikâye* (short story)" diye çoğunlukla onbin kelimenin altındaki bir hacmin kasdedildiği görülür (gerçi **Sylvan Barnet, Morton Berman** ve **William Burto**'nun **A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms**'i gibi bâzı sözlüklerde onbeş binden az kelime sayısı sınır olarak tesbit edilirse de tarafdârı daha azdır); lâkin, orada da alt sınır "*kısa hikâye* (short-short story)"dir. Kısa hikâyede yine aynı hacim belirsizliği yaşanır. Her ne kadar kısa hikâyenin de bir alt sınırı var ve formun beşyüz kelimeden başlayan bir hacmi olduğunda çoğunluk müttefik ise de üst sınır için tesbit edilmeğe çalışılan kelime sayısı muhtelif...Meselâ, **Harry Shaw**'ın 1972'de neşredilen **Dictionary of Literary Terms**'inde kısa hikâyenin üst limiti bin beşyüz kelime olarak belirlenmişken, Holman'ın yine aynı yıl içinde yayımlanan sözlüğünde üst limit ikibin kelimedir. Bu benzemezliğin bir sebebi formların hacimlerinin belirlenmesindeki keyfîlik ise, diğeri de "*vignette*" formların, "*sketch*"lerin periyodiklerle ve periyodiklerin hacmiyle olan ilgisidir.

Modern hikâye süreli yayınların ürünüdür. Bir periyodiğin gazete mi yoksa dergi mi olduğu; gazete ise, haftasonu nüshası olup olmadığı; dergi ise, aylık mı yoksa haftalık mı olduğu, "*mass media*"ya âit olup olmadığı, "*pulp magazine*" veya "*slick magazine*" özelliği gösterip göstermediği gibi pekçok husus hikâyenin hem formunu hem de tematik tercihlerini şekillendirir. Periyodiğin hacmi, içinde yer alacak hikâyelerin de hacmini belirler. Kısa hikâye, uzun hikâye tercihleri ve hikâye formlarının kelime sayılarına göre belirlenmesi keyfiyeti hep aynı şekilde, periyodiklerin hacmine göredir. Oysa, modern hikâyenin babası olarak kabûl edilen **Edgar A.Poe** form belirlemekte değişmez tek kriter kullanır; "*no longer than can be read in a single sitting*" (bir oturuşta okunabilenden daha uzun olmamak). Hangi hikâyeyi, hangi okuyucunun, hangi hızla okuduğu dikkate alınmadan söylenmiş olsa da bu kriterin kelime saymaktan daha pratik ve akılcı olduğu düşünülebilir. Avrupalı edebiyat adamları ise, hikâyenin yayımlandığı yere göre şekillendirilmesine ve isimlendirilmesine müsâade etmezler. Onlara sorarsanız, hikâyeyi teknik ve tematik özellikleri -bilhassa az şahıs, dar konu ve derinlik- şekillendirir.

Bizde modern hikâye şekillenirken, Avrupalı edebiyat adamlarının prensiplerini akla yakın bulmuş olmalıyız. Bilhassa, hikâyede faydacı bir tavrın geleneğini sürdürüyor oluşumuz, tematik özellikleri önemseyişimizin sebebi sayılabilir. **Emin Nihad**'ın **Müsâmeret-nâme**(1288)'sinin ilk cüzünde "*ibret-âmîz*" olduğu özellikle belirtilir. **Ahmed Midhat, Kırkanbar**'ın dördüncü cüzünde (1290, s.107) "*Hikâye yazmaktan murad, hikemiyâttan, ahlâktan bâzı esasları mudhike veyâ mü'lime bir sûret-*

i rivâyetle erbâb-ı mütâlâaya telkîn" etmektir, fikrini tekrarlar. Bütün hassâsiyetine ve dikkatine rağmen, yine de cemiyetin belli bir kesiminden gelen itirazlar Hâce-i Evvel'e *"Roman Ve Hikâyeler Ahlâk-ı Umûmiyye İçin Muzır Mıdır, Değil Midir?"* yazısını (**Şark Mec.,** Nu.1, 1297) kaleme aldıracaktır. Bir yandan geleneğin hikâye anlayışı yazarı didaktik olmaya zorlarken, diğer taraftan da Avrupa'nın formlara isim vermekte tematik ve teknik yapıya öncelik tanıma anlayışı modern hikâye formunun temalarına ve tekniklerine yönelmeye zorlar. Bu ikilemdeki Türk hikâyecisi, kararını modern hikâyenin lehine verir. Nihâyet **Sâmi Paşa-zâde Sezâyi** gelir ve **Küçük Şeyler** (1309) adlı kitabında modern hikâyenin ilk mükemmel örneklerini neşreder. Kitap kadar meşhur mukaddemesi, Sezâyi'nin modern hikâyenin Avrupalı temel unsurlarını ne kadar iyi anladığını göstermesi bakımından fevkalâde önemlidir. Yazar, *"Âlem-i şemsin ahvâlini tasvîr etmekle bir hurde-bînî böceğin kalbini teşrîh eylemek edebiyatça müsâvîdir"* derken hikâyenin dar konu tercihini; *"tafsîlât ve teferruâtın edebiyatta, hattâ hayatta ehemmiyeti pek büyüktür"* derken hikâyenin derinlik tercihini ve *"bir sâde mevzû ile bir iki şahs-ı muhayyel kifâyet eder"* derken hikâyenin az figür tercihini ifade ederek Avrupâî hikâyenin bütün temel özelliklerini benimsediğini gösterir. Küçük Şeyler'deki hikâyeler, kitabın adının da söylediği gibi, hakîkaten *"küçük şeyler"*in hikâyeleridir ve bu özellikleriyle modern hikâye tekniğinin tatbik edildiği ilk metinler olur. Anlaşılan o ki, artık, hikâyenin Avrupalı prensipleri bizde de formu belirlemeye başlamıştır. Bir küçük not: Küçük Şeyler'deki hikâyelerin hiçbiri daha önce yayımlanmamıştır. Bu bilgi, hikâye-periyodik münâsebeti kurulmadan modern hikâyeciliğimizin başladığını göstermesi bakımından da önemli.

Beri yanda, yerli formlarla Batı'dan gelen formların eşlemesini yâhut yeni formların yerli adlandırmalarını yapmak gayreti de sürer. **Ahmed Midhat,** *"Roman Ve Romancılık Hakkında Mütâlâamız"* yazısında (**Tercümân-ı Hakîkat,** Nu.3547, 21 Mart 1306) *"ufak tefek romanlar veyâ tâbîr-i sahîh ile hikâyeler, yâni Frenkçesi nouvelle'ler yazmak"*tan bahsederken ufak tefek roman (short novel)=nouvelle=hikâye kavramlarını eşler. **Recâi-zâde Ekrem, Araba Sevdâsı**'nın başında *"Erbâb-ı Mütâlâaya"* (1305) hitab ederken büyük hikâye=roman ve küçük hikâye=hikâye eşitliğini gösterir. Ekrem, **Muhsin Bey Yâhud Şâirliğin Hazin Bir Netîcesi**(1308)'nin *"Ufak Hikâyelere Dâir Ufacık Bir Mütâlâa"* başlıklı mukaddemesinde ise, *"Fransa'da novel(nouvelle) ve kont(conte) nâmıyle ufak hikâyeler"* yazıldığından söz ederken nouvelle=conte=ufak hikâye eşlemesini yapar. **Nâbi-zâde Nâzım, Hasba**(1308)'nın başında okuyucularına seslenirken, hikâye=nouvelle eşitliğinden yararlanır ve muhtemelen *"nouvelle"*nin *"havâdis"* mânâsına da geldiğini düşünüp bunun *"vak'a diye tercümesi belki daha muvâfık bulunur"* fikriyle yeni bir terim teklif eder. **Hâlid Ziyâ, Hizmet Gazetesi**'nde *"Hikâye"*sini tefrika ettirirken söylediği herşeyi hâlâ hikâye=roman eşitliği üzerine kurmaktadır. Sonunda itiraf **Mehmed Rauf**'tan gelir: *"(...) bütün bu bahislerden evvel hikâyenin ne olduğunu söylemeğe mecbûriyet görüyorum*

ve bu beni korkutuyor: zîrâ henuz hikâyenin ne olduğunu bilmiyoruz" ("Romanlara Dâir· Bizde Hikâye" **Servet-i Fünun,** Nu.344, 2 Teşrîn-i evvel 1313). **Râif Necdet** (Kestelli) ise, adlandırmalara siyâsetin karışmasına dikkat çeker:

> *"Men'edilen romanlara, küçük hikâyelere istibdâdın son zamanlarında tercüme olmak ve hissiyyât-ı âşıkaneden bahsedilmemek şartıyle- lûtfen müsâade vermişlerdi. Fakat 'roman' ismi yerine 'seyâhat-nâme' 'küçük hikâye' yerine de 'küçük fıkra' yazılıyordu. Bu vesvese-i müfrita vü acîbeye insan, müstehzî bir zehr-i hand ile gülmekten başka birşey yapamıyordu. Gûyâ cerâid-i yevmiyyede pek basit ve âdî mevzûlar üzerine yazılan ve mâhiyetleri itibâriyle birer köhne küçük hikâye olan o eserlerin üzerine 'hikâye' yerine 'fıkra' yazmakla efkâr-ı umûmiyye zehirlenmekten vikâye edilmiş olacaktı!...Ne çocukçasına, ne budalacasına bir fikir, yâ Rabbi!...*

("İnkılâb Ve Edebiyatlar" **Bahçe Mec.,** Nu.16, 4 Teşrîn-i sânî 1324) Nihâyet, **Server Cemâl** meşhur *"Küçük Hikâye Ve Âtîsi"* (**Musavver Muhit Mec.,** Nu.14, 29 Kânûn-ı sânî 1324) yazısını kaleme alarak hikâye formunun eski ve zorâkî adlandırmalarını kesin olarak ayıklar:

> *"Bizde 'nouvelle' bir zamandan beri 'küçük hikâye' diye tercüme olunduydu. Bunun, en muvâfık bir tâbîr-i mütercem olduğunu zannediyorum. Çünki 'fıkra' 'kıssa' gibi isimler lisânımızda diğer mânâlarda isti'mâl edilmiş ve 'nouvelle'in ifhâm ettiği esas ve maksad bu mânâlar arasında kaybolmak tehlikesine mârûz bulunmuştur*

Hikâyenin adı etrafındaki bu kararsızlığın bir sebebi gelenek ve istibdat ise, bir diğer sebebi de hikâye ile roman arasında olduğundan daha büyütülen ilişkidir. Romana uzun hikâye, hikâyeye de kısa roman (pars pro toto) nazarıyle bakılmasından doğan bir yanlış, her iki formun hem ismini, hem de tekniğini birbirine karıştırma sebebi olur. Meselâ, **Ahmed Midhat**'e **Süleyman Muslî**(1294)'nin başında, *"Lâkin Hasan Mellâh'ı biz bugün parça parça edersek, içinden üç beş tâne mükemmel hikâye çıkar"* dedirten bu karışıklık olmalı. **Nâbi-zâde Nâzım** da yine **Hasba**'sında *"Âdetâ hikâye bir romanın hulâsası demektir"* diyerek aynı fikirde olduğunu belli eder. Hattâ, diğerlerinden çok sonra, **Server Cemâl**'in dahi bu anlayışı sürdürdüğü görülür: *"Küçük hikâye diye düşündüğümüz tarz, kısaltılmış birer romandır" "Birçok değerli romanların her faslı, birer küçük hikâyeden başka birşey değildir"* gibi cümleleri (*"Küçük Hikâye Ve Âtîsi"*, **Musavver Muhit Mec.,** Nu.16-17, 12-19 Şubat 1324) buna delildir. Yine de yazarın bir cümlesi onu affetmemize yetiyor: *"Şimdi muharrir sanki uzun yazamadığı için kari'lerinden af diler gibi küçük hikâye yazıyor "* Öyle ya,

Recâi-zâde *"ufak hikâyeler yazmak, burada, benim gibi büyüklerini tanzîme muktedir olamayan ashâb-ı acze münhasır"* demişken, **Server Cemâl** hikâyenin istiklâlini müdâfaa, hattâ ilân ediyor gibidir.

Cumhuriyet Türkiyesinde hikâye formları artık yerli yerine oturmuştur. **Nahid Sırrı** (Örik) hikâyenin hacmi ve târifi için mükemmele en yakın tesbitleri yapar:

> *"(...) küçük hikâye asgarî dört, beş ve azamî onbeş yirmi sahifeden ibarettir*
>
> *"Bir maceranın tek safhası, bir mizacın yalnız bir vaziyette tahlili, bir hadisenin münferit ve teferruatsız manzarası ve nihayet uzun bir mevzuun tafsilâttan tamamıyle mahrum edilmiş bir icmâli küçük hikâyedir.*

(**Roman Ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi**, 1933, s.26, 42) Bu cümleleriyle yazar hikâyenin hem -kelime sayımında değilse de sahîfe sayımında- Amerikalı, hem de -teknik ve tematik tercihlerinde- Avrupalı kriterlerini birleştirir. **Niyazi Remzi, Kâattan Dünya** (1935)'sıyle, **Kenan Hulûsi Beşer Dakikalık Hikâyeler**(1940-1941)'iyle ve **Ekrem Sâbit, Yarım Ay Mecmuası**'ndaki *"Saat 12"* üstbaşlıklı hikâyeleriyle **O. Henry** tarzı kısa hikâyeyi bize tanıtırlar. Bir yandan hikâyede formal kabûllerimiz hızla değişirken, diğer yandan da teknik donanımlarımız yenilenmektedir.

Heinrich Böll ve **Frank O'Connor** aynı hususta birleşirler. İkisi de hikâyede formun konuya bağlı olduğunu ve hattâ formun konu tarafından oluşturulduğunu söylerler. Hikâyede Avrupalı form adlandırmalarının kaynağı işte bu teknik görüştür. Asırlar boyu, gelenekli hikâyenin merak unsuru taşıyan, sürpriz sonları olan *"vak'a hikâyesi"* bu teknik adlandırmalardan biridir ve tekniğini modern hikâyeye de nakletmiştir. Babası **Poe** olsa da klâsik vak'a hikâyesi tekniği bugün **Maupassant**'ın adıyle berâber anılıyor ve "etki hikâyesi" biçiminde hâlâ en rağbet bulan tekniklerden birisi olarak kabûl ediliyor.

Bilhassa II.Cihan Harbi sonrasının Avrupasında yeni bir teknik belirmeye başlar. Bu yeni teknik, merak sâikıyle ve heyecanla okunan vak'a hikâyesini küçümser ve bir dizi olayın peşinde sürüklenen kurguyu reddeder. Hikâyede aslolan olaylar değil, onların ele alınış ve işleniş biçimidir. Olay veya olaylar yerine, onlardan alınıp dondurulmuş karelerin durağan, ama dikkatle, incelikli hikâyelerini yazmak daha saygıdeğerdir. Sıradan okuyucuya kolaya kaçan hikâyeler sunmaktansa, daha eğitimli okuyuculara yazılması ve okunması emek gerektiren, dili seçkin, anlatımı itinâlı, ne anlattığı kadar nasıl anlattığı da önem taşıyan hikâyeler sunmak daha doğrudur. İşte bu teknik özellikleri taşıyan hikâyeye *"durum hikâyesi"* denir. **Eileen Baldeshwiler** ve tâkipçilerinin şiirle hikâyeyi birleştirme gayretleri, bilhassa durum hikâyesi için anlamlıdır.

Zaman, ezelden ebede akıp gider. İnsanlar doğarak bu akışa bir yerlerinden katılır ve öldüklerinde de bir yerinden ayrılırlar. Aynı hâli, daha küçük ölçeklerde de olsa hayâtımızın her gününde yaşarız. Biz bir hayâtı yaşarken, dışımızda pekçok hayat yaşanmakta, pekçok olay cereyan etmektedir ve biz ilgimizi çektiği sıralarda bu hayat ve olayların bâzılarına girip çıkmaktayız. Girip çıktığımız hayat ve olayların bizi ilgilendiren parçasının öncesini ve sonrasını her zaman umursadığımız söylenemez. Tıbkı, evimizde otururken dışarıdan gelen bir gürültünün dikkatimizi çekmesi yüzünden penceremizi açıp olan biteni tâkip etmemiz ve ilgimiz dağıldığında da pencereyi kapamamız gibi...Pencereyi açmadan öncesini bilmez, sonrasıyle ilgilenmeyiz. İşte hayâtın ve gündeliğin bu tabiî seyri bir tekniğe dönüştüğünde *"kesit hikâyesi"* doğar. Bilhassa Almanya'da ve **Doderer, Bender, Höllerer** gibi isimlerle berâber, girişle sonuç bölümleri olmaması bir tekniğe dönüştürülmüş kesit hikâyeleri yaygınlaşır.

Ruth J.Kilchenmann hikâyeyi *"kendi kendini yenileme imkânına sâhip tek form"* olarak gösterir. Nitekim, durum hikâyesi'ni kesit hikâyesi ve onu da *"ân hikâyesi"* tâkip edecektir. Ân hikâyesi, anlatılanların çok kısa bir zaman aralığında yaşanması sebebiyle, psikolojik zamanı genişletecek tekniklerin hikâyesidir. İç konuşma *(monologue intérieur)*, şuur akışı *(stream of consciousness)*, fikirlerin uçuşması *(flight of ideas)*, bir zaman tünelinde geriye (hatırlama ve *flash-back*) yâhut ileriye (tahayyül) doğru gidiş gibi modern teknikler ân hikâyesinin aslî unsurları olur. *"Ab ovo"* (yumurtadan, en başından) anlatılan gelenekli tarzın yerine "in medias res" (ortasından, başa dönüşlü) anlatımlar yeğlenir. Böylece, hikâye formu bir kere daha kendini yenileme fırsatını bulur.

Hikâye formlarının şu sıralanışına bakınca, dıştan içe, genişten dara ve yüzeyden derine doğru bir gidişin yaşandığı farkedilir. Hikâyenin kendini yenilemek için şimdiden sonra yapacağı teknik değişikliklerin ve form adlandırmalarının yönünü bu gidişten çıkarmak mümkün görünüyor.

"Ol hikâyet bundan ibâret"

HASAN BOYNUKARA

HİKÂYE VE HİKÂYE KAVRAMLARI

Giriş Yerine

Edebi türleri kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmak mümkün olmamakla birlikte bazı türler arasında diğerlerine oranla daha fazla bir yakınlığın varlığından söz etmek mümkündür. Bu çerçeveden bakıldığında masal ile destan, tiyatro ile şiir, destan ile tiyatro arasında bir yakınlık ve benzerlik olduğu söylenebilir. Edebi türler arasında birbirlerine en çok benzeyenler masal, hikâye ve romandır. Özellikle roman ile hikâye arasında hem kuramsal, hem de pratik olarak çok sayıda ortak özellik vardır. Hepsi aynı anlayışın uzantıları sayılabilecek türler zaman içinde, çeşitli nedenlerle değişmiş, dönüşmüş, ayrı birer tür olarak ortaya çıkmışlardır. Bunları aynı ağacın farklı dalları, aynı rengin değişik tonları olarak ele almak mümkündür. Hikâyenin diğer edebi türlere göre daha eski, daha yaygın ve daha evrensel olduğu söylenebilir.

Hikâyenin Geçmişi

İnsanoğlu birinci elden deneyimlerini, duygularını, düşüncelerini ya da başkalarından duyduklarını, gördüklerini anlatma, paylaşma ihtiyacı duymuştur. Kimi zaman eğitmek, kimi zaman eğlendirmek kimi zaman da bu her iki öğeyi bir arada kullanarak bir olayı ya da olayları, bazen gerçeğe yakın biçimiyle, bazen de bire beş katarak, yani kurgulayarak anlatma ve aktarmaya çalışmıştır. Okuyucu açısından bakıldığında öykü bir zaman geçirme ve eğlenme, bazen başkalarının deneyimlerinden yola çıkarak, olup bitenlerden ders çıkarma aracı olarak düşünülebilir. Yazar açısından kimi zaman karşı konulmaz bir zorunluluk kimi zaman da bir görevdir. Edebiyatın birinci planda bir zevk/estetik haz konusu olduğu doğru olmakla birlikte, eskiden olduğu gibi günümüzde de hâlâ bir ders çıkarma yanının olduğu ileri sürülebilir. Hikâyenin ne anlattığı ve sonunda ne olduğu hususu önemini bugün de korumaya devam etmektedir.

İlk hikâyeyi kimin anlattığını bilmiyoruz, ancak insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilir. Hikâyeyi anlatmaya yönelten temel etken eskiden ne idiyse, bugün de ayniyle vardır. O günün hikâye malzemesi ile bugünkü arasında da ise nitelik açısından fazla bir fark yoktur. Hikâyeyi insanoğlunun konuşmaya başlamasıyla birlikte başlatmak hiç de yanlış olmaz. İlk hikâyelerin kökenlerini mitlerde aramak gerekir. Çoğunlukla yazarları ve kaynakları belli olmayan tanrılarla, kahramanlarla, insanlığın yaradılışıyla, gelenekler ve ayinlerle, doğal olaylarla ilgili öykülerdir bunlar. Bir diğer kaynak ise politik ve ahlaki hikâyeler olan fabl'lardır. İğneleyici bir üslupla top-

lumsal yanlışlıkları ve ahlak dışı olayları anlatırlar. Parable denilen ve içinde gerçeklik payı olan kısa alegorik/kinayeli anlatılar hikâyenin çekirdeğini oluşturan bir başka kaynaktır.

Yazının icadına kadar sözlü anlatımla devam eden tür, yazıyla birlikte kayıt altına alınmıştır. İlk yazılı metnin "mısır papirüslerinden deşifre edildiği ve altı bin yıl öncesine ait olduğu" belirtilmektedir **(Schweikert 25)(Schweikert H.C. Short Stories, (ed.) Harcourt, Brace and World Inc. New York, 1973).** Bu öykülerde tahmin edileceği gibi savaş ve avcılık başlıca konulardır. Kahramanlar ve olaylar gerçek hayattan alınmış olmakla birlikte, bunlara olağanüstü nitelikler yüklenmiştir. Bugünkü anlamda ne bir karakterizasyon ne de olay örgüsünde bir bütünlük vardır.

Mısır papirüslerinden deşifre edilenlerden sonra bilinen en eski hikâyeler, anlatım değişmiş olsa da malzeme olarak çok farklı olmayan ve üç bin yıl sonrasına ait İlyada ve Odesa destanlarıdır (Schweikert 25). Bu destanlardaki her bir episod birer kısa hikâye görünümündedir. Bu öykü-benzeri anlatımlarda da olay örgüsü yoktur, ancak olaylar, olay örgüsünü anımsatır şekilde belli bir konu çevresinde gelişirler. Eski Yunan edebiyatına hikâye benzeri anlatımlara sıklıkla rastlamak olasıdır. Heredot, yazdığı tarihte hikâyelere sık sık yer verir. Eflatun'un dialogları zam zaman hikâye formuna bürünür.

Azop masalları Mısır'da ortaya çıkarılan masallar kadar eskidir. Daha basit bir formda olan masallar milattan önce altıncı yüzyıla ait olmakla birlikte mevcut formuna üçüncü yüzyılda kavuştuğu tahmin edilmektedir.

Latin edebiyatı'nın ünlü yazarı Virgil'in Aenaid'i, Homer'in hikâyelerinin bir taklidi niteliğindedir. Virgil'de de olaylar belli bir konu/tema etrafında geliştiği hâlde olay örgüsü hemen yok gibidir. Ovid'in Metamorfoz'u bu açıdan biraz daha ileri düzeyde bir anlatıma tanıklık eder.

Ortaçağda kısa hikâye denilebilecek türden malzemelerin çokluğu dikkat değerdir. Her türden öyküler vardır. Antikiteden kalma kahraman öyküleri, eğlence amaçlı hikâyeler, özellikle de ders vermek için anlatılan hikâyeler... Bunlar kilisenin de telkinleriyle cahil halka doğruyu ve yanlışı göstermek amacıyla yazılmış didaktik hikâyelerdir. Bunlarda göze çarpan noktalardan biri, karakterlerin gerçeğe daha yakın olmalarıdır. Bununla birlikte olağanüstülük özelliği devam eder; büyücüler, canavarlar, periler, hayaletler, esrargengiz mahluklar kol gezerler. Önemli olan hikâyenin vereceği derstir, dolayısıyla teknik akla bile gelmez.

Tarihsel olaylar ve gelişmeler "öykü anlatımında da büyük değişikliklere yol açar. Orta Çağı doğuran barbar istilaları, Hristiyanlığın yayılması, Feodal dönem ve bunu izleyen Şövalyelik Dönemi, Bilginin Yeniden Canlanması ve Romans Dönemi gibi." (Schweikert 27). Latince zamanla yeni dillere, Fransızca'ya, İtalyanca'ya, İspanyolca'ya ve diğer roman dillerine dönüşür, yeni dillerde yeni ve daha zengin anlatımlar ortaya çıkar.

İtalyanca en eski öyküler on üçüncü yüzyıla kadar gider. On dördüncü yüzyılda

Boccaccio, Decameron adlı hikâye koleksiyonunu yazar. Bu öyküler gerek yapı gerekse dil açısından oldukça ileri bir aşamaya işaret ederler. Konular ve kişiler gerçek hayata daha yakındır. Fransa'da, Boccaccio ile aynı çizgide Margaret of Navarre Heptameron'u, İngiltere'de Chaucer, Canterbury Tales'i yazarlar.

Binbirgece Masalları en çok bilinen ilk hikâye örnekleri arasında yer alır. Tarihi konusunda belirsizlikler olmakla birlikte onbeşinci yüzyıl olarak tahmin edilmektedir. Bunlar on altıncı yüzyılda birçok batı diline çevrilmiş, bazı çeviriler aslına sadık kaldığı hâlde, bazıları değiştirilerek (Alaaddin'in Lambası gibi) aktarılmıştır.

On altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar kayda değer bir faaliyetin olmadığı söylenebilir. İspanya'da Cervantes'in öyküleri ile kıta Avrupa'sında birkaç örnek dışında (Almanya'da Nibelungen Lied gibi) öykünün gelişimi katkıda bulunacak örnekler pek azdır.

Hikâyenin gelişmesi büyük ölçüde on sekizinci yüzyılda başlar. Bu aynı zamanda romanın da doğmaya başladığı dönemdir. Bununla birlikte hikâyenin altın çağı on dokuzuncu yüzyıldır. İlginçtir, kısa hikâyeye en büyük katkı, "daha önce hikâye konusunda fazla bir iddiası olmayan Almanya'dan gelir. Tieck, Zschokke ve Hoffmann korku öyküleri yazarlar" (Schweikert 32). İngiltere'de de benzer öyküler yazılmaya başlar (The Castle of Otranto gibi). Modern anlamda kısa hikâyenin doğum yeri ise Amerika/dır.

Kısa Hikâye Nedir?

Edebiyatı ya da edebi türleri tanımlama girişimlerinin çoğu kez başarısızlıkla sonuçlandığını çoğumuzu biliriz. Tanımlansa da tanımlanmasa da bir edebiyat okuyucusu neyin edebi, neyin olmadığını kolaylıkla çıkarabilir. Benzer şekildi kısa hikâyeyi romandan, romanı masaldan, masalı tiyatrodan ayırması son derece kolaydır. Tanımlamalar inceleme ve sınıflandırmalarda kolaylık sağlamaktan öte bir önem taşımazlar. Dolayısıyla değişmez ve herkesin üzerinde anlaştığı bir tanım yapmak mümkün değildir. Verilecek bilgileri ya da yapılacak tanımları onu daha iyi anlamaya yönelik iyi niyetli girişimler olarak değerlendirmek daha yerinde olur.

Modern anlamda kısa hikâyenin babası olarak Amerikalı hikâyeci ve şair Edgar Allen Poe kabul edilir. Kısa hikâyenin ne olduğu konusundaki tanımların çoğu Poe'nun bu tür için ortaya koyduğu iki temel öğeye dayanır. "Öykü bir tek oturuşta okunacak kısalıkta olmalı ve bir tek etki yaratacak biçimde düzenlenmelidir. Bu amaca hizmet etmeyen hiçbir kelimeye bile izin verilmemeli, öykünün sona erdiği kanısı yaratılmalıdır" (**Americana 754**). Poe'nun üzerinde en çok durduğu nokta "etkinin bir tek noktada" toplanmasıdır. (**Charters Ann, The Story and Its Writer, An Introduction to Short Fiction, Second Edition, New York 1987**). Bu anlamda tema ya da olaylar ikinci planda yer alır. Kelimelerin seçiminde akıldan çok duyguları uyandıracak olanlara öncelik verilmelidir.

Bilindiği gibi modern anlamda hikâyeyi hikâye yapan özellik olay örgüsündeki radikal değişikliktir. Daha önceki hikâyelerde, öykünün temelini oluşturan özellik "sonra ne oldu" iken, modern hikâyede "neyin sonucu olarak ne oldu" öncelik kazanır. Hikâye ve romanda olay örgüsünün temelini oluşturan öğe de budur. Bir başka deyişle sebep-sonuç ilişkisi modern hikâye anlatımının temelini oluşturur. Eskiden "kraliçe ölür, arkasından kral ölür"dü, oysa modern hikâyede "kraliçe ölür, sonra kederinden kral ölür" Binbir Gece masallarında ya da Decameron'daki öykülerde hangi olayın neden olduğu sorusuna boşuna cevap ararız. Olayların belli bir düzen, tutarlı bir sebep-sonuç ilişkisi içinde ve niçin sorusuna cevap verecek tarzda anlatılması olay örgüsünü oluşturur. Öykünün diğer bütün öğeleri olay örgüsü içinde yer alır. Hikâyenin etkisi, inandırıcılığı ve başarısı büyük ölçüde olay örgüsündeki tutarlılığa bağlıdır. Yinelersek kısa hikâye bir olay örgüsüne dayalı "tek celsede okunacak kısalıkta ve bir tek etki yaratacak biçimde düzenlenmiş bir edebi anlatım biçimidir" (**The Oxford Companion to the English Language, ed. Tom Mc Arthur, Oxford Uni Press, 1992, s. 933**).

Hikâye'nin Öğeleri

Schorer kurgusal anlatımda teknik her şeydir diye yazar. Ancak tekniğin, hikâye ya da roman yazmaya başlandığı anda unutulmak üzere öğrenilmesi gerektiği yönünde de yaygın bir kanı vardır. Bir edebi türün teknik özelliklerini öğrendikten sonra bunları birebir metne uygulamak başarılı bir sonuç almanın garantisi değildir. Roman konusunda en iyi kuramcılardan biri olarak bilinen Henry James'in **Büyükelçiler** adlı romanın teknik açıdan mükemmel, ancak estetik ve edebi haz açısından yetersiz olduğu yaygın bir kanıdır. Sınıflandırmalar ve tanımlamalar nasıl metni anlamada bir kolaylık sağlamaktan ibaretse, teknik ayrıntılar da büyük ölçüde bu amaca hizmet etme yönünde bir işlevleri vardır.

Bir roman veya öyküde öğelerden herhangi birinin öncelenmesi, bu türlerin belirli sınıflara ayrılmasına imkân verir. Örneğin bir hikâyede karakter, birinde zaman, bir başkasında mekân ön plana çıkarılmış olabilir. Tema açısından bakıldığında da aşk hikâyeleri, polisiye hikâyeler, tabiat hikâyeleri gibi benzer sınıflamalar yapılabilir. Yazarın amacını yansıtması açısından da farklı hikâyelerden söz edilebilir. Didaktik, estetik, ideolojik vs gibi. "Bu tür sınıflandırmaların okuyucu açısından yararı var mıdır?" sorusuna evet veya hayır demek mümkündür. Kişisel kanım, bunun okuyucu açısından yararı, okuyucunun ne türden bir eseri okuduğunu bilmesi, olayları, zamanı, mekânı, karakterleri ve kullanılan üslubu daha iyi anlaması açısından bir uyarıcı niteliği taşımasıdır.

Romanda olduğu gibi hikâyede de üç temel öğeden bahsedilebilir: Karakterler, Mekân ve Olay Örgüsü. Bazı kuramcılar, örneğin Henry James ve Percy Lubbock için Bakış Açısı diğer bütün öğelerden önce gelir. Ancak bunların birbirinden bağımsız

olarak kullanılması düşünülemez. Olay örgüsüz karakter, bakış açısız olay örgüsü, zaman ya da mekân olmaz. Fazla ayrıntıya girmeden hikâyenin öğelerine bakalım.

Olay Örgüsü

Bir roman ya da öyküde olay ya da olaylar serisinin 'niçin' sorusuna cevap verecek tarzda meydana gelmesidir. Olaylar karakterlerin hayatında bir takım komplikasyonlar yaratacak biçimde düzenlenirler. Olayların gelişim sürecinde bir düğüm noktasına, gerilimin doruğa ulaştığı bir dönüm noktasına yol açarlar. Anlatıcı anlatacağı öyküyle ilgili olarak bir açıklama yapma gereği duyabilir. Bu açıklama hikâyenin başında yer alabileceği gibi sonlarına doğru da verilebilir. Olayların gelişmesi için bir çatışmanın, çelişkinin, kısaca komplike bir durumun bulunması gerekir. Gerilimin son noktayı ulaşması, çözümün de başladığı noktadır. Kısaca ifade etmek gerekirse olay örgüsü *serim*, *düğüm* ve *çözüm*den oluşur. Bununla birlikte her öyküde olay örgüsü bu tarzda doğrusal bir çizgi izlemeyebilir. Örneğin düğüm hikâyenin sonunda yer alabileceği gibi hemen başında da olabilir. Diğer öğeler için de durum aynıdır. Olay örgüsünü en kısa biçimde "karakterlerin başına bir sorun sarma, sonra da onları bu sorunlardan kurtarma" olarak tanımlamak mümkündür. *Aksiyon* kavramı olay örgüsü içinde ele alınabilir ve "öyküyü oluşturan olaylar" olarak tanımlanabilir. *Olay* derken kastedilen ise öyküde meydana gelen herhangi bir şeydir. Bir törene katılmak üzere bir davetiye almak, davette eski bir dostla karşılaşmak, yolda yağmura tutulmak birer olaydır. Kuramsal olarak yaptığımız ya da bize yapılan her şey olaydır. *Kriz* hikâyedeki karakterin ya da karakterlerin hayatında kalıcı bir değişikliğe neden olan olaydır. Soğuk bir kış günü yola koyulmak, gece geç bir vakitte ıssız bir sokakta tek başına yürümek ya da benzeri bir olay karakterin hayatında sürekli bir değişikliğin nedeni olabilir.

Bakış Açısı

Yine romanda olduğu gibi öyküde de yazarın amacına ve konunun icabına uygun olarak bir bakış açısı vardır. Kurgusal bir eserde hikâyeyi kimin nasıl anlattığı ya da anlatıcının kim olduğu ve nasıl anlatıldığı son derece önemlidir. Aynı olay değişik bakış açılarından takdim edilebilir. Bir otomobil kazası ve kazayı yapan iki sürücü düşünelim. Kazaya kaldırımda yürüyen dört kişi, bir polis, tesadüfen oradan geçen ve kazayı görüntülemeye çalışan bir kameraman ve kaza mahallinin üzerinde uçuş yapan bir pilot tanık olsun. Böyle bir olayı sekiz ayrı bakış açısıyla aktarmak mümkündür ve muhtemelen kaza tasvirlerin her biri diğerinden farklı olacaktır. Dolayısıyla hikâyenin akışı, inandırıcılığı, etkisi, hatta anlamı hikâyeyi kimin anlattığına bağlı olarak değişiklik gösterecektir. Basitçe ifade edersek kameramanın olayı algılama ve anlatış tarzıyla pilotun kazaya ilişkin görüş ve duyguları birbiriyle büyük frklılıklar gösterecektir.

Bir hikâyeyi okurken hikâyedeki olay ile aramızda birinin varlığını hep hissederiz. Bu birileri olayı kendi bakış açısıyla anlatan kişidir (anlatıcı). Bir hikâyedeki kişileri, olayları ve mekânı anlamamızı belirleyen ve biçimlendiren en önemli etken anlatıcıdır. Bakış açısının romandaki en önemli konu olduğu iddiasının temelinde de bu vardır. Bakış açısına ilişkin yapılan çalışmaların hepsini buraya aktarmak mümkün olmadığı için bunların belli başlıları kısaca ele almak daha uygundur. A) Nesnel Bakış Açısı: Anlatıcı olaylardan ve dialoglardan çıkarılabilecek olandan fazlasını söylemez ya da savunmaz. Karakterlerin ne hissettiklerini ya da düşündüklerini deşifre etmeye kalkışmaz. Tarafsız anlatıcı kimliğiyle okuyucuya ne biliyorsam onu anlatıyorum, size herhangi bir şeyi empoze etmiyorum havasını yansıtır. B) Üçüncü Tekil Kişi Anlatıcı. Burada anlatıcı olaylara katılmaz Bununla birlikte Nesnel anlatıcıdan farklı olarak karakterlerin neler düşünüp hissettiklerini okuyucuya anlatma yetkisine sahiptirler. Karakterlere ve olaylara ilişkin bütün bildiğimiz bu sesin aktardıklarından ibarettir. C) Birinci Tekil Kişi Anlatıcı. Buna anlatıcı olarak "Ben" de denilebilir. Diğer ikisinden farklı olarak bu bakış açısında anlatıcı, olayın karakterlerinden biridir. Kendisi, diğer kişiler ve olaylar hakkında tek bilgi kaynağıdır. Birinci tekil kişi anlatımda bir güven sorunu olduğu kanısı vardır çünkü anlatıcının nesnel olmadığı düşünülür. D) Herşeyi Bilen Anlatıcı. Tanrısal Bakış açısı da denilen bu yöntemde anlatıcı herşeyi bilir ve görür. Dilediği an, dilediği yerde ve dilediği kimselerle birlikte olabilir. Deyim yerindeyse her an "hazır ve nazırdır" Kişilerin ne düşündüğünü ve hissettiğini, hangi olayın hangi nedenle meydana geldiğini hep ondan öğreniriz. Geleneksel hikâye ve roman anlatımında en yaygın yöntemlerden birisi olmuştur ve bugün hâlâ kullanılmaktadır. Bu yöntemde anlatıcının bilgisinin belirli olaylar ya da kişilerle sınırlı olması da mümkündür. Bu anlatım yöntemine de Sınırlı Tanrısal Bakış Açısı denilmektedir.

Karakterler

Roman ya da öyküde yer alan kişiler verilen isim. Günümüzde kahraman kelimesinin uygun olmadığı, bunun yerine kişi ya da karakter demenin daha uygun olduğuna ilişkin değişik görüşler vardır. Sonuçta olayların içinde yer alan, onları yönlendiren, ya da onlar tarafından yönlendirilen kişilerdir. E.M. Forster, karakterleri düz (flat) ve yuvarlak (round) olarak ikiye ayırır. Forster'a göre bir karakter olayın başından sonuna kadar hiç değişmeden kalıyorsa, bu düz karakterdir. Eğer olayın başında tanıdığımız kişi, olayın sonunda bambaşka bir kişi olup çıkıyorsa bu da yuvarlak karakterdir. Karakterleri ana karakterler yardımcı karakterler olarak da sınıflandırmak mümkündür. Hikâyenin dayandığı ve olayların yükünü çeken karakter ana karakterdir. O olmadığı zaman bile onun varlığını hissederiz. Yardımcı karakterler yazarın gerektiğinde başvurduğu, işi bittiğinde de bir kenara bıraktığı karakterlerdir.

Karakterleri tanımanın çeşitli yolları vardır. Bunlar ya doğrudan yazar tarafından

okuyucuya sunulur ya da dolaylı yollardan tanıtılır. Karakterleri fiziksel görünümleri, dialoglar, aksiyonlar, görüşleri ya da bakış açılarından hareketle tanıyabiliriz. Yazarın tutumu tanımayı büyük ölçüde belirler. Gösterme yöntemini seçmiş bir yazarın eserinde tanıma işi büyük ölçüde okuyucuya bırakılırken, anlatma yöntemine dayalı bir eserde tanıma işi yazarın verdiği bilgilerle gerçekleşir.

Bir hikâyede yer alabilecek karakter tipleri sınırsız olabilir: Kadın, erkek, zengin, fakir, çocuk, yaşlı, genç, köylü, kral, hasta, sağlıklı... Önemli olan karakterin kim olduğundan çok, okuyucunun karakterin duygu ve düşüncelerine gösterdiği olumlu ya da olumsuz tepkidir. İnandırıcılık öğesi olay örgüsü ve bakış açısı için ne kadar önemliyse, karakterler için de aynı derecede önemlidir. Karakterin kaçınılmaz bir biçimde canlı olması da gerekmeyebilir. Yazar bir nesneyi de pek ala karakter olarak kullanabilir.

Mekân

Bir olayın gerçekleşmesi bir karakter, bir olay, bir 'ajan' gerektirir. Olayın meydana gelmesi doğal olarak bir mekân varlığına bağlıdır. Amerikalı yazar Eudora Welty "kahramanları ve olaylarıyla bir hikâyeyi bir yerden alıp bir başka yere götürün, elinizde apayrı bir öykünün olduğunu görürsünüz" der. Kurgusal bir eserin varlığı bir mekânın varlığına bağlıdır. Kim nerede, nereye gitti, nereden geldi, ne nerede oldu gibi sorulara ancak bir mekânın varlığıyla cevap verilebilir. Her yazar bildiği bir dünyanın tasvirini yapar: sesler, görüntüler, renkler... Bütün bunlar, tıpkı bir ressamın tuvalindeki renkler gibi kelimelerle canlılık kazanır. Mekân tasvirleri konu ve kişileri anlamamıza yardımcı olurlar. Bazen sadece bir mekân tasvirinden yola çıkarak öykü hakkında öğrenmemiz gerekenlerin çoğunu öğreniriz. Thomas Hardy gibi bazı yazarlar için mekân karakterlerden ve bakış açısından önce gelir. Mekân konusunda söylenenleri anlamak, hikâye ya da romanı anlamakla eşanlamlıdır. Bu bağlamda Yakup Kadri'nin Kiralık Konak'ını hatırlamakta yarar vardır.

Tema

Basitçe tema öykünün arkasındaki düşüncedir. Yazarın öyküsünü anlatırken geliştirmeyi tasarladığı şeydir. Yazarın kaynağı kullandığı malzemedir. Diğer bir deyişle tema, yazarın malzemesinden çıkararak okuyucuya aktarmayı planladığı ana fikirdir. Yazar öyküsüne başlamadan belirli bir tema ile hareket edebileceği gibi, öyküye başladıktan sonra da bunu oluşturabilir. Temanın karakterler, olay örgüsü ve bakış açısıyla bir bütünlük içinde verilmesi gerekir. Birden çok yazar aynı temayı farklı biçimlerde ele alabilirler. Tutku temasının işleyen bir yazarın eseri, aynı konuyu işleyen bir başkasından bütünüyle farklı olabilir. Burada da sorun yine inandırıcılık sorunudur. Öyküdeki fikrin öykünün tamamına yedirilmesi, bir propagandaya dönüştürülme teh-

likesine dikkat edilmesi gerekir. Bu da kuşkusuz doğrudan yazarın ustalığına bağlı bir hususdur.

Öyküde çıkarılacak ders öykünün 'etik' yönünü oluşturur. Tema ile etik birbirinden farklı iki unsurdur. İkisi de aynı temele dayandığından kolaylıkla karıştırılabilir. Tema yazarın bakış açısını yansıtırken, etik okuyucunun bu bakış açısına gösterdiği tepkidir. Yazar hayata ilişkin gözlemlerini ve deneyimlerini esas alarak herhangi bir görüşü geliştirir. Okuyucu, kendisi için bir anlam ifade ettiği ve inandırıcı bulduğu için bu görüşü kabul edebilir ya da tam aksine bütünüyle reddedebilir.

Bir hikâyede tema ya da etik açıkça ortaya konulmamış olabilir. Bunu çıkarmak büyük ölçüde okuyucunun birikimine, kapasitesine ve bakış açısına bağlıdır. İyi hikâye çoğunlukla okumaktan zevk aldığımız ve anladığımız hikâyedir. İyi hikâye bizim hissedip, düşündüğümüz ama dile getiremediklerimizi dile getiren hikâyedir. Dünya görüşümüzü paylaşması, aşinası olduğumuz bir dil kullanması onu sevmemize ve iyi olarak değerlendirmemize neden olan etkenlerdir.

Sonuç

Başta söylediğimizi tekrarlarsak, yaşadıklarımızı, düşündüklerimizi ve hissettiklerimizi başkalarına aktarma ve paylaşma insani bir ihtiyaçtır. Diğer edebi türler gibi hikâye anlatma da bu ihtiyacın sonucudur. Farklı zevklerin ve estetik anlayışların varlığı hikâye anlatımının çeşitliliği için bir gerekçedir. Hikâye anlatma belli bir takım teknikleri gerektiriyor olmakla birlikte, iyi bir teknik bilgi, iyi bir hikâye yazmanın teminatı değildir. Yazar olmanın ayrıcalığı da burada aransa gerekir.

KAYNAKLAR

1 H. C. Schweikart, *Short Stories*, (ed.) Brace&World Inc., New York, 1973.

2 *Americana*, Short Story maddesi, s. 754.

3 Ann Charters, *The Story and Its Writer, An Introduction to Short Fiction*, Second Edition, New York, 1987

4 Tom Mc. Arthur, *The Oxford Companion to the Enlish Language*, (ed.), Oxford Un. Press, 1992.

HAYRETTİN ORHANOĞLU

ANLATI KİŞİLERİNDE 'ÖZNE' TAVRININ İŞLEVSELLİKLERİ YAHUT 'BEN'İN HÂLLERİ

GİRİŞ

Edebî bir gayretin çıkış noktasında hangi vasıfta bir Ben' ile karşılaşılacağı endişesi, en az okur kadar yazarın da içinden çıkamayacağı bir problem olarak karşımıza çıkar. Yazar, yazar-anlatıcı ile anlatı kişisi olarak Ben'in varlığı, Ben'in kategorik yapısının ortaya konması gerekliliğini de beraberinde getirir.

'Ben' bir yazar olarak ifadelendirildiğinde bir 'yazma' eylemi içinde olan ve bu eyleminden dolayı tanınan bir kişi olarak nitelendirilir. 'Anlatıcı ben' ile de yazarın eserinde kendi varlığından uzaklaşarak gerek "müşahit" ve gerekse olayların içinde rol alan bir anlatı kişisi olarak yer aldığını düşünmek mümkündür. Ancak Ben'in bir anlatı kişisi olarak tanımlanması, onu daha karmaşık bir ilişkiler bütünü içinde değerlendirmemize yol açar. Bu noktada Ben'in yazardan anlatı kişisine kadar uzanan tarihsel süreci, yazar-gerçeklik, yazar-okur ve nihayet okur-gerçeklik bağıntılarının ele alınmasıyla açığa çıkarılır.

Bu çalışmanın temelinde 'Ben' ile ifade edilen yalnızca bir şahıs zamirinin çözümlenmesi yahut tümüyle fenomenolojik bir yaklaşımın olmayacağı muhakkaktır. Bir anlatı kişisi olarak anlatılarda yer alan ve dile getirdikleri çeşitli şahıs zamirleriyle itibari gerçeklik sınırları içinde de olsa 'yaşayan' kişilerin bağlı bulundukları devir ve uzama yakınlık ve uzaklıkları tartışılırken 'Ben'in sanatçı muhayyilesinde bir 'nesne' olarak konumu ele alınacaktır. Aynı zamanda okur için de geçerli olan bu tutumun temel çıkış noktası, eserin muhayyileden okuma sürecine gelinceye kadarki serüvenini bir yönüyle de olsa açıklama gayretini taşıyor olmasıdır.

Aydınlanma çağının getirdiği problemlerden biri - Doğu'nun bir problem olarak görmediği 'Ben' ve ben'in doğasına ait yargıların giderek muğlaklaşmasıdır. Nesnenin ve özellikle sanat ürünlerinin çoğaltılabilirliği ile sanayi toplumu aşamasında öznenin/bireyin makine karşısındaki güçsüzlüğü; daha ileride Nietsche'nin "Tanrı" düşüncesinin yıkıcı etkisi bireye yönelen ilginin de Tanrı kavramının boşluğunu dolduramayacak olmasının hayal kırıklığı, son yüzyılda 'Ben''in sanattan ideolojiye kadar bütün alanlarda yeniden sorgulanmasına yol açtığı bilinmektedir.

'Ben' anlatılarda ve kurmaca gerçekliğin dışındaki 'dış dünya'daki açılımlarına geçilmeden önce tanımlandığında empresyonizmle ortaya çıkan duyum ve buna bağlı olarak 'bakış açısı'nın sujesi konumundaki 'Ben'in kategorilerle ifadesini Ernest

Mach, şu şekilde özetler: 'Ben', *"iki tabakadan meydana gelmiştir: Biri, primer olan, dar anlamda 'Ben' bu, doğrudan doğruya duyulara dayanan 'Ben''dir Öteki "Ben" ise, bu duyumların çeşitli karışımlarından meydana gelmiş olan geniş anlamında 'Ben''dir ve bütün yüksek psişik yaşamı içine alır Dar anlamında 'Ben' doğrudan doğruya basit elemanların, duyumların meydana getirdiği bir alt tabakadır (...) Bu dar 'Ben''i, primer 'Ben''i duyumlar ve bu duyumların bağlı olduğu duyu organları sınırlar. 'Ben', ancak bu sınırdan sonra başlar."*[1]

''Ben'' 'kimlik' ile tanımlandığında ortaya çıkan yeni durum daha da belirginleşiyor ve bu 'Ben' ve 'Biz' arasında gidip gelen bir anlam derinliği, anlatılarda da gözden uzak tutulmayacak biçimde karşımıza çıkan bir 'sorunsal' olarak 'hayat' ve 'sanat'ın kulvarlarında paralel konumlar oluşturuyor. Çünkü *"'Kimlik' dediğimiz alanda hayatî öneme haiz olan unsur ne 'bizi biz yapan' özelliklerimiz, ne de diğer toplumlarda gözlemlediğimiz ve yadırgadığımız 'bize aykırı' nitelikler 'Kimlik yaratma' benzemediğine ve benzememesi gerektiğine inandığımız diğer toplumlarla aramızda kültürel bir 'boşluğun' yaratılmasından başka bir şey değil."*[2]

Anlatılarda 'Ben' ya da diğer şahıs eklerinin icra ettiği işlevsellik, her eserde hatta aynı eserin aynı şahıs ekini ifade eden konumlandırmalarında bile farklı boyutlara ulaşır. Bu sebeple her 'Ben' ifadesi, yeni bir tanımlamaya neredeyse yeni bir kategoriye ihtiyaç duyar. Mesnevîlerdeki 'Ben'le günümüz anlatılarının gözde *"öteki"*sinin aynı değerde olmadığı göz önünde bulundurulursa bu tasniflemenin gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkar.

Walter Benjamin'in de belirttiği gibi 'Anlatıcılar Çağı'ndan bir diğer deyişle hikâye anlatıcılığından matbaanın sınırlı dünyasına geçişte artık roman okurunun yalnızlığı[3] daha ileriki zamanlarda yazarı, eseri ve okuru bir 'sürgün' uzamı olan *yazı'nın iktidarı*nda tümüyle edilgin bir tutuma sürükleyecektir. Müzikten resme ve yazı'dan mimariye kadar bireyselliğin bir başka deyişle Ben'in konumu sorgulanırken sanatçı, sanat eserinde ortaya konulan birey düşüncesi ile okur/izleyici üçgeninde Borges'in ifadesiyle "zamanın akışını yumuşatmak" için atılan her adımla yapılan bir*yolculuk*'un yahut son tahlilde *bir arpa boyu yol*un bile değerli görülmesi, 'Ben'in hâllerinin -tanımlamaya değilse de- yoklanmasına matuf bir çaba olarak yazılmasına yol açmıştır.

Belirtilmesi gereken öncelikli husus metin, anlatı kişisi ve okur ilişkisinin kurmaca düzlemindeki boyutlarıyla yaşanılan dünyanın metaforları arasındaki benzerliğe, bir diğer deyişle itibarî âlemle gerçekliğin gittikçe yaklaşan parallellik çizgilerinin kesiştiği noktaya dikkat çekmektir. İkinci husus da bu çalışmanın yapıldığı sırada aynı çıkış noktalarından hareket ettiğimiz Cornelius Castoriadis'ın psikanalatik açıdan açmaya çalıştığı 'özne'[4] kavramına Türk ve Dünya edebiyatından seçilen metinlerin ışığında yaklaşılarak özellikle son bölümdeki Doğu ve genel bir ifadeyle İslâm düşüncesindeki ferdin ele alınmasıyla "İslâmî edebiyat" çerçevesi içinde "bakış açısı" ve bu noktada Ben'in işlevselliğine ait soruları cevaplamaya çalışmaktır.

Son olarak bu çalışmada Ben'e ait tasavvurlar, ironik bir değerlendirilişle ismin hâlleriyle beş ana grupta ele alınmıştır.

1- YALIN HÂL

Her kişi söz eder gün batışlarından
Blaise Cendrars

M. Forster, roman kişilerini *"yalınkat"* ve *"yuvarlak"* kişiler olmak üzere iki grupta toplar. Ona göre 17. yüzyılda verilen bir kavramla yalınkat roman kişilerine *"humour"* adı verilir. Kimi zaman *"tip"* kimi zaman *"karikatür"* adını verilen bu kişilerin temel özelliği *"tek bir nitelik ya da düşünceden"* oluşmasıdır. Bu kişilerin yapısına birden çok nitelik ya da düşüncenin eklemlenmesi, onların *"kenarlardan kıvrılarak"* yuvarlaklaşmasına sebep olur.[5]

Forster, *"yalınkat"* kişilerin yararlarından da bahsederek bu kişilerin romanda ne zaman ortaya çıksalar kolayca tanınabildiklerini belirterek onların okuyucunun *"bakan gözü"* değil de *"gönül gözü"* olmalarının göze çarptığını ekler. Ayrıca yine bu kişiler, ona göre okuyucu tarafından sonradan kolayca hatırlanabilmektedirler. Çünkü okuyucunun belleğinde *"değişmez"* bir yer edinmişlerdir.[6]

"Nerelisin?" diye sordum ona.

"San Carlos'lu" dedi ve gülümsedi.

San Carlos, onun memleketiydi. O yüzden oranın adını anmak onu mutlu kılmış ve gülümsemişti.

"Hayvanlara bakıyordum" diye açıkladı.

(..)

"Kalmıştım, yani hayvanlara bakıyordum. San Carlos kasabasını terkeden en son kişi ben oldum.

Ne bir çobana, ne de bir sığırtmaca benziyordu..

Hemingway'ın bu hikâyesinde kasabası savaş sebebiyle boşalan yaşlı bir adamın toprağını niçin terketmediği ele alınır. Ayrılmayışının fazlasıyla önem arzetmeyen bir sebebi vardır. Hayvanlara bakmak zorundadır. Toplumsal görevinden ziyade kendi eylemselliğinin sınırları içerisinde yazarının kendisine dolaylı olarak yüklediği savaş karşısında *pasif direniş* görevini, istemeden yüklenir.

Bazı *yalınkat* kişilerin anlatıda köklü bir değişim geçirdiği düşünülürken aslında öncekine oranla daha katı bir değişmezliğe doğru ilerledikleri görülür. Bu yeni *değişmezlik*, onları yine de *yalınkat* olmaktan kurtaramaz. Don Kişot'un uşağı Sançe Panza'nın *"yalınkat"* tavrı, efendisinin yanma gelişiyle de önceki yaşantısından farklı bir çehreye bürünmemiş olması, yaşadığı garipliklerin kimlik yapılanmasında herhangi bir değişikliğe yol açmaması şaşırtıcı değildir. Bir *aşırı yorum* olarak ileri sürülen

okumalarda Panza'nın efendi-uşak geleneğini ısrarla sürdüren ve bununla birlikte efendisinin her türlü eylemine boyun eğen bir birey olarak da görmek mümkündür.

Yazarların kimi zaman figüratif bir unsur kimi zaman da derinlikli olmayan bir işlevsel kaygıyla ele aldığı bu anlatı kişilerinde göze çarpan unsur, eylemselliklerini yalnızca maddî varlığıyla dile getirmeleridir. Cornelius Castoriadis'ın de *"kendisi-için varlık"* olarak tanımladığı bu yapıdaki anlatı kişilerinin arkalarında hiçbir maddî ve manevî güç yok gibidir. En azından yazarların ele aldığı biçimde figüratif bir kişi olmamakla birlikte kendi dünyalarını yalnızca bedensel nitelikleriyle donattıkları "özne'likleriyle 'inşa ederler' ve bu tutumlarıyla 'kendi(ler)ine ait bir dünyayla birlikte yürür"ler.[8]

Eylemselliğiyle *özne* olan bu anlatı kişilerinin derinlikli bir yapıya ulaştırılmaksızın içkinliği ve daha ötede toplumsal bir öngörüsü olmadığı bilinmektedir. Seçilmiş bir olay içinde yer almaları, onları önemli kılmaz; onları *var* kılan sıradan bir hayatın öylesine bir iztaşı olmalarıdır. Ortega y Gasset'nin deyimiyle *"salt eylem adamı figürü"* nitelikleri, onları metin içerisinde bir yerlere sürükler. Bu sebeple olumluluktan uzak ve gerek klasik gerekse modern anlatılarda ifadesini bulan bu biçimci eylem öznesi, düşünmeden yaşamanın biricik sürdüregeleni olur.

Öte yandan son yüzyıl anlatılarında da karşılaşılacağı gibi bu türden yaklaşımların ikinci bölümde ele alınacak *içsel ben* figürüne benzemeye başladığı görülür. Ancak görünürdeki bu benzeyişin temelinde *yoğunluk* ve *içe dönüş*le yeni bir çabanın içine girildiği kolayca farkedilebilir.

Martin Walser'in ayrımlamasında da görüleceği üzere, gerek *topluluklar* ve gerekse *eşlikçiler*, işlevselliğinde Kafka'nın roman kişilerinin *"varlıklarının bütün hikmeti"* seçilmiş bir olayda *paralel figürler*e ait dünyayı daha da belirginleştirmeleri[9] ya da diğer yazarlarda da görüleceği üzere *olay*a ait bir *niteliksiz adam* işlevini sürdürmeleridir.

Modern anlatılarda da daha çok işlevsizlikleriyle gündeme gelen yalın hâle sahip anlatı kişileri, Baudlaire'in de yakındığı *kalabalık* figürüyle okuyucunun karşısına çıkarlar. Yalnızca bu nitelikleriyle *tüketim toplumu* tanımlaması içerisinde bir tüketim nesnesi hâline gelen bu kişilerin asıl hedef olarak ele alındığı görülür. Toplu yaşama alanlarında birbirlerini tanımadan, hatta tanıma ihtiyacı bile duymadan yalnızca kendi dünyalarına dönük oluşları göze çarpar.

> *"Bu yatmıyor beyim, hâlbuki otobüs koltuklarını gayet kolay yatırabiliyorum, diyor Adam gözlerini aralıyor ve alaylı alaylı yaşlı adamı süzüyor İhtiyar bir süre daha çabalıyor "Olmuyor işte, diye mırıldanıyor Öteki belirgin biçimde gülümsüyor "Beyim, diyor tekrar ihtiyar. Bunun üzerine hiç cevap vermeden ayağını ihtiyarın koltuğunun indirme koluna basıyor ve koltuk iniyor. "Sağol beyim" diyor ihtiyar Ama öteki duymazlıktan geliyor ve hiç istifini bozmuyor İhtiyar da tıpkı yanındaki beyefendi gibi arkasına yaslanıyor ve camdan dışarısını seyre dalıyor*

Duymazlıktan gelen ve istifini bozmayan adamın toplum yapılanmasında başka-

larını hor gören tavrı kimi yazarlarda beyefendi tanımlamasıyla bir *karşı oluşa* da yol açtığı sezilir. Yazarın ve okurun olumlamadığı bir tutum içerisinde olan Ben'in hoş karşılanması mümkün değilken yazar, bir karşı tavır alış içerisindedir.

Bu kimlikler kimi zaman otobüste, trende karşılaşılan bir yabancı ya da evde kaldığı hâlde anne ve babasından yaşı ilerledikçe uzaklaşan bir *oğul* dur.

> *"Sen, artık odaların bu döşeniş tarzını, hatta bu evi beğenmiyorsun...Uçmayı öğrenmiş bir serçe yavrusu gibi, gözün başka dallarda. (...) Şimdi biz, seni uyandıramayız. Çünkü, düşünmeğe cesaret edemeden biliyoruz ki, artık senin uykun da değişti. Eskiden bizi bekler gibi uyurdun. Evet, artık uykun da değişti Hatta asıl değişiklik uykularında oldu; sen uykularında da bizden uzaklaştın.*

Tarık Buğra, bir babanın bakış açısını kullandığı ve büyüdükçe "ev"inden uzaklaşan bir çocuğunu anlattığı öyküsünde, ergenlik yaşındaki çocuğun eylemselliğini gitgide belirginleştirir ve nihayet ondaki değişen niteliklerin aracılığıyla zamanın hemen ardından da nesillerin çatışmasını gözler önüne serer.

Denilebilir ki bu anlatı kişileri, çoğu zaman ana temanın karşısında *karşıt dünyayı* oluşturmadıkları ya da ön plandaki anlatı kişisinin yanında olmadıkları gibi yazarın bakış açısının emanet edildiği kişi niteliğinde de değildirler. Son tahlilde bu anlatı kişileri, her ne kadar kendi "Özne"liklerinin farkına varmayıp anlatılarda "tek boyutlu" kişiler olarak adlandırılıyorlarsa da işlevlerinin tümüyle önemsizlik arzettiği düşünülmemelidir.

2- BELİRTME HÂLİ/İÇSEL ÖZNE

> *"Benliğe dalma gelecekteki eylemi*
> *tasarlamaktan başka bir şey değildir*
> **ORTEGA Y GASSET**

19. yy. sonrasında Bergson'un *"durée"* kavramıyla başlayan ve sanatın ifadelendirilmesinde tinsel/ruhsal olana yöneliş, bunun ötesinde biçimin artık doğadan ve nesneden ayrılarak insanın içinde aranması gerektiği ile nesnenin egemenliğinden kopuş fikri müzikten mimarîye kadar bireyselliğin kapılarını ardına kadar açar. Bu yönelişten bireyin "özne"liği de nasibini fazlasıyla alır. *"Toplumsallaşma sürecinin kaba izleri, yerini daha içerlek, daha 'ben'sel anlatıya bıraktı. Sürekli -adına yola çıkılan- savsaklanan 'birey'in varoluşu/varoluşsal konumu bu dönem romancılarınca keşfedildi.*

James Joyce, Henry James ve Virginia Woolf'un romanlarında ortaya çıkan "özne" artık klasik romanlarında olduğu gibi Stendhal'ın "ayna"sındaki bireylerden ibaret sayılamayacak kadar içselleşmiş; bir bilinçakımı "nesne"si hâline dönüşmüştür. Bu "nesne", 'dialojik Ben'den başkası değildir. Yalnızca içkinliğiyle belirginliğini muhafaza eden bu anlatı kişilerinde çatışma, kırılgan kimliklerle birlikte ortaya çıkar. Kendi bedenine doğru yönelen içkinlik, bulunduğu bedende sonu gelmez yolculukla-

rın ilk durağı olur. *"İçinde erimiş, hapsedilmiş yaşadığım beden, beni kaçınılmaz biçimde uzamsal bir yaratık yapar. Beni bir yere yerleştirir ve başka yerlerde bulunmamı olanaksızlaştırır*

Gittikçe genişleyen bedenin dış dünyadan çok daha geniş bir uzama sahip oluşu, yeni bir gerçeklik anlayışını da beraberinde getirir kuşkusuz.

Psikanalizde "özne-ben"in oluşumu üzerinde varsayılan çocuk gelişiminin aşamalarını, anlatılarda karşımıza çıkan yetişkin-insan modelitesine getirdiğimizde *"özne-ben"in oluşumu, çevresi korunmalı bir kalede, hatta sınırlı bir sahada düşsel olarak kendini simgeler İç arenasından surlarına doğru kendini çevreleyen bataklık ve moloz yığınlarına doğru iki karşıt mücadele alanı bölüştürerek kibirli ve uzak ben-lik köşkünü elde etmek için kendini zora koşar. Bu köşkün biçimi (ki bazen aynı kurguda kendi kendisiyle karşılaştırılır), işte bu duygusunun çarpıcı bir simgesidir (...) Özne kendisindeki sapkınlık (inversion), yalıtılmışlık (İsalation), değersizleşme (annulation), çoğalma (reduplication) ve saplantısal nevroz (névrose obsessionnelle) mekanizmalarını bu benzetmelerle anlatır"*[14]

Bu niteliklere sahip olma ve hemen ardından Albert Camus'nun "Dünyanın Karşısındaki Ev" imgesine bir diğer deyişle "iç"e önü alınamaz bir yenilgi sonucunda sığınışıyla, 'Özne Ben', dış dünya ile onun olumsuzluk görüntüleri olan moloz yığınlarına ve bataklığına karşı kendi imgesini korumaya çalışır.

"Özne-bilinç" yahut "şuur-ben" olarak da ifadelendirilebilecek bireyin son yüzyılda ortaya çıkışı, var oluşun başka bir "öz"de aranmaksızın yalnızca "iç"te aranması gerektiğinin bilinciyle bir anlam kazandırılmaya çalışılır. Virginia Woolf'un klasik romanlara karşı tepkisinde gerçekliğe bu düşünceyle ulaşılabileceği görüşü ön plana çıkar.

Gerçeklik, *dışın* inceden inceye tasvir edilen biçimselliğinde aranmaz. Bunun yerine kimi zaman bir güne ya da birkaç saate sığdırılmaya çalışılan anlatılarda bireyin geçmiş-şimdi ve gelecek serüveni dile getirilir. Woolf'un romanları ve gerçeklik anlayışı bu açıdan *gerçeklik*in artık bir *ayna*da yansıyan biçimini değil artık kırılmış bir aynada birden fazla bir bilinç yansımasının bilinç dökümünü ortaya koyar niteliktedir.

Kurmaca-gerçeklik ilişkisinin de sorgulandığı son yüzyıl metinlerinde bu görüşe paralel olarak kendine özgülük yanının ağır bastığı bakış açıları göze çarpar.

Bu yönelişte roman anlatıcısı, *"ussal donanımın yörüngesine göre hareket eder. Onun asıl ereği kurmaca gerçekliği yaratmadır Kurduğu dünya kendine özgü olandır Yararlanma süreci onun yaratma sürecenin debisini oluşturur. Kendi düş ve imgelem dünyası yeni bir yaratımında da belirleyicidir."*[15] Anlatı kişisinin de bu aşamada kendine *özgü*lüğünü sürdürebilmesinin gerekliliğine okuru inandırabilmesi gerekmektedir. Bu aşamada insan'ın yalnızca *bedeniyle özdeşleşen bir varlık"*[16] olarak tanımlanması bu inandırıcılığa ayrı bir güç kazandırır.

Bloom, Ulysses'te tek "yansıtıcı bilinç" değilse de öte yandan diğerleriyle birlikte içsel olana yönelişin etkinlik alanlarını arttırmaya çabalar. Bedeninin dışındaki

dünyaya yabancı her eylemi, sınırsız bir çabayı gerektireceğinden bedeninin içindeki dünyaya yönelmesi kaçınılmaz olur. Bütün serüveni, dış dünyadan soyutlanmış yeni bir 'gerçeklik' uzamında gözler önüne serilir. Sahip olunan tek varlık uzamı olan 'iç'in aynı zamanda dış dünyaya karşı biricik mücedele uzamı olması, çatışmayı da beraberinde getirir. Başta zaman kavramı olmak üzere bütün "dış"a ait unsurlar, "iç"selleştirilir. "İkinci bir zaman"ın kapısı her zaman açık tutulur.

İç dünyanın geniş bir uzamı barındırıyor olmasıyla eser, çoğu zaman bitmemişlik izlenimi uyandırır. Mr. Bloom, Mrs. Dalloway ve Turgut Özben, satırları sona eren ancak devam eden serüvenleriyle okura yalnızca iç dünyalarının gizemlerini çözme çabasını bırakarak kendi kurmaca dünyalarına kapanırlar.

> *"/Bir yokluğu yaşatıyorsunuz. Utanıyorum. Yıllarca neyin peşinde olduğunu bilmeden yaptığım uğraşlardan. Başarılarımın ve/veya yenilgilerimin yıprattığı bedenimden, ruhumdan ve bir daha ele geçiremeyeceğim zamandan. Benim için bir değeri olmayan şeyleri ele geçirmek için veya ele geçirememekten dolayı sevinmelerime, üzülmelerime... Utanıyorum... Bitmeyen ihtiyaç listeleri ezberlettiniz, bunları her gün çeşitli vesilelerle pekiştirdiniz. Günleri kısalttınız, yetişemiyorum. Okul, evlilik, iş, geçim, sürecinde benim fikrime, düşünceme yer vermediniz. Tüm zevklerin adlarını öğretip, bunları tadabilmek uğruna bitmeyen koşulara sürdünüz. Yıllarca kendime farkına varabildiğim, geçen günler sayısınca saçımda kalan aklar oldu. Bir hiçe yönlendirip sürüklediniz. Gözüm açılmasın diye olmam gereken yerleri gizlediniz, emelleri uzun ve erişilmez eylediniz. Utanıyorum /*
>
> *Şimdi de gözüm kapalı... ama içe doğru genişliyorum, ilerliyorum"*[17]

Derinlik fikri, eşyanın ve zamanın mahiyetini kavramada, *Ben* fikrinin de hesaba katılmasıyla yeni bir boyut kazanır. *İç*e yönelişte ulaşılan derinlik, anlatının da *gerçeklik* inde etkin bir rol oynar.

Zaman, bütün hüviyetiyle 'Ben'i kuşatma altına almıştır."Geçmiş Zaman Peşinde"ki Marcel, bir anlatı kişisi olarak içe dönüşün geçmiş fikriyle beraber düşünülebileceğini örnekler. Bir kurabiye, onu yalnızca iç'e sürüklemez; aynı zamanda geçmiş'i de bir "şimdi" olarak yaşamaya zorlar. *"Geçmişe dönüş, maddî ve manevî bir hazzı, beraberinde getirir. Hatta bu, saadete benzer içten gelme bir sevinçtir aynı zamanda. Ancak koku ve tatla o anki duygulanmaları arasında bir ilgi kurar."*[18] Bu bağlanışın da Proust'un ifadesiyle "yenilen içilen şeylerle" bir ilişkisi yoktur.

Ben'in bütün hüviyetiyle bir boşluğa düştüğü, dış dünyaya karşı bir umutsuzluk içinde bocaladığı bir çağda Max Stirner'in umutsuzluğu, belirgin bir örnek niteliğini taşır:

"Hakikatı olmayan bu dünyada beni ilgilendiren tek şey, sadece benliktir Bu hakiki ve meşru bencillik kendi kendisini tanıyan bir bencilliktir[19]

Daha ileri aşamada, "Benlik", kaynağını "içgüdüsel bir sâikten" alan eylemselliğiyle bakış açısını odaklaştırdığı bir noktada yalnızca kendine ait dünyayı olumlama peşindedir:

Bu arada tarihsel olmayan tutumlarıyla "özne"leşmeleri onları farklı bir "dil"e sürükler. Dil, bütün ifade gücüyle şizofrenik bir üslubu barındırır. Çünkü *"Toplum, topluluk, koskoca bir ruhsuzluktur, çünkü doğallaşmış, mekanikleşmiş, neredeyse maneralleşmiş bir insanlıktır"*[20] Bu mekanikliğe karşı her çaba her ne kadar saçma bir tavır ile ifadelendirilirse de sonuçta öze ve biçime ait bütün tasarrufların bu yönde karşılanacağı muhakkaktır.

> *"Sakıncalıların sakıncaları boşa gitmese: İçinden çıkamazak: Çıkamasak: İçinden. Odanın bir içi var bir dışı var Oda arada. Hani oda arada yoktu? Bu odanın kendi arası yani bu odanın kendisi yani bu bir oda arası yani bu ara bir oda... Onu ellerinden yakalasan yani bir insan sansan yani onu ellerinden vakala ve bir insan san. İNSAN san san ans nsa asn NAS. Yeryüzünün bütün durgun suları fildişi bestelerle şişelenir. Daha dün annemizin kollarında yaşarken, çiçekli bahçemizin yollarında koşarken ve şimdi Parklar ve Bahçeler Müdürüyüm ve annem yokluğumun candamarı. Beklemiyordum beklemiyordun beklemiyordu. Ya siz ne beklemiyordunuz? Ben yanlarında sayı siyah pardon sarı siyah damaları olan fırfırları olan fırfırlı bir taksiye bineceğim. Hayır durun asla kalamam: aslında ben burada ineceğim"*[21]

"Çağdaş roman sanatı kişinin olaylar ve mekânlar arasındaki serüveniyle değil, kişinin kişilerle arasındaki serüveniyle, kişilerin birbirleri karşısındaki konumarıyla, kişinin kendisiyle yaşadığı çatışmayla ilgileniyor, hatta çoğu kez ilgisini bununla sınırlamakta da sakınca görmüyor (...)" Bu yeni tip romanda kişilerin özellikleri o denli geliştirilmiş ve özgürleştirilmiştir ki, yazınsal kişilikleri onların gizli istençlerini uyandırıyor, roman kişisi doğup gelişip canlandıkça, gerçekten canlanmaya başlıyor.(...) Romancının bilincindeki dünya, roman kişisinin bilincindeki dünya ile yer değiştiriyor Yazar, kendi oluşum sürecini dayatıp kendi varoluş kanalını açmaya çalışan roman kişilerinin 'zor'uyla karşı karşıyadır artık.

İç dünyasında roman kişisinin kaderini paylaşan yazar, 'iç'e ait bir sürgün uzamı oluşturduğunun farkında olmaksızın -kimi zaman da bunun tersi geçerlidir- okurla yüzleşmeyi gerçekleştirdiği ölçüde bu yolculuğunun tadına varmak ister.

YÖNELME HÂLİ/"ÖTEKİ"LİK

"insanların çoğu olmayı beklediği o
kendi kendisi' ne durmadan ihanet eder.
ORTEGA Y GASSET

Metnin içinde karşılaşılan Ben'in bireysel tarafında yer alan "öteki" yenilgisiyle karşılaşıldığında en önemli kırılma, metin düzleminde okurun da tahmin edebileceği gibi kimi zaman gözardı edilen uzam ve zamana ait tasavvurlarıdır. Bir başka deyişle Ben'in eylemselliğinin/praxisinin yetmediğinin farkında oluşudur. Çünkü her ey-

lem, başlı başına varoluş'un bir tarafını yansılar. Oysa buzdağının denizin altında kalan kısmında bütün tasavvurların alabildiğine *özgürce* gerçekleşme olasılığı sözkonusudur. Bu da ister istemez modern ve postmodern anlatılarda da karşılaşabileceğimiz bir *yönelme*den yola çıkılmasını zorunlu kılar. Bu, kuşkusuz *öteki*liktir.

> *...kaldı ki ben tümden yok olup gitmeye yazgılıyım, yalnızca belli bir an'ım öteki 'nde varlığını sürdürecek(...) Ben, kendimde değil, Borges'te kalacağım (Ben biriysem tabiî) anlayacağınız benim yaşamım sürekli bir kaçış; ben herşeyi yitiriyorum ve her şey ya unutulup gidiyor ya da öteki nde kalıyor "*[23]

"Öteki"nin ortaya çıkışı, metafizik bir kaygıdan öte bedensel olana ve daha ileride *'sonsuzluk'* kavramına ait çatışmaların çözümüne ilişkin sorularla belirginleşir. Bir başka deyişle ulaşılmak istenen "gelecek"le bedensel olanın çatışması, iki noktada *öteki*nin ortaya çıkışına yol açar. Bunlardan ilki, bedenin yok sayılmak istenmesi yahut dış dünyayla birlikte anlamın yitirilmesinde temel özne olarak yer almasıdır. Diğer sebep ise "Sonsuzluk" çatışmasının Tanrı ve *başkası*'nda giderilebileceği düşüncesidir ki "melezleşme" "aynîleşme", "özdeşleşme", "aktarımcılık" gibi kaygılarla birlikte ele alındığında "öteki liğe duyulan ihtiyaçta farklı beklentilerin ortaya çıktığı görülür. Çünkü, *"Ötekileri, birer özne olarak değerlendirmeyen bir işleyişte, etiğin yeri daima ikinci planda kalacaktır ve buna bağlı olarak "ben"in, kendi dışına yönelişinde daima sınıf bilgiyi ve bilginin sağladığı yapabilirlik gücünü hedeflemek, öncelik kazanacaktır. Levinas'a göre insan karşısındaki başka insanın farklılığını tanımadıkça, onun başkalığına saygı duymadıkça, bu başkalığı aynılaştırmaya çalışmak için her yolu deneyebilir: aynılaştıramadığını ortadan kaldırır, sahiplenemediğini görmezden gelir. İçinde esas olarak ulaşılmazlığı taşıyan sonsuzluk, Ötekinin nesneleştirilemeyecek olan varlığını farketmemize yol açar. Bu fark edişle birlikte, ben olan, ötekinin sorumluluğunu üstüne alır. Bir başkasından sorumlu olmak; onun varoluşunu sahiplenmek ve onun üzerinde hüküm kurmak değil, onun farklılığını, ben olandan bağımsız varoluşunu, özneliğini onaylamaktır."*[24]

Öteki liğe duyulan bu ihtiyaçtan ziyade kaçışın anlatılardaki görünümünde "sonsuzluk" beklentisinin rolü kendiliğinden ortaya çıkar. Hele ki bu beklentiyi besleyen olumsuzlukların ve daha önemlisi kargaşanın bireyi içsel olandan daha başka arayışlara itmesi, bu *kaçışı* kaçınılmaz hâle getirir. Yönün belirsizliği, tümüyle bir *absurd*'e yol açmayacaksa da *öteki*leşme sürecinde bireyin postmodernizmin kategorileri içinden özellikle *özdeşleşme* ve *eklektisizm*'e yaslanarak "özdeşimde bulunduğu obje egosunun bazı niteliklerini kendi egosuna katması" gözlenir. Bu arada kimi zaman da tıpkı *içsel* Ben' de olduğu gibi *şizofrenik* bir dile yaslanıldığı görülür. Bu aşamada Ben'in artık içselliğinden öte uzam ve zamanı tanımlamayan bir *deneyimi* öne çıkar. Bu *deneyim*, *öteki*liktir. Şüpheyle başlayan bu kargaşa, nihayet 'Ben' in kendi anlamının da yitirilmesiyle son bulur.

"Ötekileşmede insan en temel niteliğini yitirmekte: durup düşünceye dalma, ken-

di içine sığınıp kendi kendisiyle uzlaşma, neye inandığını, gerçekten değer verdiği ve gerçekten nefret ettiği şeylerin neler olduğunu belirleme olanağını. Ötekileşme onu sersemletmekte, körleştirmekte, bir uyurgezer telaşıyla, makine gibi harekete zorlamakta."[25] *Çünkü "İnsan, bir kez daha kendini yitir(miştir)."*[26]

Kimi zaman bu söylemin bireyin *farklılaşma*'sı ya da öteki ile *melezleşme*'si şeklinde de ortaya konulduğu da söylenebilir.

Walter Benjamin'in kavramlarından yola çıkıldığında *aura*nın yitip gitmesi, bir anlamda hem anlatı öznesi hem de nesnesi konumundaki *'Ben'*in giderek yoksanmasına sebep olduğu ortadadır. Artık bu aşamada *"anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi hâline getir(miştir)"*[27] Ben, kendi varoluşunu sınırlayabilecek nesnelere nüfuz etmekten kaçınarak özünden beklenmeyecek tutumuyla fetişizme açık bir kapı bırakarak kendi 'Ben'i de dahil olmak üzere herşeyi öteki ne aktarma/dönüştürme gayreti içindedir.

Bir *aşırı yorum* olarak kendi *öteki* siyle karşılaşan bir 'Ben'in varlığından da sözedilebilir. Bu 'Ben', bireyin iç dünyasının aynadaki yansımasından yahut bir gölge olarak belirmesinden başka bir şey değildir.

> *"Karşılaşma gerçekti, ama, öteki, benimle konuşurken düş görüyordu. Beni unutabilmesinin nedeni de bu. Bense onunla konuşurken uyanıktım. Olup bitenin aklımdan çıkmaması beni hâlâ tedirgin ediyor*

Kendini dışta tutan bir "yalnızlık" imgesi bireyin kendinden uzaklaşmışlığının ortamını hazırlar. Bütün şartlar, bireyin aleyhinedir. Alışılmış bir hayat biçimi, hem itici hem de -hiç olmazsa- çekici gelir.

> *"Hep seyrediyoruz. Kendimizi, bulunduğumuz noktayı idrak edemeden bir şeyleri seyrediyoruz uzaktan. Biz hiç yokuz seyrettiklerimizde. Bize kendimizi unuttturan her şeye dört elle sarılıyoruz. Kendimizden kaçıyoruz. Kimliğimizde ızdırabın izleri var sanki. Sen bugünden yarına kaçıyorsun, ben bugünden düne. Buluşabileceğimiz bir an var mı?*[29]

Dayanılmaz bir iç-çekiş, bireyi çıldırma noktasında, elini kolunu bağlı bırakır. Çaresizlik, unutma yoluyla gerçek dünyadan uzaklaşma, tek çıkış noktası sayılır. Yenilginin farkında olma, aynı zamanda kopuşu ve içkin bir "isyan"ı da beraberinde getirir:

> *"Çıldırmak da ağrı verir insana, hani bir kuyuya bağırdığınızda çoğalır ya sesiniz ya da bir taş atınca suya dalgalar ürer ya, çoğalır ve ürer acınız siz çıldırdıkça. Yalnız uykuyla ve sarhoşlukla dinelir bu acı. Onu elle yoklayamaz midenizde, kokunuzda yahut kemiklerinizde hissedemezsiniz. Ulaşamayacağınız bir yerinizden türer ve sizin bir mideden, kollardan ve bacaklardan, kemiklerden ibaret olmadığınızı yüzünüze haykırır (...) biz aldandık, bizi aldattılar...*
>
> *BEN HAYRULLAH KUMARDA VE AŞKTA KAYBETTİM. BENİM ÜÇ KIYAMETİM VAR. SONUNCUSUNU BİLEREK SEÇTİM."*[30]

Ortega y Gasset'nin *"Yorumlanmış gerçeklik"* olarak tanımladığı "öteki" insan,

yalnızca bir "beden" olduğunda ısrar eder. *"Kendine özgü biçimini gösteren, gözümün önünde hareket eden, birtakım nesnelerle uğraşan, yani dışarıdan gözle görülebilir davranış sergileyen bir beden "*dir. Bununla birlikte bu beden duyumsayabilir niteliğiyle dış dünyayı tanımlayabilirken dış dünyanın tanımlayamadığı bir "mahremiyet"e de sahiptir. *"O mahremiyet asla önümüzde hazır bulunmaz, ama her zaman bedenle birlikte bulunur*

Bütün kaygılarını, içselliğini dolaylı olarak "öteki"ne aktardıktan sonra "öteki"leşen özne, *icat edilmiş*liğin verdiği bir yapaylığın okur tarafından farkına varılmasını umursamayarak yansıtıcı bilinci aracılığıyla aktardığı gözlemlerini sanki okurun kendisine ait bir *deneyim*i gibi sunar.

Gasset, *Ötekileşme*nin yoğun olarak yaşandığı, *eylem*'in aşırı yüceltildiği Avrupa'yı kötümser bir tablonun karşılayacağını belirtir: *"Ortalık cinayetlerle dolar İnsanların yaşamı değerini, bedelini yitirir, her türlü şiddet ve soygun olağanlaşır Özellikle soygunlar Bu yüzden salt eylem adamı figürü ufukta yükselip egemen olmaya başladı mıydı, insan ilk iş ceketinin düğmelerini iliklemelidir.*

Kargaşanın çıkış noktası olarak belirlendiği öteki, bireyin hem çok uzağında hem de oldukça yakınındadır. Bu uzaklık ve yakınlık boyutları gitgide derinleşen ve muğlaklaşan bir iç dünyaya aittir. *"Bende gerçekten insanî olan, yalnız kendi düşündüğüm, istediğim, duyduğum ve bedenimle uyguladığım, yaratıcı öznesi olduğum şeyler va da benim ben olduğumdan ötürü başıma gelenlerdir: dolayısıyla, düşüncem ancak kendi başıma, anlamının bilincine vararak düşündüğüm zaman insanî sayılır (...) Çünkü her insanî eylemin çıkış noktasında bir özne bulunur, o niteliğiyle olayın başkişisi, yaratıcısı, sorumlusudur..*

Gerek modernizmle başlayan süreçte ve gerekse postmodern kavşakta, anlatı öznesi (ya da nesnesi) aracılığıyla evrensel insan, her şeyin suçlusu sayılarak dışlanır. Yer yer kolajlama teknikleriyle geçmişten kotarmaya çalıştığı geleneklerle kendine ait bir alan oluşturma gayreti bile, tarihsellik kaygısını tartışılır hâle getirmekten öteye geçemez.

Çağın insanı, hem modern hem de postmodern süreçte *"neyi kaybettiğini hatırla"*mak uğruna iç yapısına tamamiyle ters düşecek gelişmeleri benimsememekle birlikte *değişme*'nin, *ayrışma*'nın, *çözülme*'nin de önüne geçilemeyeceğinin de farkındadır. Bütünleşmeyi reddetme, belirsizlik, kuralsızlık, 'Ben'in ve derinliğin yitirilmesi, ironik tutum, her tür aykırılığı kaynaştırma niteliği ile umudun yitirilmiş olması belirgin nitelikler olarak karşımıza çıkar.

"Kendi kendinden, kendi çıkarından uzak, kendi yüreğine ve kendi gerçekliğine yabancı yaşamı" Mersault' yu *uyumsuz* biri olarak nitelendirmek için yeterli bir sebep değildir ancak yalnızca "Dünyanın Karşısındaki Ev" imgesi bile Albert Camus'nun bu roman kişisini *dışa* karşı bütünüyle *öteki*leştirir niteliktedir. Mersault'nun öldüreceği Zagreus'un suçlamalarına bakıldığında Mersault, kimi nitelikleriyle yalnızca bedensel varlık alanını ön plana çıkaran özne vasıflarını taşıyorsa da romanın ilerleyen

sayfalarında onun içkinliğe, daha ileriye giderek öteki liğe bir daha kapanmayacak bir kapı araladığı düşünülebilir.

Gasset, *öteki* ya bir kadınsa, diye sorar. Camus'nun Mersault'u da "Mutlu Ölüm"de, uğruna Zagreus'u öldürdüğü Marthe da kendini bulma çabası içindedir.

> *"Marthe'ta, birlikte sinemaya gittikleri, insanların bakışlarının onun üzerine çevrildiği akşamları ve kendisinin de onu herkese gösterdiği an'ı seviyordu. Kendisini seviyordu onda, kendi gücünü ve yaşama tutkusunu. (...) Tek şey değişmişti. Geçmişi ve yitirmiş olduğu şeyler karşısında özgür hissediyordu kendini. Bu daralmadan ve içindeki kapalı alandan, dünya karşısındaki bu bilinçlilik ve sabırlı coşkudan başka bir şey istemiyordu. Uğrunda yorgun düşülen, ele alıp sıkılan sıcak bir ekmek gibi, ellerinin arasında tutmak istiyordu yaşamını yalnızca.*

Artık Mersault'un gövdesi "simgesi olduğu insandan ayrı olarak, kendine ait bir yaşamı da" sürükleyip "öteki"lerde belirginleştirdiği *"rol"*ünü tamamlar ve nihayet "taşlar arasında bir taş olarak" "devinimsiz bir dünyanın gerçekliğine" döner. Zamanın da bu ameliyede kendi rolünü unutturmadığı; Proust'ta olduğu gibi hep bir *"şimdi"*de yaşanan geçmişe doğru değil de "akıp giden" ve "bir daha geri dönmeyecek" olan "şimdi"lere dönüştüğü görülür.

Belirsiz bir uzama ait kişilikleriyle ancak "öteki"nde kendini anlamlandıran anlatı kişilerinin varlığı, son asır hikâyelerinde önemli bir yol ayrımındadır. Önceden tasarlanmış bir mesaja yönelen yazarın 'örnek okur'u hedef aldığı göz önünde bulundurulursa bu anlatılarda öznenin belirsizliği, bir başkasının varlığının tanımlanması ve dolayısıyla kendisinin ortaya çıkarılması ile giderilir.

> *"Okulda aldıklarımın ve kanımdakilerin anlaşıp dışarı ittikleri bir şeydim ben. Üçüncü şeydim. Diğer ikisiyle aramda geçenleri bazen anımsıyorum. Kanımda olan, ateşi seven canlı şeylerdi, kavrayışı ve cevap verişi derhâl olan. Derhal. Okuldan aldıklarıma yaptığım düşmanlıklara daha doymadım. Ateşi az olan, ısıtmayan cansız olan. En çok bozulduğum da cansızlıklarına karşı kımıldamaları. Odada yalnız kalınan ölünün çarşafı kımıldatması gibi, ve ölü saçın dibinden ter çıkışı gibi(...) Düşünmeme yardımcı oluyorlar. Rahatça kendimi parçalara ayırıyor, bazılarını karşıma alıyor, birini başka bir kente yolluyor, birini uyutuyor, en çok ben olanı da karşıma alıyorum. Böylece onu gözetleyebiliyorum.*

Ben'in derinliğinin yitimi, "öteki"lerin çoğalmasıyla çok parçalı bir bütünlük fikri, sanatçıda 'ben' ile ifade edilen anlatı kişilerinin bir nitelik değişimine yol açar. Artık ne "özne"nin ne de "öteki"liğin olumlu anlamda bir belirleyiciliğinden söz edilemez. Dil de -yazarının istenci doğrultusunda bilinçli ya da bilinçsiz olarak- bireyin iç dünyaya ait savunma biçimlerinin geçersizliğini yitirmesi sonucu birbirinden kopuk, sayıklamalara benzer bir dönüşüm yaşar. Önü alınmaz bellek kargaşası bir cinnete dönüşür ve nihayet kargaşa, -kimi zaman yazınsallık kaygısı gözetilmeksizin- peşpeşe sıralanan gözlem sonuçlarının, -bir "olay öyküsü" bekleyen okurları şaşırtmayı, çoğu zaman da bıktırmayı da ihmal etmeyerek- ortaya konulmasıyla son bulur.

Kimi zaman yazarların bir "karşıt dünya" temsilcisi olarak seçtikleri bu anlatı kişilerinde olumsuzluklar, olumluyu anlatmak üzere kullanılmıştır, denilebilir. Modern yaşayışın kargaşasına kendini kaptırmış anlatı kişisi, yaşadıklarıyla olumlu tutumu yedeğine alarak ilerler. Attığı her adım, yaşanılan her sıkıntı, "iyi bir dünya"yı olumlamak için seçilmiştir. Düşünülen ile yazılan arasındaki zıtlık yalnızca kullanılan kelimeler ve üsluptadır. Derin yapıya bakıldığında yazarın hangi kapıyı açmak istediği sezilir. Mesaja ait göndermeler, modern dünyanın olağan hâlini yansıtarak inançsızlığın, dünyevîliğin, maddeciliğin 'neleri kaybettirdiği' nin cevabı üzerine çekilmeye çalışılır.

Son tahlilde "bilinçdışı özne"ye dönüşen modern bilinç sahibi birey, ân'ın içinde yaşanagelen kaygı çağının yapay bir nesnesi olmamak için "ötekileşme" tehlikesini göze alır. Ancak bütün sakınmalarına, savunmalarına rağmen bu tehlikeden kendini koruyabildiğini söylemek mümkün değildir. Çünkü toplumsalın dışına itilen "öteki"nin tarihselliği, denetlenemeyen ve sınırları çizilemeyen söylemsel yapısı içinde tümüyle kaotik bir düzlemde kurgulanmıştır. Yazar ve okur, kaotik yaşamın bıraktığı olumsuzlukları kurgulamak ve fetişleştirmekle ve kurmaca bir *suç*un kahramanları olmakla yeni bir ceza ortaklığına imza atmaktan kendilerini alamazlar.

Tanzimattan itibaren başlayan Türk roman serüveninde de *"Batılılaşma sorunsalı"* olarak algılanagelen sürecin öznesi, çoğu zaman dışlanmaya, ironik bir tutuma maruz kalır. Bir roman tekniği içinde değerlendirilebilecek bakış açısından seçilen kelimelere kadar roman kişisinin *bilinçdışı özne*liği hep bir *"öteki"*lik olarak tartışılagelir. Felatun Bey, Bihruz Bey, Yakup Kadri'nin Seniha ve Yaban'ı tartının hep bir tarafına doluşurlar. Çoğu zaman Batı bilgisi güçlü bir yapı çiziyor gibi görünmesine rağmen yaşadıkları kimi olaylar karşısındaki tavırları, üstlendikleri misyona ters düşer. Aydın tavrıyla özdeşleştirilebilecek bir yaklaşımın temelinde bir mesajın sözcülüğünü üstlenen roman kişisi, *bilinçdışı özne*liği ile kimi zaman bir mekânsallık üstlenirken; kendi kültürüne yabancılaşmayı, bir coğrafik değerden çok kültüründen uzaklaşmayı da temsil eder.

"Eve Dönen Adam" bu bağlamda neyi kaybettiğini hatırlayan olarak tanımlanabilir. Bu roman kişilerinin uğradığı bellek kaybını telafi edebilmek için gösterdiği bütün çabalar onları yönü kendine doğru yeni bir kapıyı açar. Ev, onları neye mal olursa olsun bağrına basmaya hazırdır çünkü.

4- BULUNMA HÂLİ - KAMUSAL BİLİNÇ ALANI

"Sanatta ihtilal, çoğu zaman "herkes"in yerine
"ben"in geçmesiyle olur"
Ahmet Hamdi TANPINAR

İnsan fıtratını *hayatın eşiğinden atlayanlar ve atlayamayanlar* olarak ikiye ayıran Ahmet Hamdi Tanpınar, romanda anlatılabileceklerin azamisinin fert olduğunu belir-

tir: *"Muayyen bir cemiyetin, muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan ferdi"* olarak vasıflandırılan anlatı kişisi, 'Ben' ile ifadelendirilse de artık tek başına değildir. Arkasında geniş bir iklim, geniş bir cemiyeti barındırır. *"Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... Hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur, yani kendini konuştur "*[36]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın başta Aleiyeli Ahmet'i, Sabri Efendi'si ve Huzur'da yine figüratif bir kişilik olarak ele alınan *hamalı* Anadolu'yu yansıttıkları oranda arkalarında geniş bir halk kitlesinin sesini içselleştirirler. Aleiyeli Ahmet, Anadolu'nun "namus" ve "samimiyet"ini; Mahur Beste'nin Sabri Efendi'si "yetimliği", "yoksulluğu" ve daha çok da hadiselerin akışına kapılan "garip bir ihtilalci"yi; hamal ise İkinci Dünya Savaşı öncesi büyük şehirlere göç eden insanların sesi olurlar.

Ben fikrinin çoğul bir kimlikleşmeye dönüştürülerek sınırlarının cemiyetin sınırlarına kadar genişletilmesi fikri, daha çok "iç-insan"a yönelen Tanpınar'da garipsenecek bir bakış açısı değildir. Çıkış noktasının sanat eseri olduğunu belirten Tanpınar, buradan dışarıya, sokağa, giderek genişleyen bir ilerlemeyle asıl hayata ulaşılabileceği düşüncesini taşır. Çünkü ona göre sanat, *...malzemesinin imkân ve hususiyetlerinden bütün hayata doğru genişleyen bir yığın problemin çözülme noktasıdır. Bir san'at eseri ancak üzerimizde bu etkiyi yaptığı takdirde ve yapabildiği derecede benim için bu isme lâyıktır.*

Bir devri, bir coğrafyayı, bir inancı temsil eden *konuşan* anlatı kişilerinin en önemli vasıfları, bir *mesaj*a sahip olmalarıdır. Bu mesaj, toplumda yankısını bulan ve yedeğinde maddî ve manevî bir gücü barındıran bu anlatı kişilerinin daha çok benimsenmesine yol açar. Kimi zaman *geleneksel* kimi zaman da *ideolojik* bir duruş, anlatıda her ortaya çıkışında belirli bir mesajın gündeme gelebileceğini düşündürür niteliktedir.

Bunun yanında diğer insanlarla aynı minvalde buluşma, aynı değerleri paylaşma, ortak değerlerde ilerleme düşünceleri, başta 19. yüzyıl gerçekçi ve romantik yazarlar olmak üzere bu yapıdaki 'Ben' işlevine daha fazla yakın durmalarına yol açar. Nisbeten yalın bir benliğe sahip olan bu anlatı kişilerinin olumsallığı, yazarın olduğu kadar okurun da duygu ve düşünce birliğini yedeğine alarak ilerler. Gerek *sosyalist gerçekliğe* yönelen ve gerekse İslâmî bir mesaj ağırlıklı diğer anlatılar da, 'Ben'in bu görünümünden faydalanma yolunu seçerler. Kimi Toplumcu gerçekçi yazarların kimi tarihsel şahsiyetlerden yararlanarak ortaya çıkardıkları abartılı kişilere rağmen bu tavır, 'Ben' in serüveninde önemli bir uğrak olarak yer almasını engelleyemez.

"O dönüp dolaşıp kendi kendine gelmeleri de bir kendi kendinden kopmanın, başka başka insanlara bölünmenin, başka başka insanlarda parçalanıp ufalanma-

nın başlangıcıydı gerçekte (...) Her şeye, herkese birden yönelmiş bir açılışın, dönüşsüz bir atılışın eşiğinde bulunduğunu, bundan böyle "herkes" olacağını nereden bilecektim?"[38]

Gerek gelenekler ve gerekse gelenek karşıtı tutumun örneklendiği bu özne seçiminde toplum, bireyin çoğunluk içinde daha geniş bir yaşama alanına kavuşmasına imkân tanıyacak ölçüde sınırsızlığı ifade eder.

"Görenekler, bizim tanımadığımız, yabancı kimselerle neredeyse birlikte yaşam sürmemizi sağlarlar.(...) Toplum, insanın gelecek karşısında bazı güçlükleri aşarak rahatlamasına, yeni, akla uygun ve daha kusursuz şeyler yaratmasına olanak sağlar

Çünkü bireyin her zaman için toplumun tarihsel/gelenekselci vasfına ihtiyacı vardır. Bundan kurtulması da mümkün değildir zaten. İbn Tufeyl'in "Hayy Bin Yakzan" adlı anlatısında Hayy, tek başına bırakılmaz ve nihayet bir toplumla buluşturulduğunda da zaten o topluma ait normları yüklendiğinden her hangi bir uyumsuzluk göstermez. Ancak unutulmamalıdır ki Hayy, Batı'dan çok Doğu'lu bir fert olma özelliğini taşır. Sahip olduğu fikrî nitelikler, bireysel deneyim in yanında ilhamla birlikte bir *oluş* ve *tekamül* çizgisinde belirginlikler gösterir.

Rasim Özdenören'in 'Gül Yetiştiren Adam'ı yalnızca kendi eylemselliğinin etrafında dönmez; aksine yazarının öngördüğü yaşayışını "Gül" imgesiyle donatarak bir mesajın sözcülüğünü üstlenir. Evinin sınırlarının dışında hüküm süren modern dünyaya karşı bütün direncini yalnızca Gül'den alır. Aykırılık bu modern dünyada değil ondadır.

Bu yönüyle toplumsal iyi'nin peşinde olan "Gül Yetiştiren Adam", toplumsal bunalımın değişmesi yönünde romandaki diğer cepheyi etkileyecek bir donanıma sahiptir.

Bir toplumda *bulunma*, bununla birlikte toplumun yalnızca herhangi bir öznesi olmakta direnme, bu anlatı kişilerini eylemsellikleriyle *"yalınkat"* kişilerden ayırır. Bir *tip* olmakla birlikte *kenarlarından yuvarlaklaşma*ya başlayarak bir topluluğu, bir milleti yahut en geniş tanımıyla bir inanca mensup olanları temsil ederler.

"Toplumsal iyi"nin peşinde koşan; ancak bunu yaparken de entelektüel gücünden ya da sanatçının da eserinde öngördüğü kollektif akte ait bilinçten yola çıkan "Toplumsal birey" ya da "kamusal bilinç", bir mesajı iletirken toplumdan aldığı normları, anlatıdaki fonksiyonu itibariyle -didaktik söyleme kapılma tehlikesine de maruz kalarak- daha geniş bir kitleye ulaşma çabasının gösteren ine dönüşür.

"- Bizde reşberlik arama Zülküf Emi. Bizimkisi davar, mal üzerine. Üç, beş teneke ekin eksek kızarıp tohum tutmadan kar altında kalır Arpaları anca biçerik. O da boy tutup orağa gelmez. Susuz olduğundan bir Allah rahmet göndermezse el ile yolarık. Dağlık yerde ne reşberliği. Ot ola da davar, mal besleyesin.

Aynı zamanda bir duyguyu, bir düşünceyi de temsil edebilen bu anlatı kişileri, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" ındaki "Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış", gibi bir

şiirle de olsa halk anlatıları ve türkülerinin "gurbet" ve "yoksulluk" leitmotifini üstlenirler.

Türk edebiyatında çoğu zaman, -ideolojik zorlamalar dışında- toprağı, tarihi, geleneği, inancı, saflığı bir diğer deyişle *insanlaşmış Anadolu*'yu temsil ederler.

"Biz" bu noktada Ben'in yerine geçerken çoğu anlatıda arkalarında varoldukları düşünülen bir cemiyet, değer yargısı veya *sınıf*ın yeni savunucularına dönüşürler.

"Biz" şahıs zamirin yanında "Onlar" da bu grup içinde zikredilir. "Onlar", yazarların "karşıt dünya temsilcisi" olarak seçtiği tematik gücün karşısında yer alırlar. Sınırları bütün hayatı kuşatan "onlar" tematik gücü engellemeye çalışırlar. Bununla birlikte gelenek başta olmak üzere bütün güçleri kullanmaya çalışırlar. Yazar da sözünü emanet edebileceği diğer toplumsal nitelikli kişiler aracılığıyla "onlar"ın karşısında bir "Diriliş"i canlı tutmaya çalışır.

Yenilmemek ve her zaman umutlu olmak bu "diriliş"in en önemli niteliklerindendir. Mesajı ne olursa olsun yazar, *iyi*nin *güzel*in sesini bu anlatı kişileri aracılığıyla dile getirme arzusundadır.

5- AYRILMA HÂLİ/BEN'DEN SIYRILMA

Bir ben vardır benden içeru
Yunus Emre

İslâm dünyasının kendi serüveni içerisinde Tanrı-insan-evren ilişkisini farklı yorumlayış başlangıcından bu yana Ben düşüncesini *Ben* olmanın ilk şartı olarak ileri süren düşünce, *özgür* olmanın farkında olmaktır Schelling'e göre. Yine Schelling'in ifadesiyle "Benin özü özgürlüktür." Ben-olmayan yani mutlak karşısında kendisini özgür olarak tasarlayan Ben, bir özne olduğunun farkında olmak arzusundadır. Bir arzu nesnesi olarak bu tasarı, Aydınlanma düşüncesinden bu tarafa keskin bir ayrımla kendini gösterir.

Kimi zaman geleneksel olana yüklenilen olumsuz anlam, tersinden okumayla "yeniden gelenekselleşme" bir diğer deyişle "yeni-gelenek" kavramlarından hareketle oluşturulan yeni bir "dünya" nın sınırlarının çizilmesini zorunlu kılar.

"Yeniden gelenekselleşme", Guenon ve Laroı'nin ifadesiyle otantik olana ait alanı keşfetmesiyle biçimde yabancılaşmayı özde de bu yabancılaşmaya meydan okumayı "İsyan ahlakı"yla birlikte düşünen bir tarihselliği barındırır.

Kimi günümüz anlatılarına hatta şiirine de yansıyan bu yaklaşım, -geleneğin olumsuzlayıcı anlamını da elde tutarak- yine de geleneksel öz'den uzak tutulmayan mistik öz'den yola çıkar. Maddî olandan uzaklaşma, günümüze yaklaşıldığında nesnenin saldırısına maruz kalan ve biçim-öz çatışmasını içselleştiren bireyde tüm boyutlarıyla modern olana karşı da bir direnişe, isyana dönüşür.

Dış dünyanın bütün donanımlarıyla saldırısına karşın bedenin direnç göstereme-

yeceğinin bilinci iç'te daha muhkem bir kalenin oluşturulmasını beraberinde getirir. Bu bağlamda "yeniden gelenekselleşme", otantik söyleme geri dönüşün -bütün tarihsel ve felsefik çıkarsamaların ışığında- simgesini oluşturur.

Anlatılardaki dış dünyanın kargaşasının eşzamanlı olarak iç direncin söylemsel yapısına yansıması beklenirken kaotik durumun yaşanmamış olması, "İslâmî Edebiyat" tartışmalarında "Asr-ı Saadet" dönemine dönüşün 1400 yılın bütün birikimlerini kuşanarak gerçekleşmesi ve "içtihat"larla tekamülleşen bir bakış açısının yedekte tutulması, 1400 yıllık birikimin görmezden gelinerek bir hafıza kaybına yol açacağı gibi eleştirileri bertaraf etme yolunda önemli bir ivme kazandırdığını akla getirmektedir.

Bu arada zaman ve mekânın soyutlamaya uğranılmaksızın "tecrit" fikriyle tezahürü, "ara dünya"nın bir yanlış anlama olarak algılanagelen Doğu dünyası gerçeklik anlayışında *"mekân, doğal-olan"ın karşıtı olarak "doğa-ötesi" olmak anlamına gelmez. Aksine, olağan dünyanın gerilimlerini ve eşitsizliklerini çözerek bakir doğanın barış ve uyumunu yeniden yaratan bir mekândır. Fakat bu olguyla o, bizzat kendi tarzıyla, dünyevî ve ölümlü hayatı tasvir eden gerilim ve stresleri ortadan kaldırarak insanı, Ebedî olanın hayatında bir yerlere yerleştiren farklı ve nitelikli bir mekân yaratır."*[41]

Klasik İslâm anlatılarında Kur'an ve hadislerden hareketle oluşturulan "mundus imaginalis" (Alem'ül-hayal) yahut "Alem'ül-misal", sanatçıya ve dolayısıyla eserde karşımıza çıkan kurmaca kişilere geniş bir perspektiften bakmamızı zorunlu kılar.

Buna göre son yüzyılda Batı'da felsefeden resime bütün sanat ve bilimleri etkileyen; aynı zamanda bir *huzur* arayışı olarak Aristotales ve Platon'dan beri metafizik bir öz taşıyan *"soyutluk"*tan farklı olarak öne sürülen bir *"ara dünya"*dan sözedilebilir. Bu "ara dünya", *"kendi mekânına, zamanına ve hareketine, kendi cisimlerine, biçimlerine ve renklerine sahiptir Olumsuz yönüyle bu dünya, insanı İlahî olandan ayıran örtülerin kozmik labirentidir; fakat olumlu yönüyle dünyada zevk veren her şeyin orjinal biçimini, rengini, kokusunu ve tadını içinde barındıran cennet makamıdır."*[42] Bir başka ifadeyle *"Bu dünyanın kendisi, gerçekte hem harici dünyanın ötesinde ve hem de insan ruhunun içindedir."*[43]

İslâm felsefe tarihinin önemli meselelerinden biri olan *"kâmil insan"* anlayışında da bu *"ara dünya"*dan faydalanılması, ister istemez başta mekân ve gerçeklik kategorileri hakkında özet mahiyetinde de olsa anlayışların kısaca aktarılması gerekmektedir. Çünkü" *"Arif in tek gayesi hakkı (gerçeği) bilmek ve onunla özdeşleşmektir. Onun yaşamı te'yid edilmiş irade ile başlar ve zühd, takva ve ara sıra birleşmeyi tatma ile devam eder.(...)Onun bu mertebelerden geçmesi, kosmosta yaptığı yolculuğa tekabül eder. O, hayal dünyasını bırakır ve hak (gerçek) dünyayı elde eder.Yolculuğu bittiğinde arif, Hak ve onun kozmik tezahürlerinin yansıtıldığı bir ayna olur.Arifin tüm varlığı, varlığının merkezinde algıladığı Hakk'a dönüşür. Bu Hak'la sadece ru-*

hu aydınlanmaz, bedeni de kalbindeki ışık nedeniyle hastalık ve hatalardan uzak hâle gelir. Bu içsel aydınlarma sayesinde o, normal insanların bilemeyeceği gelecek hakkında da bilgi sahibi olabilir. O, eşyayı her zamanki hâliyle değil, onları ruhsal dünyanın sembolleri olarak, esas şekliyle görebilir."[44]

Bir başka ifadeyle 'Arif', *"hakikati, ezelî ve hâdis; bir ve çok; içkin ve aşkın, mutlak ve mukayyed olarak müşahede eder.(...) Bu tenakuzun sebebi, sâlikin rûhî terakkî merhalelerinde, bir gözü ile kendisini kuşatan ve özel bir kalbî ilgiyle bağlı bulunduğu hâricî âleme bakanken; diğer gözü ile de girmek üzere olduğu diğer âleme bakıyor olmasıdır İki âlem arasında bulunan sûfî, müşahedesini saflaştırmadığından, hakikati, ezelî-hâdis, mutlak-mukayyed olarak müşahede eder. Fakat bu tenakuz, sûfînin rûhî yükselişinde terakkî kaydetmesiyle ortadan kalkar. Artık göz, bulutların ortadan kalkması ile sabit dağları gördüğü gibi, hakikati müşahede eder*

Batının kartezyenci algısı, tanımlanamaz bir görünüme sahip olmakla birlikte sonralığı kesintiye uğramış, Doğu anlatı geleneğinin ayna imgesiyle sonsuz sayıda tekrarlanabilir ve yalnızca öznelerin eylemselliğiyle sınırlı kalmış bir olay anlayışıyla en azından yaşanılan "dış"la uyuşmayan bir zaman ve mekân anlaşıyını beraberinde getirir. Jorge Luis Borges'in Jaromir Hladik'i ve "sonsuz sayıda sayfalı" kitabı öte yanda Franz Kafka'nın George Samsa'sının bir böceğe dönüşmesi, anlatı kişilerini ve okurları biraz şaşırtır o kadar. Hemen ardından bu şaşkınlık, yerini bu yeni "gerçeklik"in vakıalarına ve bakış açılarına bırakır.

Hladik, Jorge Luis Borges'in bir oyun yazarı olan anlatı kişisidir. Yazması gereken bir oyun için zamana ihtiyacı vardır fakat ertesi gün idam edilecektir. Sabahleyin idam mangasının komutanı elini havaya kaldırdığında Hladik'e de okura da şaşırtıcı gelen bir olay olur. Zaman durur; duaları kabul edilen Hladik, bir senelik zaman içerisinde oyununu bitirebilecektir. Bu mutluluğu yaşadığı anda kendi zamanına döner. Havadaki kol iner, bir yağmur damlası yanağından düşer ve "Jaromir Hladik 29 Mart günü sabah saat dokuzu beş geçe idam edilir." Her şey bu iki dakikada gerçekleşmiş; Hladik bu süre içinde oyununu yazmıştır.[46] Ancak zaman, nesnel boyutunu hikâyede tüm anlamını yitirmiş gibi görünse de temelde zamanın bu kullanımının gerçekliğin kurmaca dünyadaki yeni kurgusuyla ilişkisi içerisinde düşünülmesi gerekmektedir. Yaşanılanların sürekli tekrarlanabilir olması ve yalnızca bu dünyaya ait bir şaşırtıcılıkla sonsuz olanın yansıtılmaya çalışılması, Hladik'i bir Doğu kişisine büründürmez; aksine *tecrit* duygusundan farklı, sınırları bu dünyayla çizili Kafkaesk "imgeler dünya"sının kişisinin canlandırılmaya çalışıldığı sezilir.

Öte yandan "Kâmil İnsan", Hladik'in serüvenine benzer gibi görünen ancak temelde farklı bir dünyayı işaret eder:

> *"Vardı kendi bildiğince efendisinin izine düştü.*
>
> *Sanki suya seccade saldı.*
>
> *O varınca sokakların kat kat binaları katlarından soyundular Ağaçlar silkinip uykudan uyandılar. Çiçekler açılıp gerçekten kokmaya başladılar Betonlar, as-*

faltlar yarılıp kara toprak mis gibi ortaya çıktı. Arabalar, eşyalar hakimiyetini kaybetti. Lokantalar iki kap yemek çıkarmaya başladı. İnsanlar birbiri ile sarılıp helâlleşti. Zenginler ellerini ceplerine atıp sadaka vermeye başladılar.

Görülmedik işler oldu.

Mürit yürüyünce masalar, evraklar, iyi hâl kâğıtları, hüviyet cüzdanları, diplomalar, harç ve pullar, çekler, senetler seslerini kestiler.

Bu hâl üzere mürit tekkeye vardı.

"Tarihselci bilinç"le ya da bir "rehber"le çıkılan yolda olumsuzlayıcı, yıpratıcı hiçbir engelle karşılaşılmazken bir tekamül fikriyle açıklanabilecek oluşum gözlemlenir. "Öteki"lerce bütün bütüne akıl-dışı, açıklanamaz ve yanılsama ürünü olarak tanımlanan her olay, tecrit aşamasındaki birey ve okur/dinleyici için olağanlığı, Mutlak olan'ın hikmetinin bir tezahürü olarak algılanır.

Batı'nın dönüştürme ya da metinsellik değeri içindeki anlatı nesnesi olarak mistifiye ettiği bu anlatı kişisinin Doğu mistisizminin özüne hapsedilemeyecek kadar geniş kurmaca-gerçeklik ilişkisini tutarlı bir dünyaya yönlendirmesiyle, çatışmada galip gelen "İç", kendi kendine monologdan 'kendisi gibi olan'la aynı minvalde buluşmasıyla söylemsel bir aynîliğe ulaşır. "Hâl dilinden anlayanlar" söz grubu, anlatı kişisinin "örnek okurla buluştuğu noktada yazı'nın iktidarından "inanç" ortaklığına gönüşümün göstergesi niteliğine bürünür.

'Biz', en geniş anlamıyla modernitenin bulanıklaştırdığı "öteki" imgesinin karşısında yok saydığı beden de dahil olmak üzere bütün fazlalıklarından sıyrılarak aşkınlığı kendi aynasında yaşatmaya devam eder. Bu aynada zaman zaman çukurların, dikenlerin yansıyor olması, bir yenilgiden ziyade "iç"in daha derinleştirilmesi, zenginleştirilmesi aşamasında önemli bir kazanım olarak değerlendirilir.

Kâmil insan, artık yeni bir eşiktedir. Bu aşamada sanatçı da yeni bir anlatımın peşindedir. Bu yeni anlatımda *"İmaj, sanatçının içindedir. Sanatçı imajın içinde değildir: imaj, onun içinde taşıyanın (aklında barındıranın) imajı değildir: hangi nesnenin görüntüsüyse onun imajıdır (...) Nesnenin sahip olduğu sanatçının aklında bulunan imaj ile sanatçının eserine aktardığı imaj, kâmil (hakikatte olduğu gibi modele, nesneye tıpatıp benzeyen) bir imaj değil, sanatçının gücüyle orantılı bir imajdır" (...) Bu imajın kendisi vasıtadır."*[48]

İmajın bir vasıta olarak kullanılageldiği İslâm ve gerekse diğer Doğu sanat anlayışlarında kimi zaman anlatı kişilerinin bu "ara dünya"da "var"lığı ve "yok"luğu tartışılır bir konumdadır:

"Bu şehrin bir kapısından girdim, öbür kapısından çıkıncaya kadar bildiklerimi unuttum, unuttuklarımı hatırladım. Var olan varlığım yok olmuş, yoktan var edilmiş idim.

"Kamil İnsan"ın ferdî niteliği de bu tenakuzlar birliğinde yeni bir "hâl"e dönüşür:

"Alemin bir insanın kalbine sığabildiğini söyleyen bir meczub var içimde"[50]

Asaf Halet Çelebi de, "Cüneyd" şiirinde bu "hâl "i "hâl dilince" ortaya koyar:

bakanlar bana
gövdemi görürler
ben başka yerdeyim
gömenler beni
gövdemi gömerler
ben başka yerdeyim[51]

İstiareler dünyasının ifade ettiği en geniş mekân ve zamanı kullanan bu gerçeklik kavrayışının Ben'i. yaşanılan âlemden sıyrılarak yeni bir âleme doğru bir yolculuğa çıkar:

"Aldılar götürdüler onu. Elbiselerinden soydular, meydan taşından şerbet içirdiler, hırka verdiler Hücresine koydular. Bıraktıkları yerde, öyle dizlerinin üstünde, başı önünde ve gözleri yerde duruyordu. Üç gün üç gece o hâlde kaldı. Hiçbir şey duymadı. Kendi içindeki bu yeni alanlarda nereye gideceğini artık hiç düşünmüyordu.

Açlık hissetmedi, ekmek istemedi, uyumadı, yorulmadı, ağlamadı.

Ancak hücredeki anlatı kişisinin "yaşadığı" bu âlem *"Eflatun'un idealarının âlemi değildir (...)"Tasavvuf yolcusu" burada duyularüstü bir âlem, ruhi olaylar âlemi düzeyinde şahsi hayat dramını bulur, çünkü bu hikâyelerin müellifi kendine özgü simgeleri çizerken kendiliğinden ve ani olarak ilahi vahylerdeki simgelerin sırrına erer. Burada "mecazlar" (Allégories) sıralanmış değildir, gizli, dış duyularla algılanamayan, Melekût âleminde tamamlanan, dış ve zeval bulucu olayların kendisinde simgelendiği kutsal tarih sözkonusudur.*

Nasr, Mevlana'nın temel prensiplerinden yola çıkarak önce musikinin icra ettiği fonksiyonu daha sonra da ma'na ve suret arasındaki ilişkiyi değerlendirme yoluna giderek Evren-insan, beden-ruh bağıntılarının İslâm sanatındaki ifadesini ortaya koyar. Ona göre *...dans boyunca insan, hem Evrenin Merkezi ve hem de insanın kendi varoluşunun Merkezi olan Merkeze doğru çevreden yolculuğa çıkar. Bu dans, aynı zamanda bedenî ruhun mabedi ve bazı üstadların beden ruhlaşması ve ruhun bedenleşmesi olarak atıf ettikleri manevî bir simyada olumlu bir öge yaparak, bedende ruhu "gerçekleştirir.*

"Mistik" şeklinde de ifade edilen maddîlikte tecrit edilmiş öz'ün kendiliğinin şuruna varabilmesi için birtakım aşamalarda tezahür edecek ruh hâllerine ihtiyacı sözkonusudur. Sınırları çizilmiş bir isyan retoriği, varlığın VAR oluşunu anlamlandırmada önemli bir yere sahiptir. Denilebilir ki Batı existansiyalizminden ayrı olarak varoluş kaygısı insanî/seküler bir sebepten kaynaklanmayıp daha ulvî bir "isyan"la tezahür eder. Çünkü *"İsyan bir değişimdir, ferdin önüne kendi kurtuluşuyla aynıymışcasına âlemin kurtuluşunu koyarak ondan evrensel bir sorumluluğun ağır yükünü taşımak ve bundan zorunlu olarak doğan sosyal ihtilâli kendi içinde hazırlamak üzere âlemin tarihi ve bugünkü sonsuzluğuna iştirak etmek ister."*[55] Değişimin önünde mistik bir duyarlıkla itaat eden beşer, insan olmanın uzviyetini taşıyabilmek için çaba

gösterir. Bu çaba bir iç mücadeledir.

"Yetersizliğinin şuuruna varan mistiğin iç mücadelesinin gayesi bu insanî yetersizliği ilâhi şuur ve hareket mükemmelliğinde yok etmektir.(...) Mistiğin hareketi yegâne varlık'a doğru bir yükseliştir.(...) Mistik bir defa bile olsun bu noktaya ulaşıp orada ebediyen kalamayacaktır. Bütün hayatı boyunca bunu arayacak, bu arayışı kendi iradesi hâline getirecek, bu mutlak irade içerisinde kaybolacaktır

Arayışın öznesi, yok saydığı benliğiyle yalnızca zihinde devam etmeyen bir serüvene karşı hazırlıklıdır. Ancak yine de sürekli hayret içerisinde kalmaktan geri durmaz. Her an olgunlaşan bir iç âlem, onu daha da ulvileştirir. Zaman, uzviyetinde bir sarsıntı meydana getirmez. Aksine geçmiş, şimdi, ve gelecek arasında durduğu köprüde diğer insanlardan ayrı bir "ikinci zaman"ı yaşatır. Yaşanılan "mundus imaginalis", hiçbir soyutlamaya izin vermeksizin "tekbencilik"ten uzak tuttuğu için "ikinci zaman", "ara dünya"yı temsil eder görünür. Her an yeni bir "eşik", atılan adımları tedirgin kılar.

> *"İnsan olan benlik sayesinde, yani şuur ve hürriyetimizin birlikte çalışmaları ile bir büyük kapının ta eşiğine ulaşıyoruz. Bu kapıyı açabilen orada bir başka benlik buluyor. Sonsuzluktan bize sunulan bu ilahi emanet sayesinde azaptan kurtulmak, murada ermek, varlığı sevmek kabil oluyor. Sonu olan varlıkların âleminde sonsuzluğun muradına erdiren bu ilâhi emanet elde edildikten sonra insanın sanatı, eski hayatî benliğini teşkil eden hırsların, tahakküm zevklerinin, heveslerin ve iştihaların birer birer terki oluyor Var olmak iradesiyle uzanarak kucakladığı âlemin varlıklarını terk eden insanın bu sanatı, zamanla kendinde tabiî hâl oluyor Bu olgunluk hâlinde kıskançlıkları ve hevesleri, tahakkümleri ve hasetleri terkediyoruz. Lüksten ve iştihalardan uzaklaşıyoruz. Neşeyi ve kederi unutuyoruz. Yalnız ilahî neşeden haz duyuyoruz. Bize ben dedirten ne varsa hepsini terkediyoruz. Sade göğsümüzdeki kalbin çarpıntısına minnetle ve varlık karşısında duyduğumuz hayretle başbaşa kalıyoruz. Benlikten kurtulup bütün varlıklara hizmetkâr olarak yaşamak, bizde şevk oluyor Kalbimize sık sık soruyoruz: Daha bende ne varsa söyle, terkedeyim.*

Bu ilahi sarhoşluğun yeniden inşası yahut postmodern indirgemecilik, aslıyla benzer görünmekle birlikte "kıssa", "hikmet", "hisse" geleneğinin biçimselliğini korumakla eşdeğer bir "tayy-ı zaman" ve "tayy-ı mekân" anlayışını yalnızca bir "kesit" olarak kullanımını gündeme getirir. Bu kesit, biçimselliği, "öz"den soyutladığı ölçüde günümüze yaklaşır ve nihayet açık ipuçlarını sergilemekten geri durmaz. Daha önce de belirtildiği gibi, "Melek", dine ait bir kullanımla karşımızdayken aynı zamanda bir cikletin de adı olur.[58] "Rüya" ve "ayna" imgeleri, Mevlana ve diğer Doğu anlatılarından farklı olarak insanî olanın gizemcilikle bütünleşen süreveni doğrultusunda postmodern bir ivme kazanır.[59]

> *"Yeni Hayat" romanının çeşitli düzlemlerde yoruma açık çokkatmanlı yapısı, onun 'görünür/somut gerçeği teke tek örtüştürerek yansıtmayan çağdaş*

anlatılarla ortak noktasıdır. Romanın, tasavvuf metinleriyle çakışan yapı özelliği ise bu çokkatmanlılığının özellikle 'somut-soyut' birlikteliği üzerinde yoğunlaşmasında görülür. "Yeni Hayat"taki kurgu da, imge dokusu da, bu somut ve soyut düzlemlerin eşzamanlı varlığını vurgulamak için ustaca planlanmıştır Somut yaşam ve iç dünyadaki aşkın yolculuk kurmaca düzlemde aynı anda gerçekleşmektedir. Bu, çağdaş anlatıların çoğunda -örneğin Kafka'da- görülen bir 'ara dünya' olmayıp, iki düzlemin çakışması, yan yana varolması anlamında bir birlikteliktir; sentez ve uyum yansıtır. Romanın bu özelliği, gerçeğin, soyut ve somut diye birbirinden ayrılamayacağını söyleyen mistik görüşle de çakışır. Çünkü bu görüşe göre, tüm boyutlar tek bir Tanrısal özü yansıtırlar; bir bütündürler. Bu bağlamda ele alındığında "Yeni Hayat" romanının dış kurgusu ve imge dokusunda görülen somut ve soyut bileşenler arasındaki bu 'eşzamanlılık', romandaki dünya görüşüyle de koşutluk içindedir

Her iki anlamda okumalarla karşı karşıya kalan okurlar, soyut ve somutun seküler bir anlam ihtiva ettiğinin ayrımına varmaksızın ilerlediğinde Doğu gizemciliğine ait bir iç serüveni yaşayacakları konusunda şüpheleri yoktur. Oysa bu serüven, "mundus imaginalis"e yani "âlem-i hayâl"e değil, Jorge Luis Borges'in asıl labirentin yaşanılan dünya olduğu inancından hareketle yapay bir tecrite eklemlenmiş, "icat edilmiş" bir bireye aittir.

1 Akt. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi, 5.Bas. İst., 1996 s. 24

2 Etyen Mahçupyan, *"Doğu Batı" Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 2 Şubat-Mart-Nisan 1998 s. 38

3 Bkz. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*. (Der. Nurdan Gürbilek) Metis Yay., İkinci Bas., İst., 1995

4- Cornelius Castoriadis, *"Öznenin Bugünkü Durumu"* (Çev. Ertuğrul Başer) Birikim, Sayı 108, Nisan 1998

5 E.M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev., Ünal Aytür), Adam Yay., İkici Bas., İst., 1985, s. 112

6 Forster, *a.g.e., s.* 113

7 Ernest Hemingway, *"Köprüdeki Yaşlı Adam"*, Öykü Seçkisi, (Der. Gürsel Aytaç) Gündoğan Yay., Ank, 1991 s. 129

8 Castoriadis, *A.g.m. s.* 69

9 Martin Walser, *"Kafka'da Kişilerin Karakteristiği Olarak İşlevsellik"*, (Çev., Kâmuran Şipal) Tercüme Dergisi, MEB Yay., Sayı 82, Ank., 1965, s. 68-91

10 Durali Yılmaz, *"Dönüm Noktası" Dansedebilmek*, Ötüken Yay., İst., 1997 s. 197

11 Tarık Buğra, *Oğlumuz*, Ötüken Yay., İst., 1949

12 Feridun Andaç, *A.g.m. s.* 46

13 Gasset, *a.g.e., s.* 85

14 Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı Yay., 2.Bas., İst., 1996 s. 179

15 Feridun Andaç, *"Romancılığımıza Romanesk Bakışlar"* Varlık Dergisi, s. 1058, 1 Kasım 1995 s. 46

16 O.y. Gasset, *a.g.e. s.* 84

17 Mustafa Everdi, "Yokluğu yaşamak", *Mavera*, Sayı 68.

18 Bkz. Y.K Karaosmanoğlu, *"Önsöz"* (Marcel Proust, Geçmiş Zaman Peşinde) MEB Yay., Ank. 1989

19 Nurettin Topçu, *İsyan Ahlâkı*, Dergâh Yay., İst., 1995

20 Ortega Y Gasset, *İnsan ve "Herkes"*, (Çev.Neyire Gül Işık), Metis Yay., İst., 1995, s. 26

21 Gökhan Özcan, "Hiçbişey" *Hiçbişey*, Vadi Yay., 3. Bas., İst., 1997 s. 86-87

22 Semih Gümüş, *Roman Kitabı*, Adam Yay., İst., 1991 s. 26-27

23 J.L.Borges, *"Borges ve Ben"* Borges ve Ben, Can Yay., (Türkçesi Celâl Üster) İst, 1994, s. 94-95

24 Medar Atıcı, *"Leibniz ve Levinas'ta Sonsuzluk Kavramı"* Cogito, Kış-Bahar 96, s. 6, 3. Baskı, s. 483

25 O. y Gasset, *a.g.e., s.* 32

26 O.y Gasset, *a.g.e. s.* 52

27 W.Benjamin, *A.g.e s.* 81

28 Borges *a.g.e., s.* 132

29 Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, "Kelam Bitti" *ACI DENİZ*, İz Yay., İst., 1996, s. 35

30 Kemal Sayar, "Üç Kıyamet" *OTOYOL UYKUSU*, İz Yay İst 1996 s. 82

31 Gasset, *a.g.e. s.* 100-101

32 Gasset, *a.g.e., s.* 47

33 Gasset, *a.g.e* 71

34 Albert Camus, *Mutlu Ölüm* (Çev. Ramis Dara) Can Yay., 2. Bas., İst., 1995 s. 99

35 Cahit Zarifoğlu, "Savunma" *Hikâyeler*, Beyan Yay., İst 1996 s. 52

36 A.Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz.Zeynep Kerman) Dergah Yay., 6. Bas., İst., 1992 s. 51

37 A.Hamdi Tanpınar, *a.g.e., s.* 490

38 Tahsin Yücel, "Önü", *Ben ve Öteki*, Ada Yay., İst., 1983, s. 7 ve 10

39 Ortega Y Gasset, *a.g.e. s.* 27

40 Mustafa Kutlu, "Kalıcı mıyız", *Yokuşa Akan Sular*, Dergâh Yay., İkinci Bas., İst., 1986

41 s. H. Nasr, *a.g.e. s.* 224

42 s. H. Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyâtı*, (Çev., Ahmet Demirhan) İnsan Yay., İst., 1992 s. 229

43 s. H.Nasr, *a.g.e., s.* 229

44 s. H. Nasr, *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, (Çev.Nazife Şişman) İnsanYay., İst.1985 s. 291

45 Ebu'l-lâ Afîfî, , *Tasavvuf, İslâm'da Manevî Hayat*, (Çev. E. Demirli-A.Kartal) İz Yay İst. 1997 s. 2

46 Jorge Luis Borges, "Gizli Mucize ", *Yolları Çatallanan Bahçe* (Çev. Fatih Özgüven) Can Yay., İst., 1985

47 Mustafa Kutlu, "Yola Düştü Mürit" *Sır*, Dergah Yay., İkinci Bas., İst., 1994 s. 58

48 Ananda K. Coomaraswamy, *Sanatın tarihindeki Başkalaşım*, (Çev., Nejat Özdemiroğlu) İnsan Yay., İst., 1995, s. 67 ve 77

49 Mustafa Kutlu, "Cüz Gülü", *a.g.e., s.* 69

50 Sadık Yalsızuçanlar, "Küf", *Kuş Uykusu*, İz Yay., İst., 1996 s. 23

51 Asaf Halet Çelebi, "Cüneyd" *Om Mani Padme Hum*, Adam Yay., İst., 1985 s. 5

52 Nazan Bekiroğlu, "O Yakamoz O Yıldız" *Nun Masalları*, Dergâh Yay., İst., 1997, s. 72

53 Henry Corbin, *İslâm Felsefesi Tarihi*, (Çev. Hüseyin Hatemi) İletişim Yay., İkinci Bas., İst., 1994 s. 372

54 s. H.Nasr, *a.g.e. s.* 169

55 Nurettin Topçu *İsyan Ahlâkı*, Dergâh Yay., İst., 1995 s. 204

56 Nurettin Topçu, *a.g.e., s.* 201

57 Nurettin Topçu, *Var Olmak*, (Der. Ezel Erverdi - İsmail Kara) Dergâh Yay., İkinci Bas., İst., 1997 61

58 Bkz Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İletişim Yay, İst., 1996

59 Bkz., Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, İletişim Yay., İst 1996

60 Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yay., İst., 1996 s. 176

NECATİ MERT

ÖYKÜDE KİŞİSEL ALAN

Sayın ki altı kişilik bir asansördesiniz ve bir yabancıylasınız. O yabacıyla ne kadar yaklaşabilirsiniz? Tıklım tıklım bir otobüsteki kadar olamayacağı kesin. Aynı insana küçük ve tenha bir resim galerisinde rastlasanız, bu kez aradaki mesafeyi daha da açarsınız. Fakat bu mesafe de, sabahın erken bir saatinde ve ikinizden başka kimsenin olmadığı bir meydanda, o insanan peşinden gitmeniz için hayli yakındır.

O yabancı, hele bir de karşı cinstense...

Peki, o kişinin tanıdık olması bir şey değiştirir mi? Hayır. Mesafeler küçülür, o kadar. Oranlar değişmez. Çünkü her insanın kişisel bir alanı vardır. Bu alanın sınırları toplumdan topluma, mekândan mekâna değişir ve görülmez. Fakat, korunması kuralına, sınırları görünüyormuş gibi her yerde sıkı sıkı da uyulur. Bu, eşler için de geçerli.

Bunları söyleme cesaretini İngiliz Feminist *Rosaling Coward*'dan alıyorum. *Coward*, kişisel alanı *"görsel etki"*ye bağlıyor ve alanında, İngilizler için, *"on sekiz ile yirmi dört inç arasında"* değiştiğini söylüyor. Bu, görsel güzelliğin ancak bu mesafeden korunabilmesi demek. Daha yaklaşıldığında, kusurlar, sözgelimi yüzdeki kırışıklar, tendeki gözenekler ve tahrişler gizlenemiyor, dolayısıyla etki yok oluyor. *Coward* diyor ki: *"Bu uzaklık yüzü 'çarpıtmaz'* Şunları da diyor: *"(Bu uzaklıkta) burun çok büyük görünmüz, bir göz yok olmaz ya da burun delikleri fark edilmez."* Bunun fotoğrafçılık ve sinemaya yansıması da şöyle: *"Geleneksel fotoğrafçılık ve sinema; yüzü, çarpıtacak derecede yakınlaştırmayarak, bu saygıdeğer uzaklığı korumuştur* Yüzü yakınlaştırmak gerektiğinde ise bakınız ne oluyor: *...yüzün yakın görünümü makyajla engellenmiş, kusurların gizlendiği uzaklığın oluşturduğu görsel etki korunmaya çalışılmıştır"*[1]

Öykü kişileriyle yazar arasında da aynı *"saygıdeğer uzaklık"* var. Yazar, kişisini bu uzaklıktan anlatır; ona daha fazla yaklaşmaz. Ne ki bu uzaklığın *"görsel etki"*yle açıklanması zor. Uzaklığı belirleyen, öykünün anlam çerçevesi çünkü. Yazar, öyküde ne'yi hang iaçıdan anlatmak istemişse ona uygun kişi seçiyor, kişisini de o amacın gerektirdiği kadar anlatıyor. Yook, kişi önceden seçilmişse, uzaklığı bu kez, o kişiyi seçilir kılınan ne ise o belirliyor. Diyeceğim, her iki durumda da yazar sınırda. Kişisine karşı mesafeli. Bunun bir adım ötesi mahrem alandır. Kişiseldir. Gizli tutulur. Yazar, buraya geçmez. Geçmemekle, hem kişisini korumuş, hem de okurunu öykü dışı heyecanlarla ziyan etmemiş olur.

Yazar Kişisel alana geçmez diyorum ya, lafın gelişi. Doğrusu, geçmemesi gerekir olmalı. Geçenler var çünkü. Örneğin *Ömer Seyfettin*, fazlasıyla geçenlerden.

*"Bahar ve Kelebekler"*i hatırlarsınız. Sosyal ve kültürel değişmeleri bir büyük nine bile torunu, on sekizinde var yok bir genç kız aracılığıyla anlatan öykü. Genç kız,

modern. Şu düşünceler onun: *"Madekki 'terakki'den içnitap* (kaçmak) *kabil değildi, terakki ise mutlaka değiştirmek, mutlaka eskiye benzememek idi, o hâlde asırlarca evvelki Türk kadınlığı da iptidai* (ilkel), *mebnai* (yapısal) *hâlinde kalamazdı. Kuklalıktan, bebeklikten, masumiyetten, hasılı dişilikten çıkacak, hakiki kadın gelecek, erkeklere teveffuk etmese bile müsevi* (üstün değilse de eşit) *bulunacak, bütün mânâsıyla insan, insan olacaktı."* Bu düşünceler, ilerleme tanımı ve eski kadınlığa yüklenmiş sıfatlar hariç -demek eşitçiliğiyle sadece- bugün de geçerli. Oysa aynı kızın, öykünün başlarındaki fotoğrafı çok başkadır: *"Şezlongdaki münhel* (gelişigüzel) *uzanışı ona müstesna bir letafet* (güzellik) *veriyor, ince jüpünün altında bedii bir vuzuh ile irtisam eden* (estetik bir açıklıkla resmolunan) *kalçaları daha dolgun, daha geniş, dizleri daha narin, daha mütenasip, eteklerinin pembe beyaz gölgeleri içinde pek şuh, pek uyanık duran bacakları daha tombul, daha nefis, ayakları daha küçük görünüyordu."*[2]

İşte burada kişisel alana giriliyor. Sınırlarını *"görsel etki"*nin çizdiği kişisel alan değil kastettiğim. Sınırları öykünün amacı ile belirlenen kişisel alandan söz ediyorum. Genç kız, modern. Ev kadınlığından çıkmak, hayata erkeklerle eşit katılmak istiyor. *Ömer Seyfettin* de, -büyük nineye hayranlık duymasına rağmen- kızı onaylıyor, destekliyor. Gelgelelim, şezlongtaki kız, bu anlam çerçevesini beslemiyor. Yani? Asla bir "gözlem" değil. Göz'ün nesnesi. Ve gözetleniyor.

*"Beyaz Lâle"*de ise durum daha vahim.

Balkan Savaşı'nın hemen ardından Bulgarlar Serez'e girer. Şehirde konsolosluklar vardır: *"ahalinin katliamı intizam ve usul dairesinde"* yapmak gerekir; bunun için de Binbaşı Radko Balkaneski görevlidir. Radko, *"ne kadar çete reisi varsa"* hepsini toplar; onlardan, *"şehrin en büyük fırınının"* ve *"incil, ip, zeytinyağı, kerpeten, usturа, şiş"* gibi şeylerin hazırlanmasını ister. Yağma, zenginlerin *"paraları tamamiyle alındıktan sonra"* yapılacak, bu sırada *"Türk kızları (da) askerlere dağıtılacak"*tır. Sekiz yaşından küçük kızların çirkin ve zayıfları öldürülecek, *"güzel (ve) kuvvetlileri toplanıp vaftizlenerek Bulgaristan'a götürülecek"*, çok yaşlılar da *"Hıristiyan olurlarsa sağ bırakılacak"*tır. Devamı: *"Bir yaşından altmış yaşına kadar erkek, sekiz yaşından kırk beş yaşına kadar bütün kadınlar, kızlar, cesetleri meydanda kalmamak üzere sessizce kesilecek, geceleri merkez taburundan çıkarılacak angaryalar vasıtasıyla, yine iki komite reisinin nezareti altında şehrin dışarısındaki hendeklere gömülecekti(r)."*

Fırın hazırlanır. Elli kadın getirilir. Çırılçıplak bırakmak, arkalarına usturayla haç çizmek, karın yarmak, fırında yakmak gibi iğrenç işkencelerden geçirilerek sorguya çekilir. Radko öğrenir ki Hacı Hasan Efendi'nin kızı Lâle Hanım bu şehrin en güzel kızıdır. Finalde kızın evine gider Radko, kıza, *"İçerisini gezeceğim. Çarımızın oğlu prens cenapları için birkaç günlük oturacak. Babanız bu asil misafire evini vermeye razı oldu. Kendisi hükümette generalin yanındadır."* diyerek kapıyı açtırır. İçeri girer. Katları, odaları gezer. Lâle'nin odası üçüncü kattadır; Lâle utanarak açar: *"(Yatak odasını) yabancı bir adama göstermek azabı onu yeniden utandırdı. Sıkıldı,kıpkırmızı oldu. İstemeye istemeye kapıyı açtı."* Bunu Radko'nun Lâle'ye sahip olma mü-

cadelesi izler: Lâle, *"güzel olduğu kadar kuvvetli"*dir, *"on dokuz yaşının verdiği çeviklikle"* dayanır, boğazlaşır; radko'ya fırsat vermez. Pencere açıktır, *"Üşüyorum. Şu pencereyi kapatayım da öyle."* deyip razı olmuş görünür, pencereye gider, *"ve bir anda gözle görülmeyecek derecede ani bir hareketle orada"* kaybolur. Radko, *"merdivenleri dörder beşer atla(yıp)"* bahçeye iner, ne ki Lâle ölmüştür: *"Fakat işte hâlâ solmamıştı. Taze hayatının, emsalsiz güzelliğinin ulvi ve mehtaptan rengi henüz duruyordu. Ve 'Soğumadan!' diye mırıldandı, 'Soğumadan!' Bu paha biçilmez ölü daha sıcaktı. Soğumadan. Yıpranmamış aşkının, dokunulmamış kızlığının kim bilir ne kadar başka olan o müstesna lezzeti bir parça olsun tadılamaz mıydı?"* Radko, Lâle'yi kucağına alır, odasına çıkarır, yatağına yatırır: *"Radko, bu ölüye istediği vaziyeti verdi. Üstünde şeni arzunun en karanlık, en pis, en kirli ateşlerini tutuşturdu. Onun son kalan hararetlerini içti. Emdi. Isırdı.*

Bu öykünün amacı, Bulgar milliyetçileri zalimdir, katildir, iğrençtir, ırz düşmanıdır... üzerinden Türklük bilincini uyandırmak, mukabil bir Türk milliyetçiliği yaratmak. Kabul. Ama öykü yer yer, hatta sık sık amacını aşıyor. Hatta dışına çıkıyor. Çıktığı yerler, yine kişisel alanla ilgili.

Murat Belge diyor ki: *"Bir ölüye böyle bir olay yeterince iğrençtir, ama anlatım iğrençlikten önce başka ayrıntılara uzanmaktadır."*[3]

Öyküden o ayrıntılara verdiği örnekse yukarıdaki iğrençliğin devamı: *..lekesiz ve nuranî kasıklarından, solgun ve renksiz kan damlaları sızıyordu. Baktı, baktı. (..) Ve, yeniden iştahlandı. Bir tarafı haraf bir ölüyü, başka türlü de hırpalamak, kirletmek için, bu sefer yüzükoyun çevirmek istedi.*

Serim, düğüm, çözüm fark etmez: *Ömer Seyfettin*, her an çerçeve dışına çıkabilir. "Bahar ve Kelebekler"den verdiğimiz örnek öykünün hazırlık bölümündendi. Bir örnek de "Beyaz Lâle"den verelim: Getirilen kadınlar soyunmamakta direnince, içlerinden, kucağı kundaklı biri, ötekilere ibret olsun için Radko'nun karşısına getirilir. Kadın soyunmaz; çocuğu fırına atılır. Yine soyunmaz, bu kezkomutalarca soyulur, arkası da çevrilir. Fakat *Ömer Seyfettin*, gayet sakin: *"Arkası çevrilince, radko elindeki ustura ile çatlatacağı bu canlı yemişe baktı. Gür ve dağınık saçlarla örtülü sırt kısmı, geniş kalçalarının üzerinde küçük ve nispetsiz kalıyordu. Tüysüz ve lekesiz bacakları beyaz ve parlaktı. Ocağın alevleri satıhlarına aksediyor, pembe ve uçucu gölgeler titretiyordu."*

Ömer Seyfettin, Radko ile Lâle'nin -Lâle önde, Radko arkada- üçüncü kata çıkışlarını anlatırken de aynı sakinlik içindedir: *"Önündeki badianın* (güzelliğin) *hayali andıran vücudu siyah ve ince yeldirmenin altındaki insanı çıldırtacak hareketlere oynuyor, kalçalarının ve uyluklarının her basamakta aldığı şekil, kalbinde dayanılmaz heyecanlar alevlendiriyordu."*[4]

Ömer Seyfettin, öykünün amacını unutmuş, kendisini kızdıran, heyecanlandıran şeyin ardını bırakmış âdeta. Gerçi yine heyecanlı, okuru yine yakalıyor; ama hiç olmayacak şeyin peşine takılarak. Sakinliği bu anlamda kullanıyorum. Murat Belge'den de okuyalım: *...bu satırlar, bir Bulgar subayının Türk kızına saldırmasından bağım-*

sız olarak bir hayli iç gıdıklayıcı. Daha doğrusu, içi gıcıklanmış bir insanın kaleminden çıktığı oldukça belirgin."[5]

Bir tecavüz, bir işkence, bir kızın merdiven çıkışı veya şezlongda uzanışı anlatılmaz demiyorum. Anlatılır. Ama nerede? Anlatılmalarının şart olduğu yerlerde. Bu bir. Ayrıca gelişigüzel de anlatılmaz. Sinemada ve fotoğrafçılıkta, yüzü yakınlaştırmak gerektiğinde yüz makyajla korunuyordu ya, öyle koruyucu dille anlatıyır. Yaklaşılmadan. O "saygıdeğer uzaklık" bırakılmadan.

Mesafesizlik, kimi öykülerde de anlatıcı "ben"e karşı oluyor. Anlatıcı "ben" her zaman yazarın kendisi değildir ama, izlenim böyle olduğundan, bu öyküler bir çeşit teşhir/itiraf gibi algılanıp okunuyor.

Aziz Nesin'in *"Titiz Kadın Hasn'anım"* adlı bir öyküsü var. Öyküde iki kez evlenip boşanmış Hasn'anım'la kaç kez evlenip boşandığını arıştırmış Ziya Bey'in evlilikleri anlatılır.Hasn'anım "titiz" Daha ilk gece -hemde kapıdan henüz girilmiştir- Ziya Bey'i soyundurup kendisine *"Hadi bakalım, önce doğru banyoya!"* deyip ne yapacağını duyurur. Ziya Bey, gündüzden çarşı hamamına gitmiştir, buu söyler, söylediğine de pişman olur: *"Neee? Hamama, çarşı hamamına, öyle mi? (...) Hiç iğrenmedin mi? Eyvah! Artık senin kırk su şartlanman gerek."*

Bu aşırı temizlik, ilk geceyle de sınırlı değildir. Ayrıca, Hasn'anım Ziya Bey'e güvenmez, *"Olmamış, olmamış. Dur, biriki su da ben yıkayayım!"* deyip her gece banyoya dalar. Ziya Bey'in başından aşağı kaynar sular boca eder. İşin içine tel fırçayla sırt kazıma, yanan yerleri pamukla alkolleme de karışır.

Suları önce kaynatıp sona ilaçlar Hasn'anım. Zaten ev *"kaynar sular, klorlu sular, tuzlu sular"*dan buğu buğudur. Koltuklar, kanepeler, hatta kapı tokmakları kılıflıdır. Perde saçakları taralı. Bir misafir odaları vardır, evin en geniş odasıdır, lâkin kapalı tutulur. Misafirin külüne, sigarasına karışılır.

Ziya Bey'in en büyük keyfi, pazar sabahları, sırtında pijamayla kahvaltısını etmek, yine öyle pijamasıyla koltuğa kurulup gazetesini okumaktır. Yapamaz, yasaktır. Öteki günlerse zaten hep azar: *"'Elbiseni yerine as!' 'Eşyanı topla!'"* Öyle "titiz" ve "düzenli" Hasn'anım. Öpüşecekleri sıra *"bir elinde pamukla lizol, öbür elinde alkolle kolonya ya da klor"* öyle gelir. Gecenin bir vakti, yatakta, Ziya Bey'i dürtüp uyandırdığı, *"Ay, teke teke kokuyorsun!"* deyip banyoya gönderdiği bile olur.[6]

Öyküde temellendirilen düşünce şu: İnsanlar, birbirlerini nesneleştirmemeli, insan olarak görmeli. Yukarıdaki olaylar ve öykünün finali de bunu yeterince veriyor. Fakat baş tarafta -ki öykünün hemen hemen yarısıdır- öyle şeyler anlatılıyor ki anlatılmaları şart mıydı diye düşünüyorsunuz.

Ziya Bey -kaç kez evlenip boşandığını karıştırmış adam- evlilik öyküsünü dinlediği bir arkadaşından şu evlilik dersini alır: Karını yaratık olarak gör. İnsan gibi değil. Mutlu olursun. Hasn'anım'la evlenmesi bundan sonradır Ziya Bey'in. Fakat bu evlilik, av uman Ziya Bey'i av hâline sokar ve gülünçleştirir. Sanırım, ikinci öykü, Ziya Bey'i gülünçleştirmek için anlatılmış.Yoksa içerdiği derse rağmen, asıy öyküyü güçlendirdiği söylenemez bu öykünün. Buna bir de Ziya Bey'in, boşandığı karıbı

Hasn'anım'ı bir dost evindeki toplantıda tanımayışı öyküsünü ve bununla uğradığı gülünçlüğü ekleyin, asıl öykünün, bırakınız güçlenmesini, daha da zayıfladığını göreceksiniz.

Anlatıcı, "ben"i -izlenim açısından düşünürsek kendilerini- hiç korumayanlar, bütün derme çatmalıkları, saflıkları ve perianlıklarıyla ele verilenler, genellikle mizahçılardır. İlginç değil mi, ben de kendilerinden mizahçılar diye sözediyorum. Faliba sorun burada. Onların öyküyü mizah için araç görmelerinde. Oysa mizah, öyküde, öylüyle birlikte olmalıdır. Ayrıca değil. Ayrıca olması, yazarın kişisel alana girmesi demek. öz geldi, yine öykü sınırına dayandı. Ama mizah duygumuz varsa eğer, o duygu, duyacağı sınırda da duyar.

Sait Faik'in bir öyküsü var: *"Eleni ile Katina"* Değişik bir kız Katina. *"Hiç şişman değildi(r) ama, şişman gibi gözükür."* Pastanede çalışmaktadır. Üstünde, sürekli, *"insanı çocuk gibi sevindiren bir pasta kokusu"* Ayrıca, *"lakayt bir hâl"* Hele, *"kadeh kadep üstüne rakı içerken"* Sait Faik anlatıyor: *"Hiçbir şey bizi alakadar etmez. Her şeyden elimizi ayağımızı çekebiliriz. Sonra birdenbire Katina'nın arzulu, ufak, çekik gözlerine şehvetli bir sabitlik otururdu. İşte Katina'yı bu bakışı için severdim.* Oysa konuştukları, düşündüğünüz gibi değildir: *"Katina ile yalnız onun bana tanıştırdığı sevgilimden bahsederdik. Beraber çıktığımız bütün akşam, hatta bazen beraber gecelediğimiz zaman bile* katina'nın sevgilisi yok değil, var: *"Her akşam benimle yahut başka bir adamla, bazen patronu ile buluşmasına rağmen, Katina, izim üçümüze de değil, bir genç kıza aşıktı."* bu bilgiyi alır almaz düşünülen ise şu: *"Katina'nın gözlerine bir koyu, ağır, biraz esrarengiz mânânın neden çöreklenip oturduğunu, bu havadisi öğrenir öğrenmez anladım."* Ya iki sevgilinin sûreti: *"Bir akşam, Yenişehir'in meyhanelerinin önünde ona sevgilisiyle rastladım. Katina beni görünce bir erkek gibi gülümsedi. Gözlerinde koyu, lüzucetli bir şey akıp gitmişti. Dertsiz, kaygısız, dünya ile ilişkiliydi."* Hatta *"şişman olmadığı hâlde şişman gözükmesi"* bile kaybolmuştur katina'nın. *"Öketi genç kız, Eleni, Ceylan gibi ürkek, latifti. Yanağının derisi uçuk ama yine de tatlı bir al renkteydi. Benden, mesut ayrılırlarken, arkalarından baktım. Katina'nın dostunun ince uzun bacaklarıyla Katina'nın biraz kalınca, çorapsız, beyaz bacakları gülmeye, eğlenmeye, fakirlikten ve sefaletten uzak, temiz bir dünyaya doğru koşar gibiydiler.*

Katina -nasıl olduğu bilinmez- *"başka türlü"* şişmanlar. Sebebin, patronu olduğunu söyler. Patron da çocuğu, *"dostlarından çocukları olmayan bir aileye"* yamar. Katina giderek zayıflar: *"O kadar zayıfladı ki, sevgilisinin bacaklarının mevzun inceliği yanında bile onunkiler değnek gibi kaldı."* Başka değişiklikler de olur Katina'da: "Yirmi yaşma girmişti. Onda tuhaf bir değişiklik oldu. Dünyayı hissetmeyen Katina, birçok şeyler duydu. Sevgilisi onu aldatmaya başladı. İhmal, sonra terk etti."[7]

Bu öyküde nazik bir konu nazik bir dille anlatılıyor. Ve "ben" zamiriyle. *Sait Faik*, öykünün sınırlarını zorlayıp ne Eleni'nin, Katina'nın alanlarına giriyor ne de kendini duygularına kaptırıyor. Hiçbir şey gerektiğinden fazla değil.

Asansördeki insana asansördeki kadar yaklaşılıyor.

MEHMET GÜNAY

HİKÂYE ETMEDE KURGU KAVRAMI

"Kurgu" kavramı, başta sözlükler olmak üzere, kaynaklarda birbirine yakın açıklamalarla ifade edilmiştir. Değişik alanlarda kullanılan kavram, daha çok sinema ve edebiyat sahasında *"kur-"* fiilinin çağrışımlarıyla karşılık bulmuştur. Sinemada *montaj* kelimesiyle eş anlamlı olarak da terimleşen kavramın, felsefe alanında da sıkça kullanıldığını belirterek, öncelikle genel sözlüklerde yer alan karşılıklarını vermek istiyoruz:

> *"Kurgu: 1 Bir şeyin zembereğini kurmak için kullanılan araç, anahtar. 2. Bir bütün oluşturmak için parçaları takıp birleştirme işi, montaj. 3. Bir filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini, bir anlam ve uyum bütünlüğü sağlayarak birleştirme. 4. İş alanına geçmeyip yalnız bilmek ve açıklamak amacını güden düşünce, kuramsal araştırma, spekülasyon.*
>
> *"Kurgu: 1. (fel.) İş alanına geçmeyip yalnız bilmek ve açıklamak anlamını güden düşünce, kuramsal araştırma. 2. Bir şeyin zembereğini kurmak için kullanılan araç, anahtar. 3. Bir bütün oluşturmak için parçaları takıp birleştirme işi, montaj. 4. (sin.) Filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini, bir anlam ve uyum sağlayarak birleştirme."*[3]
>
> *"Kurgu: 1. Bir şeyin zembereğini kurma âleti. 2. Kuruntu, vehim. 3. (fel.) İş hâline geçmeyip yalnız bilmek ve açıklamak yolundaki düşünce.*
>
> *"Kurgu: Bir şeyi oluşturacak türlü öğeleri birleştirme, montaj. 2. Başka başka kaynaklardan alınan öğeleri yeni bir şey oluşturmak için bir araya getirme. 3. Esk. Kuruntu, şüphe. * G. Santl. Geleceği hayâl gücüne dayanarak ve genellikle fantastik olarak canlandıran tür. Kurgu romanı. Kurgu edebiyatı. * Sine. Bir filmi oluşturan görüntü ve ses gibi öğelerin birleştirilmesi ve seçimi."*[4]
>
> *"Kurgu: Kuruntu, vehim, şüphe."*[5]

Yukarıda verilen tanımlarda kavramın birkaç alandaki açılımına değinilmiştir. Ancak bazı sözlüklerde terimleşerek özel bir kullanım şekli kazanmıştır. Felsefe alanında:

> *"Kurgu: Yalnızca bilmeyi, öğrenmeyi ve tanımayı amaçlayan ve çıkar gözetmeyen bilgiye, buradan hareketle gerçeklik üzerine soyut, zaman zaman keyfî ve doğrulanması hiçbir şekilde mümkün olmayan düşünce ya da görüşe verilen ad."*[6]
>
> *"Kurgulama: Hakîkati, bilimsel olarak kanıtlanmış gözlem olgularından ve deneyden kopuk, soyut mantıksal kurulmalara dayanarak kuramsal olarak bilme yöntemi. Kurgulama, bu nedenle bilimsel olmama durumunu içerir. Birçok eski Yunan düşünürünün özgün felsefî kuramları, Ortaçağ skolastik kuramları, 18. ve 19. yüzyılda Sehelling, Hegel ve daha başkalarınca geliştirilen doğa felsefesi ku-*

ramları, kendi özellikleri gereği kurgusaldırlar. Bilimsel bilgi ilerledikçe, kurgusal düşünceler yavaş yavaş terk edilerek yerini bilimsel kuramlar almaya başlar Bazen kurgulama, felsefi bilmenin özgül bir yanı olarak da ele alınır."[7]

Bu doğrultuda açıklamalara genel sözlüklerde de rastlamak mümkündür. Kavram, sinemada felsefeden daha da geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bir sinema terimi olarak daha aktif ve yer yer somut bir çalışmaya ad şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

"Kurgu: Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen filmler arasında seçim yapmak, bunları çevirim oyunluğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıma göre düzenleme işi, böylelikle kurgu yardımıyla filme özgü uzay ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin tartımını ve dizimini gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları amaçlayan çalışma.

"Kurgulama: Bir filmin çevirim oyunluğuna hazırlık olarak ileride yapılacak kurguyu önceden tasarlama, filmi çekim çekim anlıkta canlandırma ve bunu kâğıda dökme işi."[9]

"Kurgu: Montaj olarak da bilinir Sinema san'atında, aralarında tema bağlantısı bulunan ayrı film bölümlerinin bir araya getirilip düzenlenmesi işlemi."[10]

"Görsel kurgu, çekimleri bir öyküyü kronolojik sırayla anlatmak üzere birleştirebilir ya da görüntüleri istenen etkiyi yaratmak, düşünce çağrışımlarını görsel olarak ifade etmek amacıyla arka arkaya getirebilir San'atsal anlatımı sağlamak için sesler de kurgulanabilir; diyalog, müzik ve ses efektleri karmaşık biçimlerde birleştirilebilir."[11]

Sinema ve felsefede yaygın bir kullanım alanı kazanan *kurgu*, edebiyat dünyasında her zaman aynı isimle karşılık bulmamıştır. Başta edebiyat terimleri, sözlükleri ve edebiyat teorisi kitapları olmak üzere diğer edebiyat kaynaklarında da isimlendirmede bir çeşitlilik söz konusudur. Bu isimler arasında araştırmacının ya da yazarın bakış açısından yani, kavrama yüklediği fonksiyonel açılımdan kaynaklanan bazı farklılıklar vardır. Bu farklı yaklaşımlar kavramın belirginleşmesinde birer basamak teşkil etmektedir.

Kurgu kavramının edebiyatla olan ilişkisi, edebiyat eserlerinin *kurgusal* bir yapı arz etmesinden kaynaklanır. Bu noktada kurgusallığın ve gerçekliğin ne olduğu hakkında bazı tanımlara başvurmak faydalı olacaktır.

Gerçeğin tanımı Sadık Tural tarafından şöyle yapılmıştır:

"İnsanın öncelikle beş duyusu, sonra da hissetme, hayâl etme sezme melekeleri ile zenginleştirdiği muhakemesi yardımıyla tanıdığı, bildiği, adlandırdığı, hükme bağladığı durumlara gerçek diyoruz."[12]

Gerçekten kurgusal olana geçiş kavramsal olarak aşağıdaki gibidir:

"Gerçeğe benzer: Gerçek olmadığı hâlde gerçekmiş gibi san'atlı anlatılan olay. (Eş. Gerçeği andırma.)"[13]

"Gerçeğimsi: Gerçek gibi olan."[14]

Kurgusal kavramı ise, sözlüklerde birbirine yakın ifadelerle tanımlanmıştır:

"Kurgusal: Kurguyla ilgili, kurguya değgin, kurgu niteliğinde olan. (Spekülatif)"[15]

"Kurgusal: Kurguyla ilgili; kurguya dayanan; spekülatif."[16]

"Kurgusal: Deneysel malzeme içermeyip, yalnızca düşün- cenin mantıksal işlemleri ile, saf düşünce faâliyetiyle ilgili olan. Buna göre, kurgusal akıl iyiyi hedefleyen ve eylem için ilkeler koyan pratik akıldan farklı olarak doğruluğu amaçlayan, fakat doğruluğa yalnızca mantıksal düşünce yoluyla ulaşmaya çalışan akla karşılık gelir."[17]

Bu ifadeler doğrultusunda edebiyat eserlerinin kurgusal yapısını bir tanım cümlesiyle sunmak mümkündür.

"Kurgusal Edebiyat: Roman ve hikâye edebiyatı. Gerçek değil de gerçeğe uygun biçimde olan edebiyat ürünleri. Hayâl, icat, masal, uydurma, yalan anlamlarında da kullanılır. İngilizce roman ve hikâye kitaplarının çoğunun üstünde fiction diye yazar Bu terim kitaplık sınıflamalarında da kullanılır."[18]

Prof. Dr. Gürsel Aytaç'a göre:

"Kurgu: (Alm.-Aufbau) Edebî eserde yapı öğelerinin bileşimi işi ve bunun gerçekleşmiş hâli. Dış Kurgu: Bölüm, perde, kıt'a v.b. İç Kurgu: Konunun gelişim çizgisi, dil kurgusu ise ritm, kelime seçimi v.b.dir.

"Kurgu, bir edebî eserin incelenmesinde aydınlığa kavuş- turulacak önemli bir öğedir Kurgu ile kastedilen, eserin yapısı (inşâsı)dır; figürlerin, motiflerin, temel düşüncelerin nasıl yerleştirildiğinin, birbirlerine karşı konumlarının, eser dokusu içindeki işlevlerinin ortaya çıkartılmasıdır kurgu saptama çalışmaları.

Ronald B. Tobias'ın kavrama bakış açısı da yakın çizgidedir:

"Kurgu, hikâyenizi bir arada tutan iskelettir Bütün ayrıntı-larınız kurgunun kemiklerine asılıdır"[21]

Fakat edebiyat eserinin kurgusal yapısını sadece tanımlarda ifade edildiği gibi, yapı öğelerinin birleşimi işi ya da bu yapıları bir arada tutan bir iskelet şeklinde açıklarsak, tanımda önemli bir eksiklik olur. Asıl belirtilmesi gereken nokta, bu öğelerin herbirinin kurgusal - kurmaca - oluşlarıdır. Başta Aristotales olmak üzere birçok düşünür edebiyat esrerinin kurgusallığını bu yapılarda aramıştır.

"Rüyayı, hayâli, kurmacanın ve edebiyatın temelinde görmek, antik edebiyatta Platon'un Devlet'inden bu yana çeşitlemelerle sürüp giden bir çizgi olmuştur Ama bunun karşı kutbu da bir o kadar eskidir. Aristotales (M.Ö. 384-322) Poetika'sında kurmacayı edebiyatın temelinde görür ve yazarın 'muhtemel' ile 'mümkünü' işlemesi gerektiğini söyler; hakîkati, gerçeği anlamak ise tarihçinin görevidir der. Taklit etmeyi edebiyatın, yaratıcı yazarın asıl amacı olarak görür

"Hayâl gücüne dayalı edebiyat bir kurgudur, yalandır Platon'un edebiyatı bir yalan olmakla ithamının izi 'kurgu' kelimesinde hâlâ yaşamaktadır. Buna karşı Philip Sidney ve Dr. Johnson edebiyatın hiçbir zaman bu anlamda bir gerçeklik ta-

şıma iddiasında bulunmadığı cevabını verirler

Platon'un edebiyatı, daha doğrusu edebiyat ürünlerini yalana dayandırması, bizi *kurgu*nun menşei hakkında düşünmeye itiyor. Bu doğrultuda ilk insana kadar geri gidip duruma bir göz atmak yerinde olacaktır. Bu ilk insan tâbiri ilâhî sistemlerde Hz. Âdem'e, beşerî düzenlerde de ilk insan tanımlamasına ve bunları izleyen nesillere tekâbül eder. Bu ilk dönemlerde insanoğlunun neden bir şeyler anlatma gereği duyduğunu Özdemir Nutku kurmaca bir metinle şöyle ifade eder:

"Bir Av Hikâyesi: Binlerce yıl öncesindeyiz. Gün batmış. Bir ormanlığın açıklığı, ortada bir ateş yakılmış. Çevredeki böcek cırcırlarının ötesinden garip kuş sesleri, ormanın gizli homurtusu geliyor Sonra yaklaşıyor bu garip sesler Korkunç, kocaman gözleri olan yaratıklar geliyorlar ve çoğalıyorlar gittikçe Ateşin çevresinde atlayarak, zıplayarak dönüyorlar Garip sesler çıkarıyorlar Bunlar, yüzlerine korku verici, büyük maskeler takmış insanlar; ellerinde yay ve ok var bazısında ilkel baltalar Binlerce yıl öncesi yaşayan avcılar bunlar; üstlerinde hayvan postları var

Ateşin çevresinde dans eden bu insanlar, avlarının başarısını dile getiren bir şarkı söylemeye başlıyorlar (...) Seyredenler aktif olarak her an oyunun içindeler Aynı duyguları taşıyorlar çünkü çevrelerini saran tehlikelere karşı savaşmak...

Bu ilkel oyunlarda oyuncular önceleri ellerini çırparak ya da ayaklarını yere vurarak bir tartım buluyorlardı. Sonradan bu oyuna ezgiler girdi ve belli anlamlara gelen sesler Bu oyunlar av törenlerinden doğa güçlerine olan saygıyla karışık korkuya kadar gelişti. Böylece yağmur duaları, bolluk törenleri, ölüm-dirilme olayları ortaya çıktı.

Avcı avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini taklit ederek yakınına gider, avını öldürürdü. Sonra köyüne döner, nasıl avlandığını ötekilere anlatacak bir hareketler düzenine girerdi...

Burada bir şeyi gözden kaçırmamak gerekir ki, o da, avcının yaptığı işin *kurgusal* olmadığıdır. Bu eylem gerçek bir olayın taklidî hareketlerle yeniden ifade edilmesidir. Bu anlatımın gerçeğine bu derece yakın, hatta gerçek oluşu onun birincil kişi tarafından anlatılmasından kaynaklanır.

Bu birincil kişinin ölümünü tâkip eden yıllarda aynı olayın yeniden anlatılmasıyla olay, *hikâye* karakterine bürünür. *Kurgu*, ancak bu aşamadan sonra karşılaşacağımız bir olgudur.

"Kurgudan önce hikâye vardı. İnsanlar av peşinde koşmak için her gün terk ettikleri inlerde yaşadıkları ve hayvan sürülerini mevsimlik olarak taşıdıkları günlerde, geceleri ateş başında oturup hikâyeler anlatırlardı.

Buradan anlaşılacağı üzere bu ikinci, üçüncü kuşak insanların birbirlerine anlattıkları şeyler hikâyeler idi. Bunlar rivayete ve heyecana dayalı olup günümüz hikâyelerinin ilk şekilleridir. Hikâyenin kısa bir tanımını yapmak bu noktada faydalı olacaktır:

"Hikâye: Bir olay veya iş anlatma; nekletme. Rivayet (Fr. nouvelle). Edebiyatta, hayâlde tasarlanan ilgi çekici birtakım olayları anlatarak okuyanda heyecan ve zevk uyandıran; hayatta olan veya olacak kanısı veren olayları bir ölçü ile anlatan, çoğu birkaç sahife tutan yazı."[26]

Kurgu bu ilk dönem insanlarının anlatı geleneğinde yer almaz. Onlar için sadece gündelik hayatta bazı işlerin -avlanma, evlenme ve ölüm törenleri gibi- sistematiğini ifade eder.

"Kurgu, en temel anlamıyla insan davranışı için bir plândır."[27]

"Kurgu İsâ'dan çok önceleri dinsel törenlerden çıkma ve bildiğimiz klasik dramaya dönüşen bir şeydir. Kurgu bir aksiyon ve tepki örneği olan hikâyedir

Bireysel yaşamımız anlatı geleneği açısından kurgusal bir bütünlük ihtiva etmez. Yeniden kurgulamaya ihtiyacı vardır. Dolayısıyla bu öz şekliyle yaşam silsilemiz, kurgudan ziyâde hikâye hüviyeti gösteriyor. Tabi bu yaklaşımlar insanı ve onun davranışlarını toplumsal yaşam içerisinde nasıl değerlendirdiğimizle ilgilidir.

"Bizim yaşamlarımız kurgular değil, hikâyelerdir. Yaşam çoğunlukla birbirlerine çok ince ipliklerle bağlı bir olaylar ve rastlantılar dizisidir."[29]

"Kurgu, sürekli olarak birleşik eylem ve davranış örneği yaratan 'neden-sonuç' ilişkileri zinciridir. Kurgu, okuru da 'neden?' oyununa dahil eder.

Tabiat olaylarında görülen *determinizmi*, bireysel davranışlarda aramak, bu anlamda onların *kurgusal* olmadığı fikrini bizde uyandırabilir. Ancak, bireysel davranışların da toplumsal yaptırımlarla kontrol edildiğini ve toplumsal davranış şekillerini oluşturduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Toplumlar, davranış ve yaşayış örgülerini ya dinî kabullere, ya da beşerî düzenlere dayandırırlar. Bizim için önemli olan her ikisinin de tasarlanmış, kurgusal olmasıdır.

"Hikâye, sadece daha sonra ne olacağı konusundaki merakı gerektirir. Kurgu, daha önce olanları hatırlamayı, olaylarla insanlar arasındaki ilişkileri düşünmeyi ve sonucu yansıtmaya çalışmayı gerektirir."[31]

Kurgu için söylenen son cümle çok doğrudur. Evet, kurgu düşünmeyi, üretmeyi ve yansıtmaya çalışmayı gerektirir. Yansıtılan uyarıcıların orjinalliği yazarın da rotasını çizmiş olmuyor mu?

"Gerçekliği kendi ruhsal merceğinden geçirmektir yaratıcı yazarın yaptığı iş. Ve bu mercekten geçtikten sonra da gerçek gerçeklik, nitelik değiştirir ve kurmacaya dönüşür."[32]

Yaratıcı yazarın kurduğu ve bir anlamda kendine özgü bu dünyada, gerçeğin ve gerçek dışı olanın sınırları kesin çizgilerle algılanamaz. Bu iki öğe, yazarın his dünyasında kaynaşmıştır.

"Herşeyin gerçek dışı olarak cereyan ettiği bir roman dünyası düşünmek mümkün değildir. Buna karşılık da her şeyin gerçeğe uygun olarak cereyan ettiği saf bir anlatım tarzının da olup olmadığı sorusunu sormak mümkündür.

Peki, yaratıcı yazarın kurmaca dünyasında neler vardır? Daha doğrusu *neyi anla-*

tır yaratıcı yazar? Bu konuda bazı yazarlar herşeyin anlatılması görüşünü savunurken, bazıları da yaşamdan bir kesitin, yani bir zaman diliminin, anlatılması gerektiğini savunur. Andre Gide bu konuda en âsi tavırlardan birini, kurmaca bir dünyada, kurmaca bir yazar kahramanın dilinden sergiler:

> *"Konusu yok dedi, romanımın konusu monusu yok... Doğalcı romancılar bir yaşam dilimi diyorlardı. Bu yazarların düştüğü büyük yanılgı, dilimi hep bir yönde, hep uzunlamasına, zaman doğrul- tusunda kesmeleriydi. Niçin enine ya da derinliğine kesilmesin? Bana gelince ben hiç kesmek istemiyorum. Romanımda herşey bulunsun istiyorum; içine girecek hiçbir şey orasından burasından kırpılmadan. (Andre Gide: Kalpazanlar)"*[34]

Kısacası herşeyi anlatmak istiyor. Gördüğü, algıladığı, duyduğu ve öğrendiği herşeyi eksiksiz bir şekilde eserinde görmek istiyor.

> *"Değinmek, yazmak istemediğim hiçbir şey olmadı; gördüğümü, bildiğimi, kendi başımdan geçenlerin ve başkalarının başından geçenlerin bana öğrettiği ne varsa, tümünü yazıyorum.*

Kimi zaman yazar, kendi iç dünyasından bir seçkiyle çıkar karşımıza. Onun anlattıkları ne yaşamdan bir kesit, ne de yaşamın tamamıdır. O, kendi algılarından, gerçektekine benzer yönleri olan bir dünya kurar.

> *"Romancı bir durumdan - bir karakter veya olaydan - çok bir dünya sunar Büyük romancıların hepsininde böyle - yaşadığımız dünyayla birleşen yönleri görülen, ama kendi içinde tutarlı bir bütün olarak algılanmak açısından ondan ayrı olan - bir dünyası vardır Bazen bu yeryüzünde sınırları gösterilebilen bir dünyadır. Ama bazen de Poa'da olduğu gibi, bu dünya somut bir yer değildir. Poa'nun korkunç şatoları ne Almanya'da ne de Virginia'dadır, ruh dünyasındadır."*[36]

Buna karşılık bazı yazarlar, kurmaca dünyalarında evrensel olanı sergilemeğe çalışırlar.

> *"Gerçi yazar hayatı, insanları, onların tutkularını, özelliklerini anlatır, ama bu gerçek hayatı olduğu gibi anlatmak değildir Yazar, bir adamın hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına kadar anlatsa, san'at yapmış olmaz... O tek bir adamın hayatını anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı, insanoğlunun hayatını, hayatta evrensel olan unsurları yansıtır. Olanı değil, olabilir olanı. Bunun için de anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, rastlantısal olanları atar, gerekli olanı ayıklar, seçer ve bunların arasında bir bağ gözeterek olaylar örgüsünü bir tek çizgi üzerinde kurar."*[37]

Benzer görüşlere diğer yazarlarda da rastlamak mümkündür. Bunlardan biri de Max Frisch'dir.

> *"Max Frisch de, yaratıcılığında bireyselliğinin doğrudan yansımaları olduğunu şiddetle reddeder. Kurmaca bir süreçtir çünkü: Çıkış noktası yaşantı da olsa bireysel olan, sonunda öyle girift bir hâl alarak evrensele yükselir ki, edebiyatın gizemi, yazarın ustalığı buradadır işte."*[38]

Bu yazarlar evrenselliği, yani tipik olanı, hikâye kurgusunun temeli olarak kabul ederler. Bildiğimiz bir şey var; o da, bunların klasik ve neo-klasik yazarlar oluşu.

"Hikâye kurgusunun (narrative fiction) hayatla bağlantısı nedir? Klasikler veya neo-klasikler bu soruya cevap olarak onun tipik olanı, evrensel olanı verdiğini söylerlerdi: Cimri tipi (Moliare, Balzac), hayırsız kız evlat tipi (Kral Lear, Goriot Baba)" [39]

Kurgusal dünya, sadece bunlardan müteşekkil değil elbette. Bu dünyada en çok karşılaştığımız unsurdur insan. İnsan olmadan kurmaca bir dünya kurulabilir mi? Belki, ama beklenen sonuç bunun insanı, yani okuyucuyu ilgilendirmeyeceğidir.

"Romanın malzemeleri toplumun ve hayatın asıl yapı taşı olan insandır. Onu alıp yeniden kurgulayarak yani bir yapı ortaya koyarken, hem ondan etkileniyor, hem de onu etkileyerek bir mesaj ortaya koyuyor" [40]

Ancak, yazar hangi tavrı sergilerse sergilesin sonuç, onun malzemeyi edebî bir şekilde ifade edebilme yetisine göre başarıya ulaşır.

"Günter Peters, Edebî Üretim Kuramı makalesinde şu tanımı yapıyor: Yazar, hayâlinde arzularını ve bunların gerçekleşmesini kurar ve bu hayâlleri edebi araçlarla öylesine işler ki, okuyucu da burda kendi arzularını bulur ve tatmin olur hem de utanmayacağı bir tarzda. Yazar gerçekliği, küçültülmüş bir model biçiminde kopyalar ve gerçekliği bize farkettirir. Başka (daha iyi) bir dünya îcat eder

"Romancı da bütün öteki sanatçılar gibi çevresindeki insanlar ve olaylarla zihninde yaşattığı hayâl ve fantazileri kullanarak kendince bir dünya meydana getirir." [42]

Yazar, yeni îcat ettiği bir kurmaca dünyada gerçek bir tehlikeyle karşı karşıyadır. Herşeyden önce kahramanlarına hâkim olmayabilir. Bu durum olay örgüsünü de onun bilincinin dışında gelişmeye iter. Ve o artık yaratıcı yazar değildir. Kahramanlarına esir düşmüş ve onların istediklerini, ya da kendi başlarına gerçekleştirdikleri davranışları yazan bir piyondur. Bazı yazarlar kurgu tanımlarını bu hâl üzerine yaparlar ve kurguyu *kahramanın yapıp-ettikleri* olarak nitelendirirler.

"Henry James'in The Art of Fiction adlı denemesinde de sorduğu gibi, karakter bir olayı tayin eden şey değil de nedir? Olay bir karakteri resmeden bir şey olmaktan başka nedir?" [43]

"Aristotle, karakterlenen eylemleri sonucunda mutlu ya da mutsuz olduklarını hissetmiştir. Mutlu veya mutsuz olmak süreci kurgunun ta kendisidir

Bu karakterlerin gerçek soydaşlarına oranla daha kaypak oldukları gözden kaçmamalı. Bu özellikleri onların kontrol edilmesini zorlaştırır.

Yaratıcı yazarın tek çıkar yolu var: Kahramanlarını eti, kemiği, kanı olan ve rahatlıkla kontrol altına alınmayan gerçeklerinden olabildiğince uzaklaştırmak.

"Edebî eser, gerçekler dünyasından alınmış veya gerçekler dünyasıyla bağlarını en aza indirmiş olmakla birlikte gerçeğimsi (fiction) bir dünya kuran dile bağlı özel kompozisyonlardır." [45]

"Desmond Mc Carty der ki: Meredith, Conrad, Henry James ve Hardy hep büyük kapsamlı, rengârenk balonlar şişirmişlerdir ve bunlarda anlatılan insanlar, gerçek insanlarla farkedilebilir bir benzerlik gösterseler bile, tam gerçekliklerini ancak o dünyada kazanabilirler."[46]

"Henry James haklıdır: Bir karakter bir şey yapınca o karakter olur ve karakterlerin bunu yapışı da kurgunuz olur. İkisi birbirine bağlıdır."[47]

Elbette durum o kadar da kötü değil. Bir çözüm yolu bulunabilir. Öncelikle kahramanlarla çok fazla içli dışlı olunmamalı. Yani sır verilmemeli. Gerektiğinde kızabilmeli ona. Daha da ileri giderse, bir yolunu bulup öldürmeli onu, kan dökmeden.

Doğrusu, işi ayarında tutmaktır. Kahramanlar üzerinde diktatörce bir hâkimiyet kurmak, kurmaca bütünlüğün fonksiyonel yapısını zedeler. Ronald B Tobias'ın deyimiyle kahramanlar, birer propagandacı oluverirler.

"Eğer karakterlerinizi sizin söyleyeceklerinizi söylemeleri için kullanırsanız, bu propagandadır. Eğer karakterleriniz kendi istediklerini söylüyorlarsa, bu romandır."[48]

Kahramanların kendi istediklerini söylemeleri hakkında daha önce bahsettiğimiz için tekrar etmek gereksizdir. İçinde bulunduğumuz durum bir ikilem gibi görünüyor. Yazar da, bu ikilemde dengeyi yakalayabilen kişi olsa gerek. Bunun için başvuracağı tek yol var: Demokrasi.

"Öte yandan roman kurgusunun temel özelliği 'çok seslilik' başlı başına bir dünya görüşünü, demokrasiyi öngörür. Romancı kurmaca dünyasında belli bir mesafeden bakar ki gerçeği bir bütün olarak sağlı sollu canlandırabilsin.

Yazarın takınacağı demokratik tavır kendisini ve kahramanları kurtardığı gibi okuyucuyu da kendisini kaybetmekten kurtaracaktır.

"Okuyucu gerçeklik kazanmamış dünyalarda dolaşıyor olabilir; ancak romancı tedirgin değildir. İşini iyi bilen bir kimse olarak romanını topluca görebildiği bir yükseklikte durur; şurasını biraz ışık tutup aydınlatır, burasını iyice gizleyip karanlıkta bırakır, durmadan olay örgüsüyle kişileri en iyi biçimde nasıl uzlaştırabileceğini düşünür."[50]

Kurgu kavramı, sözlüklerde, her ne kadar bir hareket, iş olarak tanımlansa da, edebiyat eserinde, daha çok hayalî, uydurma ve yalan olanla ilgili bir çağrışım yapar. Bu anlamda, eserdeki yapıları bir araya getirme uğraşısından ziyade, bu yapıları oluşturan olgu ve olayların gerçeklik boyutunu ifade eder. Edebî eserdeki bu yapıyı karşılayan tek kavram kurgu değil elbette. Başta *kurmaca* olmak üzere pek çok kelime bu anlamı karşılamak üzere kullanılmaktadır.

1 *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yay., C.2, Ankara, 1988, s. 930-931

2 HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Türk Dili Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 350

3 ÖZÖN, Mustafa Nihat, *Resimli Türk Dili Sözlüğü*, Arkın Kitabevi, İstanbul, 1967, s. 603

4 *Dictionnaire Larousse Ansiklopedik Sözlük*, Milliyet Yay., C.4, s. 1469

5 *Büyük Türk Sözlüğü*, Hayat Yayınları

6 CEVİZCİ, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yay., Ankara, 1996, s. 327

7 Ivan Frolov Yönetiminde Yönetiminde Bilimler Akademisi, çev: Aziz Çalışlar, *Felsefe Sözlüğü*, Cem Yay., İstanbul, 1991, s. 285-286

8 ÖZÖN, Nijat, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1981

9 ÖZÖN, Nijat, *a.g.e.*

10 *Ana Britannica*, C.14, s. 75

11 *Ana Britannica*, C.14; s. 75

12 TURAL, Sadık, *"Gerçek, Hakîkat ve Edebiyat Eserinde Gerçek* Millî Kültür Araştırmaları, C.23, 1985, s. 463

13 ÖZÖN, Mustafa Nihat, *a.g.e.*, s. 394

14 ÖZÖN, Mustafa Nihat, *a.g.e.*, s. 394

15 HANÇERLİOĞLU, Orhan, *a.g.e.*, s. 350

16 *Dictionnairi Larousse Ansiklopedik Sözlük*, C.4, s. 1469

17 CEVİZCİ, Ahmet, *a.g.e.*, s. 327

18 AKALIN, Sami, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Genişletilmiş 6. Baskı, Varlık Yay., İstanbul, 1984, 168

19 AYTAÇ, Gürsel, *a.g.e.*, s. 230

20 AYTAÇ, Gürsel, *a.g.e.*, s. 75

21 TOBIAS, Ronald B., *Roman Yazma San'atı*, 1. Basım, Say Yay., İstanbul, 1996, s. 11

22 AYTAÇ, Gürsel, *a.g.e.*, s. 34-35

23 WELLEK, Réne-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev: Ö. Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s. 355

24 NUTKU, Özdemir: *Dünya Tiyatrosu Tarihi*; C.1; Remzi Kitabevi; İstanbul; 1985; s. 17-18

25 TOBIAS, Ronald B., a.g.e., s. 18

26 KARAALİOĞLU, S. Kemal, *Edebiyat Terimleri Klavuzu*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1975, s. 153

27 TOBIAS, Ronald B., *a.g.e.*, s. 17

28 TOBIAS, Ronald B., *a.g.e.*, s. 18

29 TOBIAS, Ronald B., *a.g.e.*, s. 22

30 TOBIAS, Ronald B., *a.g.e.*, s. 20

31 TOBIAS, Ronald B., *a.g.e.*, s. 20

32 AYTAÇ, Gürsel, *a.g.e.*, s. 32

33 BOURNEUR, Roland-Réal Quellet, *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev: H. Gümüş, K.B.Y Ankara, 1989, s. 22

34 FORSTER, E.M., *a.g.e.*, s. 143

35 FORSTER, E.M., *a.g.e.*, s. 143

36 WELLEK, Réne-Austin Warren, *a.g.e.*, s. 189

37 ERDEN, Aysu, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, 1.Baskı, Gündoğan Yay, Ankara, 1998, s. 22

38 AYTAÇ, Gürsel, *a.g.e.*, s. 43

39 WELLEK, Réne-Austin Warren, *a.g.e.*, s. 188

40 MİYASOĞLU; Mustafa, *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 67

41 AYTAÇ, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, 1.Basım, Papirüs Yay., İstanbul, 1999, s. 32

42 MİYASOĞLU, Mustafa, *a.g.e.*, s. 64

43 WELLEK, Réne-Austin Warren, *a.g.e.*, s. 191

44 TOBIAS, Ronald B., *a.g.e.*, s. 69

45 TURAL, Sadık: *Edebiyat Bilminin Yöntemleri veya Daha* Ankara, 1995, s. VIII

46 WELLEK, Réne-Austin Warren, *a.g.e.*, s. 189

47 TOBIAS, Ronald B., *a.g.e.*, s. 63

48 TOBIAS, Ronald B.: s. 57

49 AYTAÇ, Gürsel "Roman ve Öykü Üzerine"; *Edebiyat Yazıları III.*; Gündoğan Yay.; Ankara; 1995; s. 29

50 FORSTER, E.M.: *Roman San'atı;* çev: Ünal Aytür; 1. Basım; Adam Yay.;İstanbul;1982;s. 140

HASANALİ YILDIRIM

HİKÂYEDE ANLAM ANLATILANIN NERESİNDE?

Her şeye sahtesi musallat... Sahte, en çok sahicinin ortalıkta görülmediği/gösterilmediği evrede ortaya çıkar ve böyle bir evrede çoğun sahicinin pabucunu dama atar. Gerçek sanatın gün yüzüne çıkma şansının tanınmadığı bir ortamda ortalığı dolduracak veriler de ancak sahte ürünler olabilirdi. Bizde de öyle oldu/olmakta.

Bir de ne sahte ne de sahici olan, ikisinin arasında bir yerde duran ve kimi bakımlardan sahicisine yakın gibi dursa da, asılda bedenin olmadık yerlerinden çıkıntılanan ur benzeri bir özür örneği sanatımsılar var. Sanatımsılar, ilk anda keskin gözleri bile kandırabilecek denli ustaca alalanmış verilerdir ve açıkçası, alalama aşamasında sergilenen başarıdan dolayı bu tür ürün sahiplerini neredeyse sanatçı saymak gerekir. Ne ki sanat, benzerlerini de içine alacak biçimde üflenerek genişletilecek bir balon değil. O yüzden de ne denli sanatı andırırsa andırsınlar, ne denli sanat üst başlığı altında değerlendirilirlerse değerlendirilsinler, ne oranda beğeni görürlerse görsünler, sonuçta yalnızca sanatımsıdırlar; sanat değil. Çünkü sanat kimi eleştirmenler gibi sahtesini bağrına basacak bir anne değil.

Sanatımsı ise ne kadar beğenilirse beğenilsin, ne denli yaygınlaşırsa yaygınlaşsın, sonuçta bir 'gibilik'i kimliğinde barındırdığından, soylu sanatın davet edildiği ortamlarda yeri ancak mahzen olabilir.

Bugüne değin hiçbir sahte aslın yerini tutamadı ama kimi göz aldanmalarının da yardımıyla kısa süreliğine aslın tahtına kurulabildi. Fakat sahtenin, ışık gören karafatma gibi deliğine çekilmesi için aslın ortaya çıkması gerekir; asıl sanat ve edebiyatın ortaya çıkması için de kimi donanımların kuşanılması.

Sanatta Asıl Nasıl Tayin Edilir?

Sahte ile asıl arasındaki fark yalnızca bilgi ile ayırt edilebilir. Bir sanatın bilgisi ya da bir sanat üzerine bilgi değil de sanat bilgisi/estetik ile. (Bizdeyse sanat bilgisi ne yazık ki hep ilk ikisi sanıldığı için, onca *sanatçı* yetiştirdiğimiz ve durumdan bunca sızlandığımız halde bırakın bir estetisyeni, bir eleştirmen bile yetiştiremedik.)

Sanat, gündelik hayatın dışındaki kimi şeylerin, bile isteyesiz fetişleştirircesine önemsenmesiyle başlar ve aynı bilinçsizlik içinde bu fetişleştirmeyi herkes için genel geçer bir gerçek haline getirme çabasıyla sürer. İşte bu çabada da sahici ile sahteyi ayırmada elimizdeki biricik yol, yeni bir bakış açısı, yeni bir yaklaşım, yeni bir anlamlandırma ve yeni bir anlatımın düzeyidir. Çünkü sanat, temaları değil biçimi de-

ğiştirmekle yükümlü. Bu anlamda edebiyatın özel yükümlülüğü, kendisine karşılık gelen özü iletmede dilin öznel konumunu tayin edebilmek. İşte bu özelliğin farkındasızlık, ülkemizde edebiyatın kendi anlamını değil de, yan anlamlarından birini tanımlar hale geldi: yapmacık, içtenliksiz ve boş söz. Neredeyse bütün *Türkiye* edebiyatı, edebiyatın bu anlamına denk gelir halde.

Düzgün cümle kuramayan eblehlerin şair, cümle kurmayı şöyle böyle kıvıranlarınsa denemeci olduğu bir ortamda gerçek edebiyatçının yeri, ne yazık ki onca yakınılan o ünlü fildişi kule. Halbuki hiçbir kulenin bütün bir tebaayı barındırmaması, ancak küçük bir azınlığı kapsaması doğaldır. Böyle bir ortamda edebiyatçının konumu azınlıktan sızlanma değil, azınlığın hakkını verme olmalı. Edebiyatın hakkını vermekse ilkin özentisizlikle başlar ve görünmek yerine 'olmak'ı öncelemekle sürer. Bu ise, bir dizi başka sorumluluğun yanında, hayat ile sanat arasındaki bağı sağlıklı tayin etmekle olanaklı.

Hikâye Bağlamında Gerçeklik ve Kurgusal Gerçeklik İlişkisi

Bizde de gerçekliğin aktarılmasında öncelenen yordam söz esaslıydı. Sözlü geleneğin dışarıda bırakılmasıyla yeri yazıyla doldurulmuş gibi görünen, aslında sözün gücünü öldüren yazı, en kestirme ifadesiyle anlam'a sınır getirdi. Anlama sınır getiren yazı, kendine özgü anlatım olanakları da sunmadı değil ama bu olanakların sağlıklı kullanımı bir yana, kendilerinden kural gereği haberdarlık bile, hele son 75 yıllık tarih dilimimiz içinde söz konusu bile edilemez. Çünkü biz harf değiştirirken yalnızca bir takım anlamlara işaret eden simgeleri değil, kendine özgü bir ruhu ve o ruha özgü duyarlılığı da değiştirdik.

Değişen harfler, bize yeni anlam alanları kazandırmak yerine yeni boşluklar, yeni belirsizlikler doğurdu. Üstelik tüm dünyaya meydan okuyacak bir anlam ve anlatım kudretine sahip olmanın en üstün semerelerini devşirmeye hazırken gerçekleşti bu kesinti. Kesintiye uğramış bir medeniyetin zihni emekleme dönemindeki bir nesli olarak kaderimiz, anlatma gücüyle değil anlaşma arzusuyla sınırlı.

Bu sınıra bir de yazının kendisinin getirdiği 'sınır'ı eklerseniz, genelde sanatımızın, özeldeyse edebiyatımızın ve konumuz gereği hikâyemizin kudret sınırlarının sığlığının etmenini de bulmuş olursunuz. Edebiyat üzerine söylenecek her söz, ne yazık ki bu acı gerçekle başlamak zorunda.

Hikâye bir gerçeklik aktarımı olmadığı, hikâyeci bir *hakikatperest* olmadığı halde, hikâye ile gerçeklik arasında yine de bir bağ vardır ve bu bağ, hikâyenin 'gerçeklik'i (kendi gerçekliğini) aktarımında ortaya çıkar.

Felsefe-bilim ve Sanatın 'Gerçeklik'e Yönelik Tavrı

Genel anlamıyla gerçeklik iki türlü aktarılır. Birinci yola göre ilkin bir konuda daha önce nelerin söylendiğinden yola çıkılır, 'ne'nin ve 'nedir'in karşılıkları aranır: bu-

lunanlar kendince derlenir. Derlenenlerden, bütün zamanlar için geçerli sonuçlar çıkarılacak biçimde sınıflandırılır. İkinci yolsa alıntılara gerek görmektense savlarını bile gerekçelendirmeden, düşünme biçimini çoğun yoksayarak düşünceyi aktarma diye özetlenebilir.

Bu bağlamda felsefe-bilim'in bir savlar yığını olduğu ve bu savların hesabının verilmesi gerektiği, bu hesabın da tarihi arka plan, denel gerekçe, denenebilirlik ve denetlenebilirlik olduğu anımsanmalı. Demek ki felsefe-bilim, bilme ve öğrenme arzusunun sistematiği, sanat ise duyma ve duyumsatmanın...

Sanatın hayatı taklit etmesi çoktan gereksizliği anlaşılmış bir hata. Hatta yaşanılanın yazılması, olanaksızlığı bir yana sanatdışılıktır da. Ama yazmak ile yaşamak arasındaki uçurumu güçlendiren bir metin ne denli edebiyat? Yaşanılan ancak yaşayanı ilgilendirir. Okurun ilgisini çekmekse sanatçının görevi. İlginçlik ne yaşanılmazlıktan medet ummayı gerektirir ne de abartıyı.

Felsefe-bilim yeni ve özgün bilginin değil doğru bilginin peşinde koşar; sanat ise handiyse bunun zıddına bir arzuyla yola çıkar. Buna karşın sanat bilgisi, yöntemsel ve sistematiklik bakımından felsefe-bilimle aynı kulvarı kullanır. Fakat doğası gereği o, olgular bilgisini değil yaratma bilgisini içerir. Eğer yazmayı kelimelerle beste yapmak diye alırsak bu anlamda hikâye, olgular tarafından yönlendirilen temanın belirlediği sınırlar arasında sıkışıp kalan değil, olguların oluşturduğu birikintinin üzerine çıkarak okurunu dilediği yere sürükleyen, muhatabını da kurgulanmış bu yeni mekâna taşıyan bir *izsürücülük*tür.

Edebiyatta Olay'ın Rolü

Edebiyatta olayın farklı boyutlarda rol aldığını kabullenmek, hikâyede de olaya başrol vermek anlamına gelmez. Tersine hikâyede olayın rolü figüranlıktan da aşağıda; neredeyse, kalabalık bir sahnede kameranın görüş alanından şöylesine geçen bir figürancık.

Hikâyecinin görevi, en rahat söylenişiyle yersiz bir gayretkeşlik çabasıyla olayları düzayak anlatmaktansa akışın içerisine yedirmeye çalışmak.

Hikâye olay anlatmaz; bir olay bahanesiyle kendini konu kılarak efsaneleştirmeye çabalar.

Her konu, dilendiğinde okuru gözyaşlarına boğan bir trajediye taşınabilir bir karakterdedir ama yazar, anlattıkları üzerine örülen duvarda yükselen birinden çok, anlatmayı tercih etmedikleriyle kurulu tramplenden okurunu sıçratarak hissettirdikleriyle büyüyen biri.

Demek ki hikâyede olayın yeri bu. Çünkü hayat, sanatçıya ancak model sunar.

Bir de işin kolayına kaçmaya göz atalım.

Edebiyatta Kolaycılık: Yalın Bir Dil ve Rahat Okunabilirlik

Her gerçek edebiyat heveslisinin sanatsal vasiyetinin ilk ilkesi şudur: Kimse arkamdan "Merhum, yalın bir dille, akıcı bir üslupla kaleme aldığı ve herkesin okumasını hedeflediği yazılarında..." diyememeli! Arkasından böyle bir cümle yazdıran biri, yaşarken sanatı öldürmüş hükmündedir; sanatçı değil sanat katilidir.

Bugüne değin kitleyi hedefleyen hiçbir gerçek sanat anlayışına rastlayamazsınız. Belki kitleyi avlamaya yeltenen, kitleyi bir yerlere taşımayı amaçlayan, fakat son tahlilde kitleden birkaç kıl koparmaya yönelik sanat kıpırdanışları görülebilir. Bu kıpırdanışlar da sanat yöntemlerini kullanarak *icrayı sanat* eyleme yerine düpedüz bir başka amaca yönelik icra içindedirler. Sonuçta ürünleri sanata yakın düşse de eylemin ve anlayışın kendisini sanat saymak doğru olmaz.

Sanat ne yaratma sırasında kolaylık'la ilintilenebilecek bir uğraştır ne de okuma aşamasında. Sanat, gerçeklik'in hatırını dostun hatırından üstün tutanların uğraşı olabilir ancak. Öte yandan, okur öylesine kolaycılığa alıştırılmış olmalı ki gördüğünü, görmek istediğinden başkaya yormayı aklına getirmiyor bile. Ama yazar dediğin, karanlığa seslenen biri değil ki! Şartlarını ve muhatabını göze almak zorunluluğunda.

Gelenek-Modernite İkilemini Aşmış Sanal Dünyada Hikâyenin Yeri

Yalnızca 'eski'si olmayan bir toplum yeniyi sorgusuz bağrına basar.

İyi ya da kötü, hiç kimse kendi geçmişinden kaçamaz. Geçmiş, izi görünmeyen bir boyunduruk olarak herkesi bağlar. Modern olmak bu bağla ilişkiyi koparma anlamına gelmez; tersine bağın (varsa) esaretini ziynete dönüştürme yükümlülüğü getirir. Ülkemiz gibi modernitenin zorla dayatıldığı ve bu yüzden de haksız olmayarak ona başka anlamlar yüklendiği bir ortamda yaşayan sanatçının üzerine düşen, kendi çağının tanığı olmanın yanında, kendi çağına özgü anlam ve anlatım alanlarını da kavramadır. Bu bağlamda modern olmak bir zihniyet sorunundan çok bir haberlilik ve yetkinlik sorunudur: modernitenin doğurduğu sorunları, modern anlatım tekniklerini bilerek ifade.

Modernite, iddia edildiğinin tersine, ne varolan gerçeklik'e elini sürdü ne de ruha dokundu. O kendi gerçekliğini yarattığı için insan ruhunu da *dönüştürdü*; hem yapısal bir dönüşümdü bu hem de algısal. Postmodernite ise sanki 'eski' gerçeklikle barışmış gibi davrandı ve tüm gözlemcilerini buna inandırdı ama hem insan hem de buna bağlı olarak onun gerçeklik algısı, zaten bir daha geriye dönmemecesine yeterince 'başkalaşım'a uğramıştı. O yüzden de postmodernin sanal 'ortam'ı internet, kendi gerçekliğini doğurmak zorundaydı: sanallik.

Her doğum bir ölüm habercisidir. Burada ölümün kendisi için geçerli olduğu öğe, sonsuzluk düşüncesi. Aynı zamanda sadakat ve uzun süreli uğraş için de geçerli bu durum. Fakat bu yeni doğan bebek en çok düş gücünü öldürdü. Sanal alemin ürettiği slogan: düşleme, tıkla!

Sanallik'in sözkonusu edildiği bir ortamda nasıl olur da düş gücünün hükmü geçmez?

İşte hikâye, en azından bu dönüşümü tahkiye etmek, şahitliğini üstlenmekle yükümlü.

Hikâye Özelinde Edebiyat ve Sanatta 'Anlam'a Doğru: İzsürücülük

'Şey'in örgütlü bir bütünlük içindeki yeri: anlam bu.

En başta anımsanması gereken: anlam kuşatılamaz; izi sürülür.

Hiçbir dile gelen, *bir tek* anlamlı değil. Somuttan soyuta gidildikçe anlamda bulanıklık, belirsizlik, çeşitlilik ya da derinlik gözlenir.

Sanatta (da) anlam dil'le ilintili; dildeki göstergeler arası ilişki anlamı doğurmada.

Yazar, kurgusuyla anlamın haklarını gözetir. Kurgu, yazarın sonuçta hedeflediğiyken, okurun başlangıçta bulduğu. Fakat bu durum, sanıldığının tersine anlamın kurguda düğümlendiği anlamına gelmez. Kurguda toplumsal uylaşım varsa, (Buradaki kurgu, teknik anlamının yanında cümle kurgusunu da kapsar.) yazarın amaçladığı anlam okur tarafından edinilir; toplumsal uylaşım bakımından kurguda sorun varsa anlam 'yorulur'

Kaba bir bakışla buradan çıkarılan sonuçlar:

Kurgusu sorunlu yazı, kendinden önceki anlatım kodlarını kullanan, anlamı sınırlı, anlatımı da sorunlu yazıdır. (Moderniteyle birlikte, sanatta denenmiş anlatım türlerini yineleme, meramı aktarımda bir alışılagelmişe yaslanma ve güvenli aktarım olarak değerlendirilmez; tersine bezilmiş, yıpranmış anlatım kodlarıyla kendinden önceyi gevişleme diye değerlendirilir. Bu bağlamda gelenek'in yeri ve değeri ise tekrarla değil yeniden yaratma ile ilintili.)

Yazarın seçtiği anlatımla ürettiği anlamın tek ve değişmezliği, gündelikliği ya da bütün zamanlar için geçerliliği kurguyla yakından ilgili. Kurguda değişik görüş/gösteriş açıları varsa anlatılanların sayısı ve derinliği artar.

Beylik kurgulu yazılar, okurunu edilginleştirir. İyi kurgulu yazılarsa okurunu korunmaya muhtaçlıktan kurtarır.

İşte modern zamanlardaki tüm anlam/anlatım çabaları, bu edilginliği kırmaya yönelik: kendine sunulanı olduğu gibi kabule hazır okur yerine, yeni anlamlar peşinde koşan izsürücü okur.

Bir yazıda herkes kendi gerçeğini (hatta kendi anlamını) bulur.

Tüm kesin ifadelendirmelerine karşın edebiyat dünyayı açıklamaz; böyle bir görüntü sergilediğinde bile aslında yaptığı dünyaya sorular yöneltmektir. Ama bu sorular, ne bilim adamının ne de felsefecinin sorabileceği türdedir. Belki de edebiyatı bir sorgulamacı anlama ve anlamlandırma çabası diye anlamak gerek. Bu yüzden yazar, hayatın anlamını avlamadan rahat edemeyen, onun için de ömür boyu rahat yüzü görmeyen biri. Bu rahatsızlığın tecelli alanı ise dil.

Dil belirli göndergelere bağlanmadığında, doğruyu da, yanlışı da etkisizleştiren, aralarındaki ayrımı kaldıran bir yapı olarak belirir. Böylece varlığını sözün varlığıyla özdeşleştiren yazar, gerçeği elinde tutma hakkını yitirir. Bu yüzden, bir kurgusal metin okunurken, ilkin onun temeli olan dizgenin (= dilin) birimleri ve bağıntıları ile bu bağıntıların dile getirdikleri olay ya da hikâye tüketilir. Halbuki anlamı üretenin dil ve buna bağlı süreç olduğu kavranıldığında, ifadede kesinlik yerine zorunlu keskinlik'e yakınlaşılır.

Çünkü nesne ya da olay, yanılsama olsa da olmasa da, bilincimizde dolaysız olarak nasıl göründüğünden emin olduğumuz bir şeydir. Nesne, bilinç tarafından konumlanandır. Her türlü bilinç, bir *şey*in bilincidir. Düşünürken de bilinç belli bir nesneye/olaya yöneliktir. Bilinç, dünyayı edilgin olarak keşfetmez; onu oluşturur ya da amaçlar. Bu yüzden yazar, keskinlik'e varmak için dolaysız hayatın dışında kalanları görmezden gelmeli, paranteze almalı; böylelikle dış dünyayı yalnızca kendi bilincinin içeriğine indirgediğinde, elinde kalanlarla donanımının kendisine kazandırdıklarını harmanlarsa edebi olan'a yakın düşer. Çünkü sanatçı ona ait olan hatıranın ağıtını yakmanın ötesine geçmeye çabalayandır.

Anlatım-Anlam İlişkisi

Sanat, duyarlılıkların *tecessüm* çabası. Bu çabanın karşılığında da ürününe muhatap arar. Bir sanat ürünü, onu kavrayacak bir özneye gereksinir. Öznenin görevi de, ürünü *yeniden kurma*, onu kendine katma. (Buradaki *yeniden kurma*'yı, yeni bir kurgulama görevi üstlenme, gerektiğinde eseri yeni baştan kurmacalamayı göğüsleme diye anlamalı. O yüzden de modern dönemde okur, en azından potansiyel bir yazar olmalı ki okuduğunu anlama'nın ötesine geçsin; idrak edebilsin.) Bir sanat ürününü yeniden kurmaya çalışan algılayıcının da kimi sorumlulukları var.

Ürünü kendisi için yeniden kurmaya çabalayan algılayıcı sayısı ilkece sonsuzken, ürünün yaratım süreci bir kezcik. Çünkü sanat ürünü bir kez ortaya çıktıktan sonra, kendini 'yaratan ben'den bağımsızlaşırken, 'algılayan ben'e bağımlılanır. Öte yandan, bir ürünün bileşimindeki öğelerin tümü edimli değildir; kimileri gizilgüç olarak kalır. Bu yüzden de algılayan, ürünü kendisi için somutlaştırırken, ürünün örgüsünde (kimileyin bile isteye bırakılmış) boşlukları kendince doldurur.

Her yazı girişiminde, etkilenmişliği yansıtmayı hedefleyen bir etki arzusu yatar. Sanatçı gibi okuru da tahrik eden merak duygusu değil yankı bulma isteği. Hangi gerçek sanatçı, sıradan bir okurun kendisine verebileceği yankıdan tatmin olabilir ki! Sanat tarihi boyunca gününü hedefleyen büyük bir sanatçıya rastlanmadığı anımsanırsa, niçin hiçbir büyük sanat eserinin, sanatın kalıcılığı yerine geçici günlük beğeniye emanet edilmediği, her sanat girişiminin bir gelecek yatırımı olduğu anlaşılır. Hele, klasik anlayıştaki bir yazarın kendini bilme ve bildirme hakkı varken, modern yazara düşen biricik alan, kendini bitimsiz dolambaçlarda arama zorunluluğu iken... Çağın-

dan haberli her modern yazar, değişen evren anlayışında her evrede, insan türünün bir örneği olarak kendini yeniden keşfetme ve bu keşif notlarını açımlama konumunda.

Anlatımda Dil'in Payı

Her dil evreni, varlık ve olayları başka yollardan ve *kendince* dillendirir. Bu anlamda her dil kendini ifadede yeterlidir ama bu yeterlilik yetkinlik anlamına da gelmemekte. İşte bu yüzden yazarın görevi, bir dilin kelime haznesinin genişliğinin o dilin anlatım gücünün yüksekliğine işaret etmediğinin bilinciyle, kendine özgü dili oluştururken, içinde doğduğu dilden emanet aldığı ve yapıtaşı saydığı kelimelere yetenek ve sanat ekleyerek hayat vermektir.

Fakat ne yazık ki bizde kendine özgü dil, kelimeleri kendince bileşimler içerisinde sunma anlaşıldı. Halbuki kelimenin anlamıyla yapılan kurmaca bir aldatmacadır; meram kelimenin ötesinde yer aldığından edebi anlamda güzellik de satırların dışında kurmacalanır.

Batı dışı toplumların içinde yetişen ve modern sanat tarzıyla ürün vermeye çalışan sanatçılar, kendi geleneksel tarzlarını dışlamakta ne denli haklı davrandılarsa, batıya özgü sorunların, batılı bakış açısı ve batıda geliştirilmiş tekniklerle örülü batıya özgü çözüm önerilerini evrensel sanmakla kendilerine ve tarihlerine o denli haksızlık yaptılar.

Sanatın, söyleyecek sözü olmanın bastırılamayan dürtüsüyle ortaya çıkan bir verim olduğu akla getirildiğinde, varolan durumdan rahatsızlık ve dünyayı değiştirme arzusu, bu anlamıyla modern sanatçının biricik çıkış noktası.

Madem sanat, yaşanılan dünyadan rahatsızlık duyanlar tarafından kurulmaya çalışılan gerçek dünyanın bir benzerini kurgulama çabası, o halde sanat için kazanılmış her şeyin, hayat için bir kayıp olduğu akıldan çıkarılmamalı.

Ancak böylelikle hikâyede anlam yaratmanın izi sürülebilir.

NECİP TOSUN

MODERN ÖYKÜ VE GERÇEKÇİLİK

Öyküde "Gerçekçilik" adı altında toplanan yönelimi, sanatçı için öngörülen, çağın tanığı, aynası olmak "görevi"nin bir uzantısı olarak görmek mümkündür. Gerçekçilik akımının belli başlı özelliklerini de, yaşanan sorunlara, olaylara, güncele, gündeme sıkı sıkıya bağlılık ve gözlemcilik, aktarmacılık olarak izah edebiliriz. Öyküler, çevremizde sürekli tanıklık ettiğimiz, gazetelerde okuduğumuz, televizyonda seyrettiğimiz yaşanmışlıklara yaslıdır. Anlatılanlar, okurun hep bildiği, gördüğü, tanıklık ettiği olaylar, durumlardır. Her zaman hayata değen bir yanları vardır. Ana temalar toplumsal değişim, sınıfsal çatışmalar, yanlışlıklar, haksızlıklar, sömürü gibi gerek ideolojik gerekse yaşanan güncel gerçekliklerdir. Ülkede yaşanan tüm eksiklikler, yanlışlıklar bu tür öykülerde gündeme getirilir. Yazar "taraftır" ve öyküler bir doğrunun, bir görüşün okura iletilmesi fonksiyonunu üstlenir. Ama bütün bu genellemelere rağmen, gerçekçiliğin formüle edilmesinde sıkıntılar vardır. Çünkü "gerçek" eni sonu izafi bir kavramdır. Bu yüzden de pek çok açılımı söz konusudur: toplumcu gerçekçilik, sosyal gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, gözlemci gerçekçilik... (A. Robbe-Grillet: Herkesin gerçekçilik üzerine ayrı bir düşüncesi vardır. Klasikler gerçekliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler. Claudel'e göre gerçekliğin tanrısal, Camus'ye göre saçma, güdümlü kişilere göre ekonomik bir niteliği vardır ve sosyalizme doğru gitmektedir. Diyeceğim, herkes dünyayı kendinin gördüğü gibi gösterir, ama hiçbiri aynı biçimde görmez.)

Özellikle ülkemizde yaşanan pratiklerden yola çıkarsak, gerçekçiliğin, daha çok toplumcu görüşün edebiyattaki bir yansıması olarak tezahür ettiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle gerçekçilik akımının, politik yönelimlerin hayatın her alanında yoğun bir şekilde yaşandığı dönemlerde (geçiş dönemlerinde/kurtuluş/devrim süreçlerinde), sanat edebiyatta ağırlıklı olarak yer aldığını, hatta sanat edebiyatı belirlediğini görürüz. Sanat edebiyatta mevcut egemen/baskın ideoloji/görüş neyse, ürünler de hemen bu görüşlere yaslanır, o görüşlerin rengini, doğrularını bünyelerinde taşırlar. Bu siyasal akımların çeşitli meselelere, güncel sorunlara ilişkin bakışlarını ve çözüm önerilerini de öyküler gündeme getirirler. 1950'lerde köy gerçekliği, 1960'larda sınıfsal çatışmalar, işçi gerçekliği, gözlemci gerçekçilik, sosyal gerçekçilik ülkemizde yaşanan gerçekçilik serüvenlerinden bazılarıdır. Bazen çatlayan topraklar, acımasız ağalar, yüzü solmuş ırgatlar; bazen bir fabrikada sosyal güvenceden yoksun işçi, sömüren patron, sarı sendika; bazen de hapishaneler, prangalar, sürgünler, edebiyata yön vermiştir. Bu tür yönelimlerin arkasında mutlaka güçlü bir eleştirel destek olagelmiştir. Rüzgârın dışında kalanlar ise ne denli nitelikli ürünler ortaya koyarsa koysunlar dışlanmaktan

kurtulamamışlardır. O dönemin eleştiri yazılarına bakıldığında sanat ürünlerine sadece ve sadece "gerçekçi mi, değil mi" zaviyesinden bakıldığını görürüz. Dönemin moda gerçekleri eserde yoksa bu öyküler eksik, kötü varsa tartışmasız bir şekilde iyi öykülerdir. Bir dönem pek çok iyi öykücünün aynı bakış açısıyla dışlandığını biliyoruz. Hem de aşağı yukarı aynı cümlelerle: "İyi öykü ama, gerçekçi değil, sınıfsal çatışmalar yok. Bu ülkede sömürü yokmuş gibi davranıyor yazarımız."

Peki gerçekçi olarak nitelenen öyküler edebiyatımızda hangi özellikleriyle öne çıkmışlardır?

Öykülerde, okurlara, doğrular, iyiler, kötüler matematiksel ifadelerle izah edilir. Yazar, yönlendirici, yargıcı, her şeyi bilen, gören, bizim adımıza her yanlışı, eksikliği tespit eden kişidir. Slogancı ve buyurgan, çığırtkan ve vaazedicidir. Politik bir görüşün doğruluğunu ispat için öykü sanatını kullanır. Heyecana, ayartmaya ve uyarmaya çalışır. Onun için derinden değil yüzeyden gider ve kalbe değil alkışa, öfkeye çağırır. Yarattığı tipler, yaşayan, ete kemiğe bürünmüş kişilerden çok, bir amaca hizmet için oluşturulmuş, ipleri yazarın elinde kukla kişiliklerdir.

Gerçekçi öykülerin bir başka özelliği de "kişi-yer-olay-zaman- dörtgeninde, oldukça "cesur" davranmalarıdır. Evet, öyküler hayatın içinden öykülerdir. Ama zaman zaman hayatın "fazla" içine girilir. Anlatılan şeyin adı, mekânı, çevresi her şeyi bellidir. Kimi öykülerde, özel isimler ve güncel olaylar üzerine kurulur. Güncel sonuç hedeflendiğinden olayın ve ismin bizzat üstüne gidilir. Politik ve uyarıcı görev gereği gündem bütün yönleriyle detaylandırılır.

Üçüncü olarak estetik çaba, öykü sanatının gerekleri, biçim-kurgu ustalığı hep göz ardı edilir. Zihin verilecek mesaja ayarlı olduğu için, biçimsel kaygılar gözardı edilir. Öykülerde "nasıl" anlatıldığından çok, "ne" anlatıldığı önemlidir. Yaşamın gerçekleri yansıtılırken, öykünün gerçekleri hesaba katılmaz. Hayatın gündelik dili öykünün incelikli diline evrilmez. Savrulan doğrular ne estetize edilir ne de kristalleştirilir. İçselleşmemiş kaba gerçekler okura "dayatılır"

İşte bu üç temel özellik, gerçekçi öykülerin zaafları olarak ortaya çıkar. Bir defa didaktiklik, okura tepeden bakma ve ille de onun kafasına bir şeyler sokuşturma gayreti öncelikle okura saygısızlıktır ve sanat dışı bir tutumdur. Hele bunun en ucuz ve kolay yanından yapılması modern öykünün geldiği yer açısından kabul edilemez bir tutumdur. Kuşkusuz yazar yaşadıklarından soyutlanamaz. Elbette yaşadıklarını, tanıklığını, gözlemlerini sanatına aksettirecektir. Doğrularını, inançlarını. Yazarın yazdıkları hayata değecek, toplumdan kopmayacaktır. Ama yaşananlar göstermiştir ki bu eğilimin pek çok örneği, öykü sanatının asgari gereklerini bile yerine getirmekten uzak politik metinler düzeyinden ileri gidememiştir. Peşin kabul ve retlerle olaya bakıldığından gerçekçilik, "kolaycılığın", "yeteneksizliğin" üstünü örten bir kamufle aracı görevi görmüştür.

Oysa bilindiği gibi günceli gündeme getiren bir sanat eserine gereken dikkat ve özen gösterilmez, estetik çaba bir yana bırakılırsa, mağazinel, tüketime açık yanı ne-

deniyle okurda köpük gibi uçucu bir etki bırakır. Onu sarsmaz, yaralamaz, rahatsız etmez. Okur o ân okuduğu metni paylaşır ya da reddeder ve hemen unutur. Bu tür öyküler, güncelden beslendikleri, o âna ilişkin bilgilere gönderme yaptıkları için, yıllar sonra o öyküleri okuyan biri için, bu öyküler hiç bir anlam ifade etmezler. Çünkü okur şimdi, varolan güncel bilgileri, malûmatları birkaç yıl sonra unutup gidecektir. Yıllar sonra ise bu göndermeler, çağrışımlar tümüyle havada kalacaktır. Yarınlara kalmanın ve çoğalmanın en önemli gereklerinden biri, her döneme, çağa, adapte olabilme kabiliyetidir. Öyküde, gerçeklik duygusunu uyandırmak için, zaman ve mekân tarifleri ve adlandırmalarıyla bu işi abartmak, beraberinde öyküyü "güncel"in tüketici kucağına bırakmak anlamına gelir. Zaman ve mekân bağımlılığından kurtarmak ise onu yarınların yaşatıcı güvenine devretmek demektir. Sanatçı, insanlık durumunu, akıp giden gündelik hayatın karmaşasından alıp, başka alanlara taşımalıdır. Dönemleri, zamanları aşan bir kuşatıcılık, derinlikle oluşturulmalıdır öyküler. Bildik dönemsel modaların (köy gerçekliği, işçi çatışmaları vs.) bu günlere taşmamasının arkasındaki neden budur. Şimdi bir zamanlar ortalığı kasıp kavuran köy öykülerinden geriye ne kaldı? Bütün bu gerçeklikler yok mu oldu? Tabii ki hayır. Hatta şimdi daha sarsıcı bir şekilde yaşanıyor. Ama oradan insani durumlar üretilemediği için ve belki de kullanıla kullanıla tüketildiği, yağmalandığı için kimse bu temaların yanma yaklaşamıyor. O eserler dönüp dönüp okunmuyor, yaşamıyor, yaşatılmıyor.

Güncele fazlasıyla teslim olmuş bu yaklaşımları, fotoğraf/tespit gerçekliği olarak kavramlaştırabiliriz. Yaşanan âna, yaşanmışlıklara, sıkı sıkıya bağlılık. Hayatın herhangi bir ânında yakalanan bir kare ve o karenin ağır çekimde oynatılmasıyla ortaya çıkan olaylar, durumlar. Ama büyüsü olmayan, sadece çiğ/ham gerçekliği somutlayan bir enstantane. Okurdan hiçbir çaba istemeyen, donuk bir görüntü. Bir portre, bir çevre. Bir tramvayda aynen böyle oldu. Çocuk oltasını denize aynen böyle salladı ve bana bunları anlattı. Patron, işçi, su savaşları, namus düşmanı ağa... Çevreye, o ânki zihni birikimlere sıkı sıkıya bağlı bir gerçeklik. Oysa, fotoğraf/tespit gerçekliği, yeniden, yeniden üretilmeye müsait değildir. Her şey önümüzde gördüğümüz fotoğraftaki gibidir. Perde arkası, sırrı yoktur. Kuşkusuz fotoğraf gerçekliği zanaatçılıktır işidir. Ama oradan sarsıcı hayatiyetler üretmek sanatçı işidir. "Seçişte", o enstantaneyi "yakalayışta"ki başarının kalıcı ve etkili olabilmesi, o seçmenin başka alanlara, çoğaltmaya imkân veren sınırlara taşınmasıyla mümkündür. Oysa yazar, bu somut gerçekliğin arkasındaki görünmeyen zengin gerçekliği sezdirmeli, duyurmalıdır. Bunu yaparken de günceli "aşmalı"dır. Tutulan aynadaki yansımadan herkes kendi gerçekliğini, ya da değişmeyeni, değişmeyecek olanı görmelidir. Şüphesiz bu da eşyayı, görüntüyü aşmakla, yenmekle olur. Çünkü sanat tespit değil, yeniden üretimdir. Değilse gazete muhabirlerini, zabıt katiplerini de sanatçı kabul etmek gerekirdi. Çünkü onların yaptıkları herkesten ve her şeyden daha gerçekçi şeyler.

Eğer bir yazar öykü formunu benimsemişse onun "yapması" gereken şey sadece hayatı yansıtmak değil, onu çoğaltmak, üretmektir olmalıdır. Tespitse kendi başına

şeydir. Yazar, o fotoğrafı öyle seçmeli ve sunmalıdır ki, biz o görüntünün arkasında görülmeyeni, görebilmeli, okuyabilmeliyiz. Yani yazar ya o görüntüyü kendisi iyi okumalı ya da okura onu okuyabilecek yolları, yöntemleri sezdirmelidir. Kuşkusuz hayatın bizzat kendisi sanat değildir. Yazarın tanık olduğu hayat ancak, onun düşgücü, gözlem gücü ve sihirli sözcükleriyle bir başka şeye dönüşerek sanat olur. Çünkü genelde sanat, özelde öykü çiğ/ham gerçeklikle oluşturulamaz. Gerçeklik sanatçının zorlayacağı bir durumdur. Ve asıl gerçeklik sanatçının zihninde şekillendikten sonra kâğıda dökülen şeydir. Sanatçının oluşturduğu yeni bir şeydir. Bu da bizim gerçeklik olarak bildiğimiz o fotoğraf gerçekliğinin arka yüzüdür. Ve yazar, o gerçekliğin arkasındaki sırrı bize aktarır. Hayat, (insan, doğa, toplum) yazarın kaynağı, malzemesidir. Ama yazar onun tutsağı değil, yeniden kuran kişidir. Öykücünün kurduğu gerçeklik o âna kadar henüz kurulmamış, oluşmamış ise sadece zamana ihtiyaç var demektir. Öykü elbette bilimsel bir metin değildir. Hele bir tutanak, bir keşif raporu, durum tespit tutanağı hiç değildir. Bu anlamda, yansıtmak, tespit etmek, ya da seçmek (öyküye değer olanı) bir gerçekliği sanat katına yükseltmeye yetmez. Hayat/gerçeklik, yazarın zihinsel/düşsel kurgularıyla ve sihirli yaklaşımıyla, okurun zihninde bambaşka bir şeye dönüşmekle ancak sanat katına yükselir. Bu anlamda hayat/gerçeklik sanatın kendisi değil, -yine söyleyelim-, ancak ve ancak malzemesidir. Yani öykü, yaşanan gerçekliği bir başka gerçeklikle aşma, anlam alanını genişletme, derinleştirme ve edebileştirme girişimidir. Gündelik gerçeklerden kalıcı doğrular üretmektir.

Bilimsel gerçeklerin bile zamanla değiştiği günümüzde, ideolojinin, tanıklık ettiğimiz fotoğraf gerçekliğinin ömrü/kalıcılığı da elbette tartışılmalıdır. Bu anlamda geçici/değişen gerçeklerden, değişmez/ebedî hakikatlere ulaşmak, yarınlara taşmak, kalıcı olmak isteyen bir yazarın/öykücünün görmezden gelemeyeceği bir imkân olarak önünde durmaktadır. Yapılması gereken o hakikati yakalamaktır.

AHMET SAİT AKÇAY

TÜRK ÖYKÜSÜNÜN YENİ ÇEHRESİ: YENİ ÖYKÜ YA DA BİREYSİZ ÖYKÜ

Öyküde yenilik, öykü sayısının artması, çeşitlenmesi değildir. Yeni oluşum beraberinde yeni açılımlar/yönelimler getirir. Öykücülerin artması da bu gerçeği şüphesiz örtemez. Öykünün kendi özünü/izleğini çoğaltması bir yenilik değil ama, bir renkliliktir. Bu bir çiçek bahçesinde aynı çiçeğin değişik renklerde görülmesi gibi bir şeydir. Bir de öyküde yenilik derken eskinin rafa kaldırılıp, yeni, ne idüğü belirsiz bir öykünün değil de, eski yapıyı daha da pekiştiren, güçlendiren, ileriye götüren bir öykü akla gelmeli.

Bu bağlamda öykü sorgulandığında, özellikle son dönemlerde öykümüzün yönelimini/eğilimini anlamak istediğimizde bazı temel sapmalarla karşılaşırız.

Birincisi, son dönem öykücülerde öykü dilini kurma çabası ve bunu yaparken öykünün evreninden gittikçe uzaklaşma eğilimi ilk bakışta göze çarpmakta. Öykü dilinin sağlam bir yapıya oturtulamaması, yani klasik öykü dilinden bir yarar ummama handikapı genç öykü birikiminin önünde bir engel olarak olarak durmakta. Bu kuşağın öncelikli örneklerinin klasik öykücüler olmaması dillerinin kıvraklık, rahatlık kazanmasını yok etmekte. Ve bu öykücülerde dil bazen saldırgan, yırtıcı, bazen düz, sade, bazen de yoz bir tercüme bir dili olmakta. Kimi öykülerde şiirsel bir dile rastlanılsa da bu 80 kuşağı öykücülerinin mirasıdır.

İkincisi ise bu öykücülerin fazlasıyla biçimsel kaygıyı öncelemeleri, Hatta çoğu zaman öyküde biçim, hep özün önüne geçtiği gibi âdeta öykünün dili olmuştur. Yani yazınsal dilin biçimsel dile dönüşümü diyebileceğimiz bir gelişme yaşanıyor sanki. Tabii bu biçimsel oyunları Sevim Burak, Leyla Erbil ve çağdaşlarının kullandığını göz önüne aldığımızda bu ***'Yeni Öykü'*** eğiliminin kökünü/esin kaynağını 50'li, 60'h yıllara dayandırabiliriz. Böyle bakıldığında olumlu bir gelişme olarak da nitelendirilebilinir. Bu kuşak öyküsünü öncekilerden ayıran da, genç öykücülerin biçim-izlek uyumunu göz ardı etmesidir. Bir açıdan da biçim dilinin oluşmasını muştulayan 90'lı yılların genç öykücüleri, farkında olmadan Türk öyküsünün bu yeni çabasının öncüleri olarak anılacaklar. Bir biçim dili oluşturma kaygısı hemen hemen bütün 90 kuşağı öykücülerinde görülmekte; ama fazla ama az. Birkaç öyküyle de olsa herkes kendi payına katılmıştır bu çabaya.

Üçüncüsü. ***'Yeni Öykü'***nün anlatımının gittikçe 'ben-yazar' eksenine taşınmasıdır. Gözleme dayanmaktan çok deneyimsel öykülerin üretilmesi. Yani genç öykücülerin anlatımda, bir olayı ya da durumu anlatmadan aktarma kaygısı ön planda. Çoğu öykücünün kendinden başlayarak ilerleyen bir sorgulamayı öncelemeleri bu eğilimin sonucu olarak nitelenebilir. Bir anlamda öykü izleğinin eksenini 'anlatıcı-ben' belirliyor.

Dördüncüsü, öykü kişisinin oldukça fulû resmedilmesi. Tip ya da karakter yok.

Sadece anlatılan ön planda. Öykü kişisi hep bir gölge gibi sözcüklerin ardında saklanmakta. Anlatıcı, dil oyunlarıyla okurun belleğinde 'yokkişi' diyebileceğimiz bir tipten sözedilmekte.

Beşinci ve sonuncu saptamam, bu öykülerde bir olay ya da durum anlatımının/betimlemesinin olmamasıdır. Belki de en belirgin özelliği budur. Daha çok bölük pörçük, biraz şiirsellik, biraz da deneme vari, gittikçe kısalan, biçimselleşen 'öyküsel metinler' şüphesiz bu ***'Yeni Öykü'*** tarzının en genel geçer ölçütleridir.

Şimdi, son dönem öykücülüğümüzdeki bu durumu öykücüler ve öykülerle açımlayabiliriz.

80'lerde Türk öyküsünde yaşanan/oluşan değişimin açıklanabilir bir nedenini yine öykünün kendisinde bulabiliriz. Sahici bir damardan söz etmek için 80'lerin ilk öykücülerinin sonraki yapıtlarını beklemek gerekiyordu. Tabii bu arada ilk yapıtlarıyla 60'lı, 70'li yılların dilini pekiştiren, öykü dilini geliştiren öykücüler yok değildi. *İnci Aral*, yansız gözlemi önceleyen, bir karakter yaratan öyküleriyle, *Pınar Kür* gerek kurgusal gerekse bütünsel yaklaşımıyla klasik öykünün yeniden taşıyıcısı olarak, sadelik ve özgünlük açısından yarattığı dil ve öykü atmosferiyle daha ilk yapıtlarında bir ustalık sergiledikleri gibi önceki biçimsel kaygılara fazla takılmadan öykü dilinin olanaklarını genişletmişlerdir. Yine bu dönemde politik öyküleriyle tanıdığımız *Feride Çiçekoğlu* da düz bir anlatımla politik söylemi kullanmadan, ucuz tümcelere başvurmadan okuru çizdiği atmosferle iç içe alabildi. Bu anlamda *Özcan Karabulut*, daha sonra *Suzan Samancı*, *Oya Baydar*, *İnci Aral* (bir dönemde) bu çizgide öyküler yazdılar.

Şüphesiz modern öykünün biçimlenip çoğalması 80 öncesinde oldu. 80 sonrasında bu modern biçemin yelpazelenmesinden söz edilebilir. Bu bağlamda *Cemil Kavukçu*, *Mahir Öztaş*, *Mehmet Zaman Saçlıoğlu*, *Hüseyin Su*, *Feyza Hepçilingirler*, *Erendiz Atasü* gibi öykücüleri bu yelpazeyi oluşturan öykücülerden bazıları olarak sayabiliriz. *Mehmet Zaman Saçlıoğlu*'nun deneme-öykü tadında öyküler yazması yeni bir açılımdı. Hatta 90 kuşağında sıkça görülen bu yenilik 2000'li yıllarda daha da rağbet göreceğe benzer. *Hüseyin Su*, öykünün ifade sahasını gelenekle ilintilendirerek genişletti. Bu anlamda *Hüseyin Su* öyküsü, son dönem öykücülüğümüze yeni bir açılım/soluk getirdi diyebiliriz. Öykülerinde kültürel bir atmosferi barındıran Su, öyküde reel olandan ideal olana yaklaşan bir izlekle var oldu.

Bu kuşakta gözlenen en belirgin özellik, önceki modern dilin korunmasıydı. Ancak öykünün izleksel alanı da genişledi. Fakat öykü kurgusunda/yapısında bir tutuculuk gözlenmekte.

İşte 90 kuşağı bunu yıktı, belki bu cesaret öyküdeki bu savrukluk, her ne kadar dile zarar verdiyse de, öykünün yapısında meydana getirdiği depremle ***'Yeni Öykü'***yü doğurdu. Belki bu kuşak en yetkin ürünlerini henüz veremedi ama bunca deneysel uğraş sonunda yukarda saydığım yeni öykü biçemini/yapısını belirginleştirdi.

İşte, edebiyatın diğer türleri gibi öykü de postmodern bir açılımla yenilendi, diyebiliriz. 2000'li yıllarda bu genç öykücülerin yetkin ürünler vereceklerini bekleyebiliriz.

Şüphesiz, en azından şimdilik başarılı öykücülerin fazla olmadığı bir kuşak. Ama

arayış içinde olan öykücü oldukça fazla. *Kevkoryan*, deneysel ve biçimsel öyküleriyle bu çabasını ileriye taşıyabilecek uzun soluklu bir öykücü. *Murat Gülsoy*, yarattığı ironik dilindeki rahatlığı, dil oluşturma çabasıyla daha çok *Orhan Duru*'ya yakın duruyor. *Murat Yalçın*, biçimsel kaygılarla örtük bir öykü dilini yaratma çabasında. *Müge İplikçi* de feminal sesini deneysel öykülerinde yükseltti. *Aslı Erdoğan*, öykülerindeki erkeksi sesle bu kuşağın ayrıksı bir öykücüsü oldu. Bir başka aykırı öykücü de *Şebnem İşigüzel*. Kendi öykülerindeki bayağılaşmış erotizmle popülerleşmeyi önceledi. *Yunus Develi*, taşrada bireyin iç sıkıntılarını/kendiyle yüzleşmelerini konu etti öykülerine. Kendini, yaşadığı ortamı hafif bir sitemle sorguladı, bir anlamda bulundugu ortama uyamamanın sıkıntısı patladı öykülerinde. *Zehra Tırıl*, öyküyü taşraya taşıdı ve yapı olarak da, biçim olarak da fazla kaygılanmadı. *Zerrin Koç*, öykülerine kadınsı yönünü de katarak, feminal bir sesi duyurdu. *Melek Paşalı*, dingin, akıcı bir üslûbla ya bir soru sordu yaşama ya da izledi hep. Zengin bir konu dağarcığı olan *Ali Haydar Haksal*, öykülerinde yeni teknikler denemesine rağmen bir türlü ilgi çekemedi, dilindeki kusuru hep engel olarak önünde kaldı ve okuru bir türlü öykü coğrafyasına alamadı. *Cemal Şakar*'ın öykülerinde hep aynı izlek süregeliyor. Bir özlemi yansıtan öyküleriyle *Şakar*, kendine ait bir öykü dili yaratma çabasında. *Nazan Bekiroğlu*, öyküsünde kullandığı geleneksel/tarihsel semboller, tiplemelerle klasik bir öykü yapısında serüvenine devam ediyor. *Münire Daniş*'in bu bağlamda daha başarılı olduğu gözleniyor. *Cihan Aktaş*'ın yaptığı yenilik öykünün izleksel alanını genişletmek oldu. Müslüman aileyi ele alarak çözümledi, âdeta çelişkileri, sıkıntıları, hayal kırgınlıklarını anlatarak başarılı bir yol çizdi kendine. *Suzan Samancı* da bu izleksel alandaki zenginliğiyle göze çarptı. Bir anlamda dönem öykücülüğü yaptı da denebilir; hatta öyküsü 'politik' olarak nitelenebilir. Kürt insanının son dönemde yaşadıklarını, umutsuzluklarını, korkularını dışardan bir bakış açısıyla öyküsüne yedirdi. Yine *Oya Baydar* da sağlam öyküleriyle bir dönem sürgün yaşamının tanıklığını yaparak tarihe de ışık tutmuş oldu. O da *Suzan Samancı* gibi politik öyküler yazdı. *Mıdırgıç Margosyan*, öyküleriyle farklı bir renk taşıdı, Diyarbakır'ı, yöreyi ve yörenin insanlarını anlatarak bir kültür portresini de çizdi öykülerinde. *Hakan Şenocak*, öyküleriyle bilinci zorladı. *Sema Kaygusuz*, her öyküde yarattığı farklı anlatıcılarla öykülerini çoğul bir sesle ifadelendirdi. *Faruk Duman*, öykülerinde kesik kesik ansımalar ve bir kurmaca çabasıyla, kısa cümlelerle, anlık betimlemelerle yarattığı öykü atmosferiyle o da aslında bu deneysel öykünün bir yolcusu oldu. *Melih Ergen*, belki de öyküsünün izini öyküsünde arayan tek öykücü. *Halil İbrahim Özcan*, bireyin yalnızlığını/yabancılaşmasını izlek olarak seçti. *Leyla Ruhan Okyay*'ın öyküleri buruklukla anılır oldu; modern biçemi de ayrıca dikkati çeken yanı.

Son olarak bu kuşak, 'ben öykü'sünün olanaklarını olabildiğince kullandı: bu da öykücünün kendini tüketmesi diyebileceğimiz bir fenomenle karşı karşıya kalmak gibi bir durumu ortaya çıkardı. Tabii 90 kuşağı öykücüleri bunu bir imkân olarak değerlendirebilirlerse ya da dönüştürebilirlerse, gelecek adına bütün bunlar bir umuda da dönüşebilir.

SELÇUK ORHAN

HİKÂYE KENDİNİ ARINDIRIYOR

Günümüzde yazılan Türkçe hikâyelerin yazgısını büyük ölçüde doksanların başından beri yaygınlaşan, ince sayılamayacak ancak oldukça kesin kurallı bir seçicilik belirliyor. Hikâye yazarları sözcüklere güvenlerini yitirdiler de denebilir; yazılan bir hikâyede yaşadığımız dünyanın sunduğu pek çok nesnenin ismi yok. Müzik setinin kolonlarından, uydu anteninden, telefonun kablosundan, Gezer terliklerinden veya Levis'ın All Duty'sinden söz eden hikâyecilere hemen hiç rastlamıyoruz; mor erguvanlar, yarpuzlar, tambur, kümbet veya akasyanın gerçekliği daha asıllı bir gerçeklikmiş gibi yapay nesnelerin gerçekliğine tercih ediliyor. Baudelaire'in yapay nesnelere duyduğu doyumsuz hayranlık yeni yazarda kendini miskinliğe ve yılgınlığa bırakmış gibi şehir sadece kalabalığın ve betonun cehennemi olarak tanınıyor. Yeni Türkçe hikâyelerin (hangi dergide olursa olsun) muhafazakar yazarı için iki başlıca seçenek var şimdilik: Bir çeşit arı, maskelendiği için sadece kısmi olarak ele alınan gerçekliğin yazarları; varoş (sözcüğün kendisi bile doksanlarda kullanılmaya başlandı) yaşamı ya Metin Kaçan'vari bir alaycılıkla ya da Cemil Kavukçu'nun yetmişlere özgü yoksul halk idealizmiyle hikâyeye yeniden girdi. Böyle hikâyeler daha idealist; insan doğasına olan sonsuz bir güveni işaret ediyorlar ancak böylece gerçekliğin kaçınılmaz ilkesi kötülük sadece bir çevre değeri olarak meydana çıkıyor. Diğer seçenek popüler tarihle tüketim toplumlarına özgü yeni hedonizmi birbirine uyduran zararsız ama boş hikâyeler yazmak; bu çeşit hikâyenin seçiciliği kendini dil ve üslupta gösteriyor. Eleştiriyi her nasılsa büyüleyen bir çeşit sözüm ona dil kullanımı ustalığı bu hikâyeleri baştacı ediyor; Puslu Kıtalar Atlası, Tolkien'i veya Star Wars'ı popüler Osmanlı Tarihi bilgisinin sağladığı referanslarla yeniden kuran basit bir fantastik hikâyeydi aslında. Geçmişte Reşat Ekrem'in yazdığı ve ansiklopedisine aldığı Eski İstanbul hikâyeleri gözler önüne çıkarılsa gerçekten edebiyata ne katmış sayılabilir ki? Benim Adım Kırmızı hakkında pek çok deneme yazılıyor; kitaptaki postmodern ve modern ögeler ayıklanıyor, yazarın okura hitaben birkaç satır yazması mesela, "Siz şimdi koltuğunuzda rahat rahat oturmuş beni okuyorsunuz" demesi veya dememesi postmodern/modern ayrımına gerçek bir kanıt sayılıyor. Renklerin konuşması veya roman kişisinin kendi ölümünü anlatması gibi enikonu bayat espriler edebiyat adına parlak icatlarmış gibi sürekli öne sürülüyor. Varlık'ın Ağustos sayısında Cengiz Ertem, Orhan Pamuk'un kitabında kimi yerlerde 1, 2, 3.. diye numaralandırma yapmasını bile eleştiri açısından bir kanıt saymış. Son zamanlarda bir de Hakan Akdoğan'ın Nü Peride'sini okudum aynı familyadan; bu ölçülere göre postmodern sayılmalı çünkü içinde hem resim yasağına rağmen resim meraklısı olan ince ruhlu bir Osmanlı genci hem

kadınlar hamamı sahneleri hem de yazarın hikâye içinde hikâye anlattırması (Osmanlı gencinin hikâyesini günümüzde yaşayan sakat bir genç anlatıyor.) var. Diğer isimleri anmaya gerek duymuyorum; pek yakında bir yenisine daha ödül verilecektir.

16. Yüz yıl hakkında bir roman yazmaya oturan birisi düş gücüne değil tarih tasavvuruna bel bağlamalı. Amin Maalouf'un Semerkant'ı bizde çok beğenildi; tarihtir, oryantalizmdir diye kafa şişirmeye gerek yok; Hollywood, Paris'in Lübnanlı yazarının yaptığının çok daha iyisini başarmıştı. Yeni yazar düş gücüne bel bağladığı ölçüde sanatının çekiciliğinden de feragat etmiş oluyor; düş gücü yazıda bile görselin estetiğini üretmek yolunda işler, dolayısıyla sinema veya daha da çarpıcısı interaktif yeni medya düş gücünün istihdamı için daha etkili bir ortam sunuyor. Bir örnek: Tolkien'in Türkçeye 'İkiz Kuleler' ismiyle çevrilen romanı bu çeviriden daha önce interaktif ortama bir oyun olarak taşınmıştı. Bu Tolkien'den veya oyunun tasarımcısından çok tarihsel bağlamdan kaynaklanan bir durumdur; düş gücünü kurallara har çağdakinden daha fazla bağlayan bir çağda yaşıyoruz, dolayısıyla düş gücünün ürünleri birbirleriyle neredeyse birebir kıyaslanabilir durumdalar. Sanat eserinin oluşumuna ilişkin yıkılmaz tek kural biricikliktir oysa; sanat eseri sunulduğu hâliyle varyasyonları üretilemez, son biçimindedir. Sanatçının müdahelesi bile yeni bir eseri doğurur.

Sözgelimi Altıoklar'ın yönettiği *İstanbul Kanatlarımın Altında,* Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sı, İ. Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* ve Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ı arasındaki ilkesel birkaç benzerliği çıkaralım. İlkin, bütün bu kurgularda bağnaz sayılabilecek, kendi batıl'ına gömülmüş bir sosyal çevre var; Osmanlı dönemini konu alan eserler bunu bir kısım okur açısından inandırıcı kılmakta pek zorlanmıyorlardır sanırım. İnsanların zihnindeki karanlık bir insanlık çağının yaşanmış olduğu düşüncesine hitap ediyorlar ve bu düşünce de dayanagini yaşanan çağın varsayilan ışığında buluyor. Metin Kaçan karanlık çağı şimdiki zamana taşıyor ancak öyle fantastik bir havada kuruyor ki hikâyesini yaşananlar okurda uzak bir yöreyi çağrıştırıyor. Dolayısıyla denebilir ki bütün bu kurgular temelde okurun gerçekliğinden uzak bir gerçekliği varsayıyor; her ne kadar tehlikeleriyle anlatılsa da bu uzak yöre aslında çekicidir çünkü hoşça vakit geçirmek isteyen okuru üretim ilişkilerinin kaba gerçeğinden soyutlamaktadır. Hem çağımızın ortalama kişisi kendini böyle bir ortamda kahramanlaştıracak insani donanımı olduğu düşüncesine inanmaya yatkındır. İkincisi bütün bu kurgular burnu dik ve çevreye atfedilen bağnazca karanlığa ayak direyen, çağını veya dolayını aşkın bir gerçeğe varmış bir bireyi içeriyor. Popüler tanımıyla bir aydınlanma savaşındadır söz konusu birey; İ. Oktay da gerçi bilimin işlevi bilim-kurgularda olduğu gibi paranoid bir gerçeklik durumunu beslemektir ama yazdığı birey, Rendekar'ın parlak sözünün ardında bir aydınlanma savaşı verir aslında. Orhan Pamuk da söz konusu savaş çok daha tanıdık bir temaya, hurafelere ve tabulara karşi verilir. Resim ve itiraf yasağı Orhan Pamuk da odak noktası olarak kendini açığa veriyor; Metin Kaçan'ın savaşçısı da özünde humanist değerler taşıyan ideal bir tiptir. Görünüşte bireyi merkeze aldığını düşündüren bütün bu romanlar/senaryolar aslında

totaliter bir hedonizme dayanmaktadır. Yazılan bu insanların ne yazık ki bir trajedisi yok ve tutarlılığın gayriinsani derecede kendini ele vermesi müellifin koyduğu sert kurallar olduğunu gösteriyor. Üçüncüsü hikâye bağlamının kurulması için (sadece romanları kastediyorum) özgün bir dil kullanılması göze batıyor. Türkçe yeni bir biçim almıyor veya deformasyona uğramıyor aslında sadece yeni tabirler uyduruluyor. Söz gelimi Vüsat O. Bener'den alıştığımız türden söz dizimsel bir zorlama yok; veya Leyla Erbil'in dil deneyleri yeni romanların deneyine oldukça uzak kalıyor. Bilinç akışının veya sürrealizmin dile getirdiği yenilik bireyin iç karmaşasının anlatılmazlığına karşı bir savaştı; Beckett'ın dil saplantısı bu yöntemlerin dile duyduğu güvenle hesaplaşır. Yeni Türk romanının dili teknik bir deneyin sonucu değildir; bir çeşit resmi dildir, kendine kalıplar yaratmak için bir yandan arkaizme öbür yandan yeni aksanların kurgulanabilirliğine güvenir. Dördüncüsü, bütün bu romanların çatısını polisiye veya tipik macera romanlarından aşinası olduğumuz türde bir kurgu oluşturuyor. Bilmecelerin çözülmesi, insanı hayrete düşüren büyük tesadüfler ve sayfalar öncesinde unutulmaya terkedilen bir ayrıntının dirilip romanın ortasından meşalesini yükseltmesi; Kara Kitap'ta ağır bir takibi bilmece kültürüyle süsleyen Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı'da heyecansız bir cinayet masalına kadar alçalmış.

Yeni romanları izleyen eleştiri Amerikan yapısalcılığından öte bir araç kullanmıyor; bir romanın 'postmodern' olduğunu 'bildirmek' üzere kaleme alınmış yazılar çoğunlukla aynı yapıyı izliyor. Önce postmodern/modern ayrımı diyerek Fransız entelijansiyasının yüzyılın ikinci yarısında verdiği ürünlerin bir dökümü yapılıyor. Nietzsche'nin *Geneology*'sini yeni tarih araştırmalarında istihdam eden Foucault, tüketim toplumu ve geç kapitalizmin etkilerini açıklamaya çalışan sosyolog Baudrillard, Batı düşüncesi tarihini bozup yeniden yaratmak iddiasındaki Derrida ve yanları sıra makale yazarının kendi beğenilerine göre Deleuze, Guattari belki Levi-Strauss veya oryantalizme de değinmek isteyenler için ucundan biraz Edward Said. Özetleme kısmından sonra, metnin eleştirilmeye başlandığı noktadan itibaren bu müelliflere bir daha değinmiyoruz. Çünkü aslında Foucault'nun, *Benim Adım Kırmızı*'nın oluşumunda bir etkisi veya katkısı olmadığı gibi metinlerinin de edebi eleştiri bağlamında bu romanla ilişkilendirilebilir tarafı yok. Levi-Strauss'un ilkel kültürleri uygarlarla kıyaslamasından nasıl Hasan Ali Toptaş'ın romanını açıklayıcı bir yoruma varabiliriz. Doğrusu insan zihninin 'bağ' kurma yeteneğinden ve düşgücünden başka dayanağımız yok. Bir arkadaşım kartvizitine mesleğini 'postmodern yazar' diye bastıran bir adamcağızdan söz etmişti; adamın ne iş yaptığını anlayamıyoruz ama durumun kendisi tam anlamıyla postmodern. Eleştirmenlerimizin pek çoğu bir yazarı ele alırken 'neden postmodern olduğu'nu kanıtlama amacıyla önce postmodern romanın belirleyici özellikleri dedikleri birtakım özellikler sıralıyorlar. Oysa en temelde postmodern deyimi kural tanımazlığı ön görür; henüz tamamlanmamış bir döneme de bu denli kapsayıcı bir isim vermek pek akıllıca değil. Öte yandan başka kültürlerde de postmodern yazarlar hakkında yapılan değerlendirmeler, verilen listeler bir ortaklık ön görmüyor.

Yetmişlerin ve altmışların yazarlar üstündeki ağır ideolojik baskısı özgürlüğe kavuşan yeni kuşakta (sol, sağ her iki kanadı da kastediyorum) tarafsızlığı bir gerek olarak algılama, bunun sonucunda da aseksüalizm eğilimine dönüştü. Aseksüalizm tarafsızlıkla aynı şey değildir; çünkü tarafsızlık ilkine göre daha sığ ve kaba bir anlayışla bir orta yolu benimsemeyi görev hâline getirme eğilimidir. Aseksüalizm ise aslında çıplak bir vitrin mankeninin çiğ erotizmini özler; Orhan Pamuk, Cevdet Bey ve Oğulları isimli romanıyla Türk Edebiyatı tarihine dahil olduğunda az genç yazara nasip olan cinsten övgülerle karşılandı. Oysa Cevdet Bey ve Oğulları'nda karakterler kabaca, hatlarıyla işlenmiş ve bu hatlar da klişelere göre çizilmiştir. Sözgelimi Jöntürk olan karakter bir Jöntürk'e klişe biçimde atfedilen bütün dış nitelikleriyle çelişkisiz bir kukladır; kişilerin düşünceleri ve iç dünyaları karmaşadan yoksundur, en yalın, en zorlamasız hâliyle tanırız bu karakterleri. Orhan Pamuk'un gerçi üslubu da iç dünyaca yoksul karakterler üretmeye uygundur: Beyaz Kale ve Benim Adım Kırmızı'da da karakterlerde bir derinlik oluşturmaz; kurguyu karmaşık kılmaya çalışır. Aynı yıllarda Latife Tekin'in romanlarının neden bir etki kuramadığını kendi adıma anlayamıyorum; Latife Tekin'in dildeki deformatif girişimi kendinden önceki Türk Edebiyatı'ndan ödünç alınma değildir. Ancak seksenlerin sonuna doğru dilinde bir tıkanma olduğu söylenebilir. Oysa gerçekliği yeniden tanımlayabilmsei bakımından Buzdan Kılıçlar belki de Türkçede postmodern olsun olmasın, postmodern yaşam koşullarıyla ilişkili nitelikler taşıyan tek eserdir.

Elde belli metinler olmadan konuşmak kolay değilse de yazarlar arasında güçlü bir ruh kardeşliğini gözden kaçırmak mümkün değil. Öbür yandan daha yakınımızda, ne yazık ki daha önce saydıklarımız kadar popüler olma imkânı bulamayan yazarlar var. Sağduyulu okur açısından Nazan Bekiroğlu aslında Ahmet Altan'ın ve Orhan Pamuk'un vermek istediğini daha nitelikli bir biçimde sağlıyor. Ancak aseksüalizmle ilgili eleştiri pekala pek çok müslüman yazara da uygulanabilir görüşündeyim. Çoğu hikâyeci tasavvuf konusunda enikonu cesaretsiz kalıyor ve kendini böylece yetersiz bularak tasavvuf yoluyla varılacak huzura duyulan özlemle ilgili metinler kaleme alıyor. Hikâyelerde olaylar ve nesneler değil hâller ve duygular anlatılıyor.Müslüman hikâyecilerin gerçeklikle bağlantısı en azından yazdıkları metinler çerçevesinde genelde bir uzlaşmazlık, kesin bir eleştiri hâlinde oluşuyor.

Müslüman hikâyecilerin metinlerinde arınma çok daha belirgin biçimde gözlemleniyor. Yakın geçmişte siyasal belirlilik anlamına gelen gerçekçilik şimdi yüce'yi arayan yazarın idealist gerçekçiliğine dönüştü. Yenik, kenara çekilmiş, yeni dünyanın unuttuğu veya tamamen gözden kaçırdığı kişileri hikâyeye daha uygun buluyorlar. Türler arasındaki ayrımlara ve eleştiriye artan bir biçimde önem veriyorlar. Öte yandan şiirsel, günlüklere yakışır tarzda, yarı deneme yarı yakınma biçimli metinler yazan pek çok yazar var; özellikle genç dergilerde şiirle hikâye arasında karar kılamamış yazarlar denemeye dönüp iki türün zorluklarından kurtulmaya çalışıyorlar; çünkü böyle metinlerde çoğu kez teknik emeğin yerini sınırsız bir boşalma tutkusu almış

durumda. Sayıklamakla bilinç akışı arasındaki ayrımı önemle vurgulamak gerekiyor burada: Bilinç akışı insan zihninin bulanıklığı ve insan patolojisinin korkunç karmaşasına değil tam tersine insanın içsel yönünün bütünüyle açığa vurulabileceği tezine dayanıyor.Türk Edebiyatında, bilinç akışı yönteminin en etkin biçimde kullanıldığı metin bence Vüsat O. Bener'in, Buzul Çağın Virüsü isimli romanıdır. İç dünyayı dile getirmek. dile taşımak bir bakıma tıbbi bir çalışmadır; bir farkla, hikâyeci insanı onarmaz. muayene eder ama masaya yatırmadan zihninde insan ilişkilerinin karmaşasını yansıtan bir evrenle.

Hikâyede ve romanda devrin öne çıkan müslüman isimleri üstüne konuşursak:

(Sıralamam tamamen tesadüfidir; isteyen istediği sırada okuyabilir. andığım isimlerin hepsi değerli ve kendini ortaya koymuş isimlerdir)

F. K. Barbarasooğlu: Yazarın hikâyeleri, takip ettiği sosyolojik eleştiri kuramları doğrultusunda çağımızdaki gündelik yaşamın bir eleştirisine dönüştü. Olaylardan öte kişilerin olayların üstüne düşündüklerini yazmayı tercih ediyor. Bilinç akışı yerine iç konuşmalar yazdığından uzun metinleri bile kolaylıkla okunuyor ve akılda kalmayı başarıyor. Sözgelimi ÇEKİM HATALARI isimli bir hikâyesinde edebiyatımızda alışılageldik aydın-orta hâlli insan kopukluğunu döneme uyarlamaya çalışmıştı. Cihan Aktaş gibi F. K. Barbarosoğlu da kadınları seslendirmeyi seviyor. Genel hikâye çizgisinin dışına çıkan SWAN SEVENLER DERNEĞİ gibi modern nesne fetişizminin parodisini yapan ilginç hikâyeleri de var.

Sadık Yalsızuçanlar: Yakaza'da, dil kullanımında gösterdiği cesaret Türkçe edebiyat açısından çok önemlidir. Son dönemdeki hikâyelerinde yorgun denemeyecek ama kelimenin tam anlamıyla dingin, varacağı yere varmış bir zihinle yazıyor. Hikâyesini baştan beri yöneten coşkun lirizm yazarı Kierkegaardvari bir ermişliğe sürükledi. Aslında hikâyesini düşgücüne teslim ettiğinden özgünlüğüne eskisi kadar aldırmıyor.

Münire Daniş: Daüssıla hikâyeceiliğinden daha önce ATLILAR dergisinin dördüncü sayısının baş yazısında söz edilmişti. Kayıp olana duyduğu sevgi Daniş'in hikâyesini sebepsiz bir hüzne boğuyor. Daüssıla hikâyecileri kayıp olana, kaybedilmiş olana karşı güçlü bir özlemle yazıyorlar ve kalemleri bu özlemden besleniyor. Sözgelimi Cemal Şakar ve Hüseyin Su ile Münire Daniş'in ruh ortaklıklarından söz edilebilir. Her biri kendi köşesinde ayrı, *nevi şahsına münhasır* yazarlardır; ama meselelere bakışları (en azından hikâyeleri itibarıyla) bir ortaklık taşımıyor değil.

Abdullah Harmancı: Harmancı'nın şimdiye dek pek rastlanmayan tipteki kişileri islama uygun yaşam biçimiyle Türkiyedeki modern gündelik yaşam arasında bocalayan şaşkın kişiler. Bu bir varoluş kaygısı, bir trajedi düzeyinde işlenmiyor daha çok gündelik durumların insanı zor bıraktığı anlar ele alınıyor. Aslında Harmancı'nın yakaladığı sorun daha ince bir biçimde düşünülebilirse ortaya tartışma yaratacak eserler çıkabilir. Öte yandan müslüman olmanın getirdiği otosansür Harmancı'yı oldukça ciddi bir biçimde etkilemiş. Kişileri şaşkınlıkları içinde saflığa, masumiyete sığınarak

kendilerini koruyorlar. Yazarın kendisi de yazdığı kişilerin yaşam alanlarını belirlemek konusunda şimdilik kararsız ve sakin görünüyor. Her şeyin doğrusunu bilen, zihni açık biri olmaktansa, az da olsa çelişkiye önem veriyor, inançlı bir delikanlının da pekala ciddi çelişkiler içinde olabileceğini bildiriyor. Basit bir dil kullanıyormuş gibi görünüyor ama aslında hikâyesinde akıcılığa verdiği öncelik anlatım gücünü gölgeliyor. Oysa hikâyelerinde bir sahnenin çatısını kurmakta oldukça başarılı ve birkaç sözcükle ortamın durumunu sezdirmek açısından bir yönüyle ustalaşmış bir yazar bence. Hikâyesinin zayıf yönü de sanırım oyunları yeterince önemsememesinden kaynaklanıyor; kurguyu daha inceleştirebilir. Daha da önemlisi Harmancı trajedinin eşiğinde günaha girmeyi göze alırsa gerçekten büyük bir eser verecektir.

Kamil Yeşil: Hikâyelerinin pek azını okuduğum Kamil Yeşil'in sadece Dergâh'ta yayınlanan Cevap Hakkı isimli bir hikâyesine değineceğim. (98. sayı) Yenilerde bu hikâyeyi bir kez daha okuduğumda Nabokov'un *Pale Fire* (Solgun Ateş) isimli romanını hatırladım; Kamil Yeşil Nabokov'un yaptığını alttan alarak yapmış. Bana kalırsa Kamil Yeşil'inkine benzer deneyler çoğalmalı.

Mustafa Kutlu, Rasim Özdenören gibi yerini kesinleştirmiş yazarlardan söz etmiyorum; üstüne konuşulacak pek çok değerli yazar var ama döneme ilişkin çok genelgeçer bir gözlem için bunun gerekli olduğunu sanmıyorum. Daha önce Cihan Aktaş ve Nazan Bekiroğlu üstüne (ikincisi hakkında dar kapsamlı) birer yazı yazmıştım.

Doksanlardaki arınma genel itibarıyla her iki kesimde de kendini belli etti. Varlık'ta seçtikleri hikâyelerde 'Usta'lar sözgelimi sürekli dildeki özensizliklerden yakınıyorlar; arınma tutkusu oysa bazen Türkçeyi güçten düşürmeye varacak kadar hastalıklı olabiliyor.Bir yandan da hoşgörü ve uzlaşmayı edebiyata mucizevi bir yenilenme getirecek gibi sunan bilge bir eleştiri var.Sadece hikâye değil, genel olarak yaşayan Türkçe edebiyat ibresi hedonizmi işaret eden bir teizmin hükmü altında.Yeni yazara mistik-hedonist bir hedef gösteriliyor; gelenek tükenmez ve uğrunda yaşamlar harcanarak ezberlenecek bir arşiv yığını olarak belletiliyor. Hedonizm özünde kendi kişiliğini ince zevklerle seçkin kılmak olarak yorumlanıp bir araç hâlinde yüceltilebilir de; ama gerçekliğin yeni edebiyattaki tanımları daha çok okurun gönlünü okşayan yollardan yapılıyor. Kutlu'nun, Güneli Gün ismindeki bir yazarın Bağdat Yollarında isminde bir kitap hakkında yazdığı iğneleyici yazıyı hatırlıyorum; aynı kitap yeni bir baskıyla tekrar okur önüne sunuldu. Uzak geçmişteki bir dönemi ele alan bir yazarın, sadece keyif aldırmak için yazıyorsa bile, tarihsel gerçeklere bağlı kalmak / kalmamak arasında bir seçimi olduğunu sanmıyorum. Tarihi çok iyi bilmek bile yazarı kurgusal anlamda inandırıcı bir bağlam kurmaktan alıkoyabilir.Yeni yazardan eserinde bir diyalektik kurması değil, biçimsel ve özsel bütün varlığıyla yapıtını bir bütün etmesi bekleniyor. Salman Rushdie ve Amin MAalouf, diyalektik kuruyorlar ama okuru da kendi taraflarına çekmek için retorik oyunlar oynuyorlar. Kuşkusuz konu tarih değil; ama tarih bir kolajın içinde sunulurken hiç de okurun karşısına eğlenceli bir müsamere çıkarma düşüncesi yok; bağnazca, üstelik inanç olduğunu saklayan sinsi

bir inançla yazıyorlar. Geçmişle kurulan bağ, bir geleneği tamamlamak adına değil daha çok tek boyutlu ve rastgele erişimli bir bağ. Sözgelimi Elif Şafak'ın tasavvufla ilişkilendirilen geleneksel bütünlüğü 'masum' bir erotizm olarak yeniden kurmasında teknik olarak itiraz edilecek bir şey yok; ama romanında hüküm süren simge sistemi muammadan o kadar uzak, o kadar kolayca açıklanabiliyor ki bazen gülünç bile oluyor. (Pinhan'ı okuyan okura çiğ ve gülünç musluk metaforunu hatırlatmak isterim.) Artık Tanrı yazarın aradan çekildiği, yazarın okurun ve kişilerinin arasına karıştığı dedikodusu yapılıyor. Yeni yazar diktatör yazardır; kişilerinin arasına karışıyorsa da boy göstermek için karışıyor.Orhan Pamuk, Şeyh Galib'in bir dizesini kitabına alıntılamakla güya gelenekçe desteklenen bir sırrı paylaşmış veya ifşa etmiş olmuyor.Bir yüz yıl öncesinin artık kulağa efsunlu gelen sözcükleriyle yazmaksa edebiyat eserini genel olarak bir etkiler toplamı olarak değerlendirmek olabilir. En temelde durgun, yerinden oynatılamaz, tam olgunluğuna erişmiş bir gelenek varsayılıyor. Diğer deyişle mumyalanmış bir ceset.

Dilde hata yapmaktan korkulamamalıdır; yazar imlâyı ve grameri alt üst edebilirsavurganlık değil, ama teknikçe böyle bir ilerleme sağlayabildiği müddetçe dil bozukluklarının sözü edilemez. Yoksa ilk aşamada Orhan Pamuk'u ve Leyla Erbil'i listeden düşmemiz gerekirdi. Murat Gülsoy, Aslı Erdoğan gibi daha genç yazarlar yeni bir Türkçe aramıyorlar sözgelimi ve anlatma olanağı ellerinde oldukça dili zorlamaya çalışmıyorlar. Gülsoy, Oğuz Atay'la Orhan Pamuk'u hikâyede birleştiriyor sanki, Aslı Erdoğan'ı okuduğumda, Demir Özlü'den aldığım kekre ama damağa göre değişecek olduğunu belli eden bir tat aldım. Müge İplikçi gibi şaşırtıcı bir yazarsa aşama aşama hikâyeyi gündeminden çıkarıyor; anlatım gücünü terkediyor ve yeni metinlerinde flu fotoğraflara kapanıyor.

Hikâye bana kalırsa ölçütleri oldukça güç bilinecek bir tür; şiire hiçbir zaman kesin ölçütler konmaz ama şairlerin kimler olduğu her çağda sinsice veya açıkça bilinir.Şairler masum olma gereğini daha az duyuyorlar; hikâyecilerse arınarak kendi damarlarını kesmiş oluyor.

RASİM ÖZDENÖREN

ÖYKÜ YAZMAK

Öykü yazmaya başladığım sırada niçin öykü yazma ihtiyacında olduğumu kendi kendime açıklayacak durumda değildim. Bu ihtiyacı niçin duyduğumu şimdi de belki açık seçik açıklayamam. Ama kırkbeş yıldır durmadan yazıyorum. Arada zorunlu kesintiler bulunsa bile, o kesintileri hiçbir zaman kopma olarak algılamadım ve öyle kabul etmedim. En suskun olduğum zaman bile, içimdeki yazma arzusu sönmedi. Çünkü birşeyler anlatma ihtiyacını sürekli duydum. Ama neydi anlatmak istediğim? Kendimce anlatılması zor olan bir izlek belirmemiştim. Diyordum ki, bir ânın içinde sıkışıp kalmış bir yaşantı parçasını anlatmayı dene: örneğin bir çehreden bir anda gelip geçen bir gülümsemeyi anlat ya da göz pınarına birikmiş bir damlanın yanaktan süzüldüğü ânı hedefle ve o ânı yakalamaya çalış. Bu, bir bakıma, bir fotoğraf makinasının bir anda tespit ettiği bir görüntünün kelimelerle ifadeye vurulması demek oluyor. Durum, söylendiği kadar kolay değil. Çünkü o bir ânın içine sıkışmış görünen yaşantı parçasını dile getirmek, bir bakıma, o ânın geçmişini de hâlin içine çekip getirmektir. Bir insan yaşantısının hiçbir ânı kendinden önceki ânlardan bağımsız oluşmuyor. Bilakis yaşanan o bir tek ân, bütün bir geçmişi içinde barındırdığı gibi, daha da "ileri gidildiğinde" geleceği de kapsıyor, bir bakıma tasarılara da göndermede bulunmuş oluyor.

O, bir ânı yazma hususundaki niyetime hep sadık kaldığımı ileri sürmüyorum. Ama o niyete sadık kalma arzusunu içimde hep yaşattım. Uzun öykülerde bile işe bu niyetimin öncülüğünde koyuldum. O zaman, bu niyetin beni öykünün kurgusu üstünde düşünmeye zorladığını gördüm. Şöyle ki, uzun bir öyküde bile, bunca uzun bir sürenin içine yayılmış görünen çeşitli olayların, eninde sonunda, başlangıç noktasına geleceğini keşfettim. Sonradan, bu durumun adının, farklı bir bağlamda ve farklı bir düzlemde de olsa "bilinç akışı" olarak konulduğunu öğrendim. Bense henüz bu bilgilerim olmadan da, farklı "anlatım tekniklerini" denemeye başlamıştım bile..

O, bir ânın içine sıkışmış yaşantı parçasını anlatabilme arzusunun, beni durağanlığın içindeki devinimi yakalamaya yönelttiğini de söylemeliyim. Bu da aslında olaysız olayı anlatma anlamına gelmeli. Olaysız olay nedir? Bir kadının bahçesindeki gülleri devşirmesi bilinen anlamda bir olay değildir. Böyle bir olay aslında hiçbir şey değildir. Parmakları arasında tuttuğu bir gülü ya da bir kalemi çenesine değdirmiş olarak duran biri bir olayın (vukuatın) içinde midir? Ya da onun tarafından meydana getirilmiş olan bir olayla karşı karşıya bulunduğumuzu söyleyebilir miyiz? Bunlar bilinen anlamında birer olay değildir. Ama günlük, gündelik yaşantılarımızın içinde her gün sayılamayacak denli yaşadığımız, içinde bulunduğumuz, içine düştüğümüz du-

ruşların, durumların işaretleridir. Bir bakışta böyle bir durumun ya da duruşun anlatılmaya değer bir yanı da görülmeyebilir.

Ve böyle bakıldığında, aslında, anlatmaya değer olanın ne olduğu sorulabilir. Suç ve Ceza romanında ya da Harp ve Sulh'ta anlatmaya değer görülen şey nedir? Ama anlatıcısının elinde, bazılarının anlatılmaya değer saymadığı şeylerde ne türden derinlikler bulunduğu anlaşılır hâle geliyor. Bir öyküde, ille de ardı ardına akışan olayları, olaylar zincirini izlemek isteyenler ne Proust'un romanında, ne Joyce'unkinde, ne Woolf'da bir şey bulabilir.

Böyle bakıldığında doğanın akışı insanın içini sıkıntıya düşürür. Tepemizde öylece, kımıldamadan duran bir gökyüzü, her sabah doğup her akşam batan bir güneş, sonsuzca uzayan bir çöl ya da bir deniz, durmadan durmadan durmadan tekrarlanan aynı devinimler.. ne kadar usanç verici bir döngüdür bu! Ama aynı bereketli devini de, bu sıkıntı verici döngünün içinden çıkartılıyor! Birileri bizim adımıza, bu döngünün içinde görünüşte kıpırtısızca durup duran deviniyi bulup çıkartıyor ve onu bize de okuyor. O zaman anlıyoruz, o kıpırtısız gibi duran düzlüğün, düzlemin içinde ne fırtınaların koptuğunu, ne trajedilerin oynandığını..

Bana göre öykü yazmak böyle bir şey olmalı: bahçesinde gül devşiren bir kadının dışardan bir bakmayla anlatmaya değer hiçbir yanının bunulmadığını sanabiliriz. Ama öykücü, o durağanlığın, devinimsizliğin, başı ve sonu belli olmayan bir gül toplama sürecinin içinde, dahası o sürecin bir tek ânı içinde bütün bir hayatın gizli bulunduğunu bize gösterebilir. Bu hayatın içine hiçbir entrikanın heyecanı girmemiş olabilir, bu hayat hiçbir suçla ilginç kılınmamış olabilir, ama o hayat bir insan tarafından yaşanmışsa, yaşanıyorsa, bir başına bu durum, bu demektir ki onun yaşanabilir olması durumu, orada anlatılması gereken bir dramın bulunduğunu bize duyumsatabilir.

Bu tür öykünün özetlemeye gelmez oluşu da, içinde entrikanın ve devinimin bulunmayışıyla ilişkilendirilmelidir. Ortada yalnızca bir anlatım vardır, başka hiçbir şey değil.. Öykü belki de, şimdi yalnızca bu yanıyla, özetlenemez oluşuyla bunca ilgi çekici iletişim araçları karşısında direnebiliyor. Bu durum, bu demektir ki onun yalnızca anlatmadan ibaret olması hâli onun özgünlüğünü ve hayatiyetini sağlamasına da hizmet ediyor. Öykünün bu durumu, onun anlatımdan ibaret kalması, soyut bir anlatım olması hâli, onun günümüzde gelip dayandığı son aşama olarak da öngörülebilir diye düşünüyorum.

ABDURRAHİM KARADENİZ

ANLATMA ZORUNLULUĞU

Anlatmak, insan olmanın sonucu gibi görünüyor. Çünkü, estetik ve anlatı kuramları *'neyi anlatmalı?' 'nasıl anlatmalı?'* sorularına cevap aramayı gündeminden hiç düşürmezken, *'anlatmak zorunda mıyız?'* sorusuna da cevap arayışı hiç gündeme getirmemişlerdir. Anlatma esasına dayanan türlerde neyi/nasıl anlatmalı, sorularına bulunan karşılıklar anlatı formunu derinden etkileyerek edebi türlerin ayrışma noktalarını oluşturmuştur. Hemen her devir ve her dönemde anlatıcılar, anlatmak zorunda olduklarını baştan kabul ederek, *'nasıl anlatmalı'*nın sancısını çekmişlerdir.

İnsanın kendisi, öteki ve onunla kurduğu zorunlu ilişkiler, yaşadığı evren ve buraya ait nesneler, onu konuşmaya/anlatmaya iterken; hakikatte ait olduğu dünya ise, büsbütün tahkiyeleştirmek zorunda bırakıyor. Kısaca türümüz *'varoluş'*undan kaynaklanan bir zorunluluk karşısında anlatmaktan başka çıkar yol bulamıyor. Bu dayatmadan doğan farklı anlatı düzlemleri aynı zamanda yaşanan gerçeklikten ayrı, ama ondan büsbütün bağımsız ve ilgisiz olmayan, itibarî bir dünyanın da temelini atıyor.

Konuşmaya başlayan ilk insandan günümüze gelene değin, herkesin az veya çok katkıda bulunduğu, gerçekte olan veya gerçeğinden uzaklaştırılan itibari *(fiktif)* dünya, kurmaca bir dünya olduğu hâlde, gerçek dünyayı kucaklayarak ona, yeni yaşam alanları açıp mamur ve bayındır hâle gelmesini sağlama çabasına yönelmektedir. Her anlatma serüveni, bir yönüyle gerçek ve üzerinde yaşadığımız dünyanın şekli şemaili ve yaşanılırlığım yeniden keşfetmektir. Sadece keşif ile de yetinildiği söylenemez; *'inşâ'* sözcüğünün eski kullanımını hatırlayalım! Anlatarak, yapar, kurar, düzenler ve âdeta yeniden inşâ ederiz. Her insan, bile isteye veya farkında olmaksızın tekrar tekrar girişilen yeniden kurup şekillendirme, oluşturma edimine katkıda bulunur. Bunun için yalnızca dilden kopamamış olmak, onu kullanıyor olmak bile önemli bir katılımdır.

Dünyaya gelmek, karmaşık bir dil ortamına adım atmaktır. İlk anda anlamlandıramadığı seslerin saldırısına uğrar insan. Bu saldırıya hepimizin ilk tepkisi, sesini yükselterek gerçekleşmiştir. Sesimizi yükselterek kendimizce, bu karmaşada varlık ifadesine çalışmışızdır... Yokluğa, yok olmaya hiçbir zaman razı olduğumuz görülmemiştir. Anlamsız haykırışlarla da olsa varlığımızı ortaya koymak isteyişimiz, kişisel anlatma serüvenimizin de başlangıcıdır. Sesini yükseltmek; sese, ses vermek, *'ben varım!'* ve *'buradayım!'* anlamlarına geliyordur kuşkusuz.

Çevremizin anlamsız haykırışlarına kulak kabartmalarımız giderek pekişen ve beliğ bir tarz alacak olan dilin kişisel kullanımına ulaşabilir. Bilincin aydınlanmaya başladığı andan kararmaya başladığı ana değin kâh dinleyerek, kâh anlatarak süren bir

keşiftir artık yaşam. Sesin, hâlin muktezasına göre, bazen yükselip bazen yumuşayarak tahkiyesini sürdürmesi; kendisi, çevresi, dünya ve hakikatte ait olduğu dünya ile hatta yaratıcı ile kendince kurmayı denediği diyaloğun tek taraflı (monolog) hâlidir. Anlatının karşılık bulması veya hiçbir karşılık bulmayışı bundan ötürü anlatanı hiç etkilemez.

Dünyanın trajedisini kavrayıp anlamlandırmak, hem kişisel hem de topluluğumuzun tarihsel arkaplanı olarak bir araya gelir anlatıda. Yüzlerce yıllık anlatma deneyimi, anlatı düzeyini yavaş yavaş derinleştirmiş, yüzeysellikten arındırmıştır. Kelimeler tahkiye formuna döküldüklerinde yüzlerce yıllık kullanım değerleriyle çıkar karşımıza. Dolayısıyla her kişi, hem kişisel hem de toplumsal belleğin izini ancak böylece sürebilir. Neredeyse buna yazgılıdır çünkü. Bu şekilde oluşan anlatı belleği bir yönüyle kişisel, bir yönüyle toplumsal, bir yönüyle de dünyamızın toplam anlatı birikimiyle, insan oluş seviyesiyle ilgilidir.

İnsan anlatır, çünkü böylelikle kendini ve dünyayı tekrar tekrar anlamlandırmaktır. Kendini ve dünyayı anlamlandırma işi, hem işlerin en doğal ve çaba gerektirmeyeni, hem de, en zoru ve hiç bitmeyecek olanıdır. İnsan sahip olduklarıyla yetindiğinde, yeni bir anlatıya girişmeye hiç gerek kalmayabilir. Fakat bu doğru olsaydı, sözgelimi, Fuzulî'den sonra aşk hikâyesi yazılmamalıydı. Anlatılmış olanı yeniden anlatmak hakikatin sır perdesinin tam olarak aralanamayışından dolayıdır. Hiçbir anlatı, hakikatin kendisi olamayacağından, anlatılan konu veya tema hep aynı olsa bile, anlatma ihtiyacı asla bitmeyecektir. Çünkü hiçbir zaman hakikatin sınırları bütün açıklığıyla ortaya çıkarılamayacaktır.

Kendi karmaşık yapımıza ilaveten türümüzün, nedenli iç içe girdiği tam olarak bilinemeyen üç ayrı dünyanın aynı anda biricik insanı oluşu anlatmayı zorunlu kılmaktadır. Verili bilgilerle varlığına inanılan, *'geldiğimiz ve döneceğimiz'* öz yaşam ülkesi (hakiki dünya) sürekli kendini aratacaktır. Hakikat oradadır çünkü... Her şeyin aslıyla kaim olduğuna inandığımız hakiki dünya, suretlerin ve görüntülerin bulunmadığı yerdir. Elmalılı Hamdi'nin, *'kelimesiz söyleşilen yer'* olarak tarif ettiği bu öz yaşam ülkesinde, kelime olmadığından, kelimelerle anlatmaya da gerek olmayacaktır. Çünkü salt anlamla söyleşilecek bu ülkede, kelime gibi gölgelere ve hakikati göstermeye yönelen sembollere ihtiyaç yoktur. Burada varolan, yeterli olduğu için yeni kurmacalar üretme isteği zaten ortadan kalkacak, oyun bitecektir. Her insanın bilinç altı, aşk ile tüm oyunların bittiği yere bağlandığından, bilerek veya bilmeyerek girişilen tüm anlatma çabalarında da bu dünyanın izi sürülmektedir. Oyunların ve kurmacaların bittiği yer, garip bir ters izdüşümle oyun ve kurmacayla aranmaktadır. Başka ne yapılabilir ki? Özellikle anlatma anlarında hakikatin iziyle anlık teması, anlatıcıyı her şeye karşı çaresiz bırakıp, kendinden geçirir. Normal zamanlara göre komik kılar. Deli eder. Ama her defasında kendine aşk ile bağlar. Bu vecd anlarında *'iyi'* ve *'güzel'* kendine gönüllü savunucular edinmektedir. Anlatıcının vecd hâli ya da taşma hâli, Hakikikat'in anlık kontraslarına denk düşme durumudur. Böyle anlar için Yunus'un,

'Ya ben öleyim mi söylemeyince?' demesindeki çaresizlik yeterince açıklayıcı olabilir. Bu anların sürekli kılınma isteği, anlatmaktan vazgeçilmesini önler. Burada konuşmama, anlatmama durumunu da *'hâlin anlatması'* şeklinde algılama imkânımız olabilir.

İnsanın bizzat kendisi de sadece yaşamıyla, anlatı kahramanı gibi olduğundan, anlatma ihtiyacı daha da körüklenmektedir. Sonsuzu arayan, yok olmaya asla razı olamayan kişi, her zaman esas hikâyenin kendi öz yaşamı olduğunu da bilmektedir. Belki de bu yüzden kendimizden sözetmek hepimize keyifli gelmektedir. Tamamen ait olmadığımız ve üzerinde *'şimdilik'* yaşadığımız Gerçek Dünya, bizim ikinci aidiyet adresimizdir. Kuşkusuz doğum ve ölüm tarihleri, parantezin içine alındığında ne denli gerçekçi bir anlatı kahramanı olunduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Asılların bulunmadığı, görüntü ve gölgelerin hakim olduğu bu dünya, elbette kelimenin, anlatının egemenliğine teslim olacaktır. Burada her şey, anlamı yüklenen kelimenin hakikatin yerini tutuyor oluşundan dolayı, hakikati dil ile göstermek zorunluluğunu pekiştirir. Dil ile kuşatılarak dil ile kurulup yıkılan bu dünya bu yönüyle de hikâyeden bir dünyadır.

Kendi varlığı bile itibarî olan bu yerde, kısacık kalış sürelerimizde hem kişisel anlatılarımızla, hem de başkalarının anlatılarıyla bizden sonra gelecek olanlara daha çok olgunlaştırılmış bir insanlık durumunu miras bırakırız. Zaten biz de bize bırakılan bu anlatı mirası içinde kendi kişiliğimizi bulmuşuzdur.

Dil nasıl hem hakikati aramaya yöneliyor hem de onu perdeleyip gölgeliyorsa, üzerinde ömür tükettiğimiz bu dünya da anlatanı, anlata anlata tüketirken, anlattıklarıyla tükenmemeye, başkalarında çoğalmaya yöneltir. Aczimizden dolayı anlatırken, anlattıklarımızla insanlaşma sürecine katılırız ve böylece aczimiz kazancımız olur. Sözgelimi akşam evine dönen kişi, tükettiği günü eşine aktarırken, bu anlatım, zorunlu olarak zaman, mekân ve şahıslara yaslanır. Herhangi bir anlatıyı zaman, mekân ve şahıslara yaslanmaksızın düşünebilme, kavrayabilme yetimiz olmadığından, böylesine sıradan akşam anlatıları bile, hikâye formuna dönüşüverir. Her anlatının doğasında hikâye etme (tahkiye) böylelikle hep varolmuştur. Tükenen günle beraber bir anlamda yiten, yitirdiğini tahkiyeleştirerek tükenmeme çabasına farkında olmaksızın girişmiş olur. Böylesine rastlantı veya plânlanarak kotarılmış anlatıların kurup geliştirdiği anlatı dünyası, kendini bu refleksle bile korumayı başarabilir.

Kendimizin ait olduğu hem kişiliğimizi bulduğumuz hem de kişiliğimizden ve dilimizden (anlatımızdan) oluşan anlatı dünyası, bir anlık duraksama dünyasında oluştuğu hâlde, ebedi olma, kalıcı olma arayışımızın da bir sonucu olarak, geldiğimiz ve döneceğimiz hakiki dünyaya düşülmüş bir nazire, oranın tersten, ama insanca ve elbette nakış bir tahayyülüdür. Bu hayal, *'yansıtma'* ya da *'soyutlama'* yoluyla veya başka yöntemlerle anlattırmaya devam edecek ve insan anlatacaktır. Çünkü insan, anlatır.

FERİDUN ANDAÇ

YAZI YORDAMI İÇİNDEN ÖYKÜYE BAKARKEN*

Öykünün bendeki yazınsal karşılığı

Hayatta her şeyin bir tanımı, karşılığı vardır. Sanatsal/yazınsal uğraşı içinde olan yaratıcılar kolay kolay bu tanımlara, sınırlamalara katılmasalar da; bilim ve düşün insanları genelde bu ekseni odak noktası alırlar. Onların da, bu anlamda, çok somut verilerden yola çıkması söz konusudur.

Öyküden söz ediyorsak, şu tanımdan başlamak sanki daha doğru: *"Öykü, ilk ve temel biçimdir* Anlatan, anlatılan ve anlamlandıran arasındaki ilişki, bize, öykünün uzamsal boyutunu tanımlar.

Öykü temel bir biçimdir, ilk biçimdir ama ilkel değildir. Roman tarihten, gezi anlatılarından gelir; öykü masaldan, fıkradan. Öyküyü temel ve ilk biçim kılanın ne olduğu sorusunu ise yaşam karşılıyor, bence. Kaynağı ve tözü burada.

Demek ki, insanlığın varoluş serüvenine koşut bir serüveni var öykünün.

Öyküyü, bir anlatı türü olarak, yazınsal düzlemde değerlendirdiğimizde, yine sözün ucu gelip yaşama dayanıyor. Farklı tanımlar da getirilse, öykünün; insan yaşamının özüne dair ilk temel bilgilerin, olayların, olguların, durumların aktarımında; önemli bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. *Gılgamış Destanı*'na, *Odysseia*'ya, Firdevsi'nin *Şehname*'sine, Hariri'nin *Makamat*'ına baktığımızda; anlatılan gerçeklerin, belirli bir öyküleyişle tasarlanıp sunulmasıyla birlikte, yaşama ve insana dair birçok gerçekliğin de bir yaşam bilgisi, yaşam serüveni olarak yansıtılması önem kazanıyor.

Bu belirlemeden sonra öykünün bendeki yazınsal karşılığını şöyle açımlayabilirim:

Öykü hayatı tanıma, tanımlama, yaşadığını (an'ı) anlamlandırma biçimidir benim için.

Öykünün yazı yordamım içinde, yazdığım diğer türleri (deneme, inceleme, eleştiri, gezi yazısı, henüz yayınlamamış olsam da romanı da sayabilirim burada) besleyen, onlara kapılar, pencereler açan bir tür. Türün de ötesinde, yaratıcı düzyazının gen haritasıdır adeta. Bununla şunu mu demek istiyorum; bütün türler öyküden çıkmıştır! Temel bir biçimdir derken de, biraz da bunu imlemeye çalıştım.

Evet, öykünün bendeki yazınsal karşılığı, anlamı bu.

Öykülerimi nasıl yazarım?

Öykülerimi nasıl yazdığıma gelince, bunu da yazı yordamım içinde açıklamak isterim. Farklı türlerde yazdığımı imlemiştim. Bu tür bir yazma uğraşının birbirini besleyen, geliştiren bir yanı olduğunu düşünürüm. Her an bir şeyi değil, birçok şeyi yazmak için soluk aldığımı hissederim. Yaşadığımın/yaşadıklarımızın içinde olanı düşünür/düşler/tasarlarım.

Öykü, benim için, içte ve dışta hep vardır. Ona yol açan imgeleri, çağrışımları bulmak veya yakalamak önemlidir. Bunun için de sürekli okumak, yolculuklara çıkmak, hayatın içine içine doğru yürümek kaçınılmaz bir yaşama uğraşıdır benim için. Bunlarsız bir yazma uğraşı olabileceğini düşünemiyorum. Biriktirdikleriniz, gözlem ve izlenimleriniz yazıya dönüştürebileceklerinizin debisini oluşturur çünkü. Ötesi, olsa olsa, hayatta karşılığı olmayan şeyler yazarsınız.

Yazmak, bir bakıma, hayatta karşılığı olanları aramak, göstermek, anlamlandırmaktır. İşte öykünün, benim için, asal çıkış noktası da budur.

***

Önce öyküyü tasarladığım, aklıma gelen tüm yanlarıyla kağıtlara veya deftere not ederim. Bir yandan da nasıl olması gerektiği konusunda düşündüklerimi yazarım. Yani benim bilmem, okurun bilmemesi gerekenler de bu ilk notlarda yer alır.

Sonra bunlardan ayıklarım. Öyküde olması gerekenler kalır. İlk yazın sonrası dinlendiririm. Bir tür demlemeye bırakır, bir süre uzaklaşırım. Bu 'süre' çok uzayabilir de; kısa da sürebilir. İkinci, üçüncü, dördüncü yazımda iyice biçim alır öykü. Her ele alışta çıkarmalar yaparım çoğunlukta. Eklemeler bazı sözcüklerde olur çoğunlukta. Genellikle beşinci kez ele alışta öykü bitmiştir benim için. Eğer aksayan bir yan var ise; bir daha dönmek üzere dosyaya bırakırım onu. Ama bu tür durumlar enderdir.

İmlediğim süreci/aşamaları bilirim, önüme de koyarım bunları. Bir tür engelli koşumdur bu benim. Her yazım bir engelin aşılması, ayıklamaların yapılması, çıtanın yükseltilmesidir.

Yazmak, bir yapı işçiliğidir o ilk kıvılcım sonrasında. Öz, durur; siz biçimleme ile cebelleşirsiniz. Diğer gereçleri kullanma çabanız, işin işçilik yanıdır. O da elbetteki başka bir hüner, bilgi gerektirir. Yazmak, salt bir başına duygu işi değildir. Bilmek, en temel yanıdır yazının.

Sözcükler alır verir, yaratır, renk ve soluk katarsınız bu süreçte öykünüze.

***

Defterler...defterler...Bir de kalemler, renk renk. Bunların her biri yazarken kendini görevli kılar.

Masabaşı 'flash-back' yeridir benim için. Aldığım notlara, değişik yer ve mekanlarda yazılanlara dönüş anlayacağınız. Bir tür, filmcilerin montaj masası gibidir buradaki çalışmam. Yazan biri için asıl cehennem burada başlar, bence.

Genelde öykülerim masaya gelene kadar birçok aşamadan geçmiş olur. Ya bir res-

sam gibi, her şey ilk fırça darbesiyle ortaya çıkmıştır, ya da dura dinlene, eklene birike gelmiştir.

Çıkış noktanızı bulmuş, imgelerinizi yakalamışsanız; o öykü artık yazılma/bitme yoluna girmiştir. Sizin yaratıcılığınıza, dil hünerinize/bilginize kalmıştır her şey.

İmgelem ve dil bilinci...Yazan, yaratıcı yazıyı önceleyen birisi için kaçınılmaz olandır. Yani 'olmazsa olmaz'lardandır. Bundan yoksunsanız; yazı yazan olsanız da, yazar/öykücü olamazsınız.

Her iki olgunun da. kişinin yaşama ortamı, yetişme koşulları; 0-7, 7-12, 12-18 yaş dönemlerinin duygu/düşünce/mekan atmosferi ile ilgili olduğunu düşünürüm.

Bir yazar için, imgeleminin ve dil bilincinin oluşma evreleri olarak görürüm bu üç dönemi. Bir bakıma yazarlığının oluşma, yazı belleğinin gelişme, imgelem dünyasının zenginleşme evreleridir bunlar. Siz, sonradan, bunlar üzerine kurarsınız her şeyi. Ve burası, bir anlamda, sizin yazı yurdunuzun kaynağıdır. Yazdıkça, hep bunun simyacısı kesilirsiniz.

Bu, uçsuz bucaksız bir serüven; akı almaz bir yolculuktur.

Yazmak için yaşamak, yaşamak için yazmak benim yaşama biçimimdir. Bu duygularını tenimin altında hissederek günden güne geçerim. Yıllardır bir başına yaşamayı bunun için seçtim. Tek sorumluluğum yazıdır. Bir yazı/çalışma yurdu/mekanı kurma düşünü gerçekleştirme istencimin ucuna gelmem de salt bu yüzdendir. Bir kıyıda masasına kapanıp yazmak için değil; o tür büyülü bir mekanın yazı ve yaşam yolunun önünü açabileceğine, zamanı bunlara dönük verimli kılabileceğime inandığım için bunu gerçekleştirme yolunu seçtim.

Kirlenen bir çağda yazmak, benim için temiz kalabilmenin ve bu kirlilikleri gösterebilmenin tek yolu.

Yazar olma sorumluluğu, bilinci de bunu gerektirdiği için, yazıyı vazgeçemediğim tutkum, kendimi en çok sorumlu hissettiğim yurdum olarak görüyorum. Ait olduğum yeri gösteren, çağı tanıtan, insandan insana ulaşan iyi/kötü her şeyi anlatan yazının bir insanın yurdu olması da doğaldır gibime geliyor.

Yazma noktası

Yazma noktası bir taşma, buluşma an'ıdır benim için. O an; yer, zaman, mekan önemli değildir. Hiç yanımdan eksik etmediğim kağıdım kalemim vardır nasıl olsa. 'Dünya yıkılsa umurumda değil', top patlasa duymam o an! Bir heyecan, bir coşkudan ise; yanardağdaki lavın dışavurumu gibidir o ilk sözcüklerin dökülmesi. Bazen bir lodos, bir poyraz, karayel ya da bir kasırga..Önü alınamaz..Gelir o, ve oturur yazarsınız. Yazdıkça önünüz açılır. Bazen yazdığınızı sesli okumaya başlarsınız. İçsesi dışla algılar, bir tür sözcüklerin ezgisine, tınısına kapılarak yazmayı sürdürürsünüz.

İçinizde, belleğinizde, düşünüz dünyanızda biriktire biriktire getirmişsinizdir onu. Yazma an'ında bir yeryüzü gezgini kesilirsiniz adeta. Renkler, kokular, sesler, görün-

tüler, izler..Her şey her şey gelip sizi bulur, yakalar. Bellek denen o müthiş, gizemli hazine size durmak, uslanmak bilmeyen bir yol açar. Kalemin belleğin anahtarı olduğuna inanmışımdır. Bunun için hep kalemle yazarım. İlk yazılanlar, söze, kağıda dökülenler hep kalemle olur. İşçilik aşamasının ilk fasılları artık bilgisayarda gerçekleşir. Gene de bununla yetinmeyip, kağıdı önümde görmek, renkli kalemlerimle bunun üzerinde yolculuk yapmak isterim. Bu hem keyifli, hem de kaçınılmaz bir şeydir benim için.

Geniş, açık alanlar; kalabalık mekanlar da ilgimi çeker yazmak için. Hele ikinci, üçüncü yazım bitmişse; kahveler, cafeler, çay bahçeleri benim için eşsiz birer çalışma mekanlarıdır. Defterden deftere, kağıttan kağıda, kalemden kaleme geçmek keyifli bir deniz yolculuğu gibidir. Ötede bir ada vardır. Belki hiçbir zaman gidilemeyecek, ulaşılamayacak bir ada. Ama siz ona doğru yapılan yolculuğu seversiniz. İşte bu gezgin yazıcılık an'ları böyledir benim için.

İmgelerden yola çıkarım

Evet, çoğunlukla imgelerden ve çağrışımlardan yola çıkarım. O bir biçimlenme, yakalama an'ıdır. Bazen, bir imge yeterlidir. Bu, benim için, belleğin/hayatın kapısını aralamak gibi bir şeydir. Tanıklıklar, yaşanmışlıklar buradan gelerek belirli bir imgeye dönüşürler. İlk söz, ilk tümce yazılmıştır. Ve bir ipekböceğinin kozasını örmesi gibi o an yazılır her şey. Öykünün özü çıkmıştır orada.

Kuşkusuz her şey birdenbire olmaz. Sizi taşma noktasına; imgelere, çağrışımlara götüren bir bilinçaltı serüveniniz vardır geçmişte. Yani bir şeyi (bu birçok şey de olabilir) kurmuşsunuzdur. Zamanla bu örüledurur. Yüzeye çıkması da işte o imgeler/çağrışımlarla gerçekleşir.

Bazen yaşamdan bir kesite, bir olaya, bir tanıklığa, bir duruma takılır kalırsınız. Bilirsiniz onun öykü olacağını. O an oturup yazmazsınız, yazamazsınız da. Tıpkı mahzene atılan, fıçılarda bekletilen üzümü suyu gibidir o içinizde. Durur, bekler; bir gün gratına gelip dışarı çıkmak ister; ya da siz o an'ı yakalar, çekip çıkarırsınız bunu.

Kuşkusuz öykü yazmak hep böyle gerçekleştirilmez. Bazen de denk düşme an'ını yakalar, oturur bir solukta yazarsınız. Sonrasında ise, imlediğim işçilik süreci başlar. Ki; işin, bence, zenaat yanıdır bu.

Aslına bakarsanız, biraz öykü yazmak da böyledir. Has öykücüler, yalnızca öyküyü yazma/yaşama biçimi kılanlar da sanırım böyle yaparlar. Benimse özlediğim şeydir bu. Hep 'keşke...' derim de.. Onca şeyle uğraşırım ki; o bileşik kaplar arasında dolaşmaktan; öyküye ihanet ettiğimi bile düşünürüm.

Türler arası yolculuk

Önce de imlemiştim: İnceleme, eleştiri, deneme, roman, günlük, gezi yazıları yaz-

dığımı..Yetmez mi her biri öyküye ihanet etmek için? Orada hazır ve nazırdırlar! Ama, gene de, diğerlerinden kopamam. Aradaki geçişlerin besleyici yanları olduğunu bilirim.

Denemeyi öyküye en yakın; hatta onu besleyen, geliştiren bir tür olarak görürüm. Yani, asla engeli değildir onun. Belki de bundandır yoğun olarak iki tür arasında gidip gelmem, bu tür öykücüleri baş tacı etmem. Örnek mi: Çehov, Calvino, Buzzati, Borges, Bilge Karasu.. Bunlar arka planı olan; her bir yazdıklarında düşünce yanı bulunan. topluma/insana/hayata bilgece bakışı elden bırakmayan öykücülerdir benim gözümde.

***

Yazmanın zenaat yanından söz ettim. Bunu biraz açmalıyım. Sözcüklerle uğraştığınız, işin içine bilginizin de karıştığı bir süreçtir ki; yazma uğraşınızı besler, önünü açar. Çünkü; başka yerlere, kaynaklara uzanırsınız yer yer. Yazdığınız konu, izlekler; işlediğiniz motifler, sözünü ettiğiniz gerçeklikler sizi yeniden 'hayat bilgisi' derslerine yöneltebilir!

Körlük, müzik aletleri, deniz, şarap yapımı vb üzerine de yığınca şeyler okuduğumu anımsıyorum. Öyküde ya bir cümle geçiyordu, ya da izlek/motif olarak söz ediliyordu. O gerçeklikleri bilmem, yani öykünün arka planında olanları etraflıca kavramam; bana, öykünün ruhunun daha sağlam olabileceği duygusunu verir sürekli. Bunun içindir ki; çiçeklerden böceklere, yer adlarından ölüm ilanlarına kadar her şey gözlemevime girer. Arşivime girebilecekler orada, diğerleri de defterlerimde yer alırlar. Bunların yaratıcılıkla ilgili olmadığını bilirim. İşin zenaat yanının gereçleridir birçoğu.

Yazan insan hayata, doğaya ve insana dair birçok şeyi bilmelidir diye düşünürüm. Daha da ötesi yaşamalıdır da. Her yazarın bir yeraltı hayatı olmalıdır! Yeryüzüne çıkaracağı şeylerin debisi oradadır çünkü. Acıdan, sevinçten, hüzünden, aşktan yolu geçmeyenin bundan söz etmesi çok yapay kalır. Aşksız, tutkusuz yazı yazılabileceğine inananlardan değilimdir.

Sözcüklerle yolculuk

Elbette bir de sözcükleriniz, söz dağarcığınız olmalı size ait. İşte burada kendi sözlüğüm, "Sözcelem" adını verdiğim defterim elimin altındadır.

Renkleri, kokuları, devinimleri, yinelemeleri, eylemleri, diyalogları, betimlemeleri kıvandıracak sözcüklerin haritasında dolaşırım. Bunu yaparken, yazdığım her cümleyi seslice okurum. Bir şiiri okurcasına, sözcüklerin tınısını dinlerim. İşte bu süreçte bir ayıklama da başlar benim için. Ezgileyici, akıcı yanı olmalıdır sözcüklerin.

Bazı yazarları salt kullandıkları sözcükler, tümce kuruluşları için okuduğum olur. Bunların başında Yaşar Kemal, Nurullah Ataç, Sait Faik, Tahsin Yücel, Nermi Uygur, Bilge Karasu gelir. Elbetteki iyi çevirmenlerin de bize sözü vardır. Ahmet Ce-

mal, Yurdanur Salman, Gül Işık, Mehmet Özgül, Cevat Çapan, Kamuran Şipal, İlknur Özdemir, Ülker İnce beslendiğim çevirmenlerdendir.

***

Yazdıklarımı dinlendire dinlendire okumanın yararına değil, gerekliliğine inanırım. Bu bakımdan yazdığımı hemen yayımlamam. Her okudukça 'kılçık'lardan arındırmaya çalışırım öyküyü. Attıkça da öykünün arınıp, soluk aldığını düşünürüm.

Öykü ışıldar o zaman, rengini dokusunu bulur. Bunu da sözcüklerin iç seslerini yakalayarak yapabilirsiniz ancak. O tınıyı bulduğum an, sesli okumam başlar. Evet, sözcükleri okurum tek tek. O sesi aldıklarımı, alamadıklarımı; uyumlu, uyumsuzları görmek için yaparım bunu da. Öyküyü şiire yakın bulanların bu yanı kastettiklerini düşünürüm.

O iç sesle dış sesin benzeşim/ayrışım noktasıdır öykünün dilsel/sözel alanını belirleyen. Bunu siz oturup bir bir kurmazsınız. İlk dökülüp gelenleri biçimlerken oluşur her şey. Çünkü çıkış imgeniz dilin ezgisini de vermiştir size. Aslolan da bu sesi yakalamaktır. Çünkü siz bunun üzerine kurarsınız her şeyi. Ya da bu benim için böyledir. İşte o sözcüklerine ezgisidir ki; beni öykü yazarken hep müzikle buluşturur.

Yazılan, sözü edilen gerçekliklerin rengi, duygu dünyasıdır dinlenilecek müziğe beni götüren. Bir çeşmeden su içercesine o müziği dinlerim bir süre. Bilincimin kapıları açılmış, ruhum sağalmıştır. Açılan her bir gözenek sözün ucuna yolculuğa götürür beni. İçimdeki acının kıpırtısını da duyarım bir yerlerden. Barok müziğin yanı sıra Doğu ezgilerini, sufi müziğini, etnik müzikleri dinlerim genellikle. Böyle anlarımda müzikte söze pek dayanamam.

Açılan her bir gözenek sözün ucuna yolculuğa götürür beni. Müzikten uzaklaşmış, yazıya dönmüşümdür yüzümü artık. O öyküyle soluk alırım. Tenimden bir paçadır artık yazılanlar.

'Buzdağı' ilkesi

Hemingway'in 'buzdağı ilkesi'ne inanmışımdır: *"Görünen her bölüme karşılık, görünmeyen yedi bölüm vardır suyun altında. Bildiğiniz her şeyi eleyebilirsiniz, nasıl olsa gidip buzdağının su altındaki bölümünü sağlamlaştıracaktır. Yani hikâyenin görünmeyen yönünü."*

Öyküde olsun, uzunca süredir süren roman çalışmalarımda olsun bunun bir yazı ilkesi olduğuna inanmanın yararını çok görmüşümdür. Bunun için de akıl almaz şeyler ilgimi çeker. Gezmek, okumak, araştırmak anlamında söylüyorum. Yazmak, okumak, gezmek öğrenme yolumdur benim. Birinden birine geçişin zenginliği anlatılamaz.. Bir de insanları konuşturmayı, onlarla konuşmayı, özellikle dinlemeyi severim.

Çok okurum. Bunu bir meziyet olarak gösteremem asla. Günde en az 100 sayfa okuyamayan bir insanın yazabileceğine inanmıyorum. Bu okuma eylemim bazen tek bir kitaba; bazen de birkaç kitaba dönüktür. Her birinde çok şey bulur, birçok da ya-

zı/öykü ucu yakalarım.

Bu tür okumalar beni her gün bir şeyler yazmaya iter. Balzac'ın her gün yaptığını; penceremin önündeki sokağı betimlediğimi söyleyemem; ama her gün, sabahları özellikle, mutlaka yazdığımı söyleyebilirim. Bunu bir görev gibi filan almıyorum. İmlediğim türde yazmak, bir müzisyenin, bir sporcunun, bir ressamın yaptığı gibi bir şeydir benim için. Bazen bir amaç, bir konu, izlek ekseninde olur bunlar; bazen de geldiği gibi yazılanlardır. Bu bir çalışma disiplinine dönüşürse; yazmak uğraşının hem cennetinde, hem de cehenneminde yaşamanın ne demek olduğunu daha iyi anlar; bunun vazgeçilmezliğine daha çok bağlanırsınız. Yaşama, adeta yazının ucuyla bakarsınız; her şey, sizin için, yazıya dönüşebilecek bir nesneymiş gibi gelir. Bir insanın, her konuda yazabilme yetisini ancak böyle kazanabileceğini düşünüyorum.

Bütün bu çalışmaların/yazmaların öykü için yararlı olduğuna inanırım. Dahası, şunu söyleyebilirim: öykü yazabilen biri her türde yazı yazabilir. Deyim yerindeyse, sözcüklerle dar alanda paslaşmak gibi bir şeydir öykü yazmak. Her şeyi rafine ederek anlatmak zorundasınız. Bu da, yazan insana apayrı bir yeti kazandırıyor. Bunun örnekleri edebiyatımızda da vardır. Sait Faik, Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Tarık Dursun K. geliyor hemen aklıma. Steinbeck'i, Hemingway'i, Faulkner'ı, Gorki'yi, Çehov'u, Cortazar'ı, Marquez'i de unutmadan...

Defterlerim, kağıtlarım, kalemlerim...

Defterlerimin sayısını biliyorum dersem, yalan olur! Neyi niye, nasıl yazdığımın bir çetelesi gibidir defterlerim. Nerede neyin olduğunu bir listeden takip ederim. Açtığım her deftere bir ad veririm. Bu hem yaratıcı yazın çalışmalarım, hem de inceleme/eleştiri/deneme/roman vb. çalışmalarım için söz konusudur. Defterlerin önümde yığılmasından korkmam. Bu daha çok çalışmam, daha çok yazmam için beni kıvandırır. Kağıtlarım, kalemlerim ise bu yolculuğumun hem tanığı, hem sırdaşı, hem de vazgeçilmez gereçleridir. Renk renk, çeşit çeşit, boy boy.. Bunların her birini daha ileride ayrıntılı biçimde anlatacağım.

Gene öyküye dönecek olursam; iki tür defter tutarım: kuramsal okumaların notlarını aktardığım defterler; bir de yazacağım/yazdığım öykü/konu izleklerinin yer aldığı defterler. Not aldığım kağıtlar, kestiğim gazete kupürleri bunların arasında yer alır. Biri akıl/düşünce, öteki bellek defterimdir.

Okuma/Yazma/Çalışma günlüğüm ise bütün çalışmalarımın buluştuğu bir forumdur adeta. Ben, bunu, Merkez İstasyonu'na benzetirim. Koridorlar koridorlar, raylar raylar...Her biri bir yere gider, bir yere götürür beni. Buluşma, ayrışma, söyleşme noktalarımdır bu günlüğüm. Bir tür, her şeyin kontrol noktası; izleyicisi kesilirim burada. Kendimi bir istasyon şefi gibi hissetmesem de; bazen bunca şeyi bir arada yapmanın ağırlığını düşünür, tüm bunların zaman içinde birike birike oluşmasının yararlarını görünce de; o ağır duygudan uzaklaşırım.

Okunanlar, yazılıp düşünülenler..Buna, olgunlaşma, düşünceleri/yazma biçemini kurma laboratuvarı diyorum. Bu da bir tür hazırlıktır. Tüm bunlar beni bir kıyıya getirmiştir. Yazarken, bu nedenle, çok kolay yazarım. O defterlerle de pek işim olmaz. Eğer bir yazıyı/öyküyü zaten deftere yazıp çıkmışsam, bilgisayarın başında soluk alırım o zaman. Onun ötesinde ancak teknik şeylere; kişilere, olay, yer, zamanla vb. ilgili ayrıntılara bakarım.

Çünkü siz, oralara yazarak bir debi oluşturmuşsunuzdur. Bunun üzerinde akıp giden sudur ortaya çıkararak yazdığınız. Su, varmak istediği yere varma derdindedir. Siz onun derdinin aracı kesilirsiniz. Bu aşamada kontrol sizde değil, yazılan gerçekliğin gerçeğindedir.

Tüm bu nedenledir ki; yazma uğraşının araştırmacı, öğretici, bilgilendirici yanını yeğliyorum. Sürekli bir şeyler öğreniyor, besleniyor, zenginleşiyorsunuz.

İmlediğim gibi bunca şeyin ağırlığını hissettiğim an'lar olmamıştır değil. İşte o anlarda kendimi dışarı atarım. Gezilere, kısa-uzun yolculuklara çıkarım. Defterim, kalemim, okunacak kitabım olur gene de yanımda. Ne yapsam, ne etsem de onlardan kurtulamam.

Bunun içindir uzunca bir süre yalnız başına yaşamayı seçmem, uzak bir mekanı çalışma yurdu kılmam... İmlediydim ya;tek sorumluluğum yazıdır benim. Yaşama, insana, yaşadığım çağa karşı olan sorumluluğum beni yazmanın kıyısına getirmiştir. O duyguyu burada var etmeye, onunla burada varolmaya çalışırım. Yazmak, bir bakıma, varoluş öyküsüdür de.

Kimdir bana yol/yön verenler?

Steinbeck'e, Hemingway'e asla sırt çeviremem. Çünkü, öykü yazmanın, bir atmosfer yaratmanın; insan gerçekliğiyle çevre/mekan gerçekliğini iç içe anlatabilmenin anlamını onlardan öğrendim. Gorki de yaşadığım yere, coğrafyaya, insana bakmayı; Gogol'de yaşadığım yeri, Çehov'da hayatın ayrıntılarını, Maupassant'ta içinde bulunduğum coğrafyada olup bitenleri gözlemeyi öğrendim..Panait Istrati bana bir yurt sundu. Jack London, çok erken bir yaşta, yazar olmanın engebeli yollarını gösterdi; çalışmanın ne anlama gelebileceğini anlattı. Ömer Seyfettin beni tarihle buluşturdu; Sait Faik ise büyük kent ve denizle.. Orhan Kemal'de savrulan küçük insanı, Sabahattin Ali'de Anadolu gerçeğini tanıdım..Oktay Akbal'da içli duyarlılıklara tanık oldum. Yaşar Kemal'le bu coğrafyanın renklerine eriştim, sözcüklerin büyüsünü yakaladım. Bu liste öylesine geniş bir coğrafyayı kapsıyor ki; andığım ilk adlar öykü türünün ne olup olmadığını bana anlatanlar oldu.

Yazının yurdunda, öykünün coğrafyasında dolaşırken; ne çok şeyden söz edebileceğimi düşünüyorum şu an. Yazı yordamı dediğimiz şeyin bir yanıyla da masallar, hikâyeler dinleyerek; öyküler, romanlar okuyarak oluştuğunu söylemek isterim. Bu da, sözün bir başka ucu. Oralarda da dolaşacağız. Kış gecelerinde evimizde, bazen de

aşıklar kahvesinde dinlenilen masallardan, halk hikâyelerinden de söz edeceğim. Öykü belleğimin oluşmasında bunların yadsınamaz etkileri olduğunu söylemeliyim.

Bir de, beni, öykü/roman okuma tutkunu kılan kitaplar vardır. Bir tür okuma eğitiminden geçirenler de demeli bunlara. Yazı yordamının bu eşsiz ikliminde her birinden söz etmeden geçmek ne mümkün! Yeri geldikçe bunlara da döneceğim.

***

Hemingway; *"Bir yazar, iyi yazarsa, kendi yazdıklarından söz etmez...* der. Yazı yordamımdan söz ederken, yazıyla biçimlenmiş bir ömrün tanıklığında, bir dünyanın, yazma uğraşısının nasıl kurulduğunu anlatmaya çalıştım. Tek tek yazdıklarımızdan söz etmenin, asıl anlatılana gölge düşürmekten başka bir şeye yaramayacağına ben de inanırım. Ama yazan bir insanın yazı yolundan/serüveninden söz etmesinin; yazıya gönül verenlere söyleyeceği şeylerin önemini de yadsıyamam doğrusu. Çehov, Hemingway, Steinbeck, Gorki kendi serüvenlerini yazarak/konuşarak anlatmasalardı; bizler onlardan el alamaz, onları birer usta belleyemezdik. Bu anlamda söylenilecek her sözün yeni yazarların önünü açtığını düşünürüm. Bir yazardır bir başka yazarı var eden, ona el verip, yol gösteren. Edebiyatın bundan başka bir okulu olduğunu düşünmüyorum. Eğer birçok öykücüden yolunuz geçmiş, onların ışığını almışsanız; kendi yazı/öykü yordamınızı oluşturmanın da yoluna düşmüşsünüz demektir.

* Yazarın üzerinde çalıştığı, ileride kitaplaşacak olan; yazmak eylemi, okuma uğraşı, yazarlık mesleği ile ilgili özyaşamsal/tematik denemeleri ve konuşmalarını içeren Yazı Yordamım adlı çalışmasından özetlenmiş bir bölüm.

CEMİL KAVUKÇU

ÖYKÜLERE TAŞINAN ÇOCUKLUK

Ayrımında olmadan geçip gidiveren, bir yaşam düşünüldüğünde kısa bir dönemi kapsayan ama asla unutulmayan, içinden çıkılamayan ve hep oraya dönülen, oraya sığınılan bir evredir çocukluk.

Yıllar sonra, onca acılar, düş kırıklıkları, ulaşılamayan hedefler, unutulamamış sevgililer, izleri silinememiş aşklardan sonra; bütün bunları henüz tanımamış, aklına bile getirmemiş o çocuğu düşünürsünüz. Kenarları kertikli solmuş fotoğraftaki masum gözlerine bakarsınız. O, sizsinizdir. Şimdi karşılaşabilseniz sizi tanımayacaktır, bilirsiniz. Tanıyabilse paniğe kapılacağım, korkacağım, o yolları yürümek istemeyeceğini de bilirsiniz.

Çocukluğunuzdan bir kez ayrıldınız mı, ömrünüzün kalan bölümü gurbettir artık. Sıla özlemi çeker gibi çocukluğunuzun özlemini çekersiniz. Bu nedenle de çocukluk dönemi birçok sanatçıyı, yazarı, şairi derinden etkilemiş, ürünlerine yansımıştır.

Ünlü İspanyol sinema yönetmeni Carlos Saura çocukluk dönemini yaşamımızın en güvesiz bölümü olarak niteler.

"Ben, kendi deneyimime dayanarak, çocukluğun insanın en mutlu dönemi olduğu fikrine katılmıyorum. Tam tersine, bence çocukluk, her şey bir yana, tamamen büyüklerin yönetiminde olduğu, korkularla dolu geçtiği için yaşamımızın en güvensiz bölümüdür. Ve bütün bunlar, hiç silinmeyecek izler bırakır.

Ben kendimi, geçmişine, çocukluğuna ve gençliğine delicesine bağlı bir insan sayıyorum. Ve filmlerimin malzemesinin büyük çoğunluğu bu geçmişten kaynaklanır."

Öykülerime baktığımda, malzememin çoğunun geçmişten, çocukluk ve gençlik anılarımdan olduğunu görüyorum. Bilinçli bir seçim değil bu; nedenini tam olarak bilmediğim bir durum.

Sanatın hangi dalında ürün veriyorsanız verin, yaşamla ve kendinizle barışık, mutlu ve huzurlu olduğunuz için değil, tam tersine, bir sorununuz, henüz yanıtlayamadığınız bir sorunuz olduğu için yapıyorsunuz bunu. Ben de, sorularımın yanıtının geçmişte, çocukluğumda olduğunu sanıyorum. Yazarak da bunu arıyorum.

Çocukluğumdan birçok şeyi özlüyorum. Özlenmemesi gerekenleri bile özlüyorum. Örneğin, hastalanıp bademciklerimin şişmesini... Yüksek ateş ve yutkunma zorluğunun ardından gelen, okula gidilmeyen o günleri... Kasabamızın çok az araç geçen sakin bir sokağı. İri taneli bir kar ağır ağır, hiç durmayacakmış gibi yağıyor. Odunların çıtırdayarak yandığı sobanın üzerindeki çaydanlık buhar püskürterek kaynıyor. Kedi, sobaya yakın şiltenin üzerinde sere serpe uyuyor. Ben, Tenten'in bir serüvenine dalmışım. Annem üzerime titriyor. Odaya her girip çıktığında kaçamak ba-

kışlarını yakalıyorum. Bir şey isteyip istemediğimi soruyor.

Carlos Saura'nın güvensiz bulduğu çocukluk dönemini ben, güvenli ve asla unutulmayan güzelliklerle dolu huzurlu bir dönem olarak anımsıyorum. Özlediğim, bir daha yaşama olanağım olmayan o yıllar (yaşam biçimleri, dostluk, komşuluk, arkadaşlık ilişkileriyle) öykü olarak geri dönüyor. "Pazar Güneşi" kitabındaki öyküler çocukluk dönemi izlerini taşırken "Uzak Noktalara Doğru"da ise gençlik döneminin izleri ağır basıyor. Kuşkusuz, yaşadıklarımı bire bir yazmıyorum. Yaşanmışlığın sağladığı zenginlikten yararlanıyorum; an'lar, durumlar öyküye dönüşürken bambaşka biçimler alıyor.

Öyküde dili önemsediğim kadar anlattıklarımın içtenliğini de önemsiyorum. Bunun için de kendimden, tanıdığım, bildiğim çevrelerden yola çıkıyorum.

W. C. Auden, Henry James'e çok güzel bir öğütte bulunmuş.

"Otuz yaşına gelmeden hiçbir şey yayımlama, eğitimini yap, bütün yaşadıklarını içine sindir, deneyimlerini zenginleştir! Her bir kitabına en az üç yılını ayır! Sağlığını koru, seyfiyede yaşayan bir insanın düzenli hayatını yaşa! Her şeyden önce de otobiyografi yazma. Çünkü bütün sermayen çocukluğundur."

Bu öğüt benim için de geçerli.

A. YEKTA SARAÇ

"DİVAN EDEBİYATI"NDA HİKÂYE

I.

En eski edebî türlerden kabul edilen hikâyenin bu özelliği onun destan türü ile ilişkilendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca hikâyeyi bugünkü modern anlamından soyutlayarak "mutlak anlamda" bir olay veya olaylar ile bunlar etrafındaki kişilerin maceralarının tahkiyesi şeklinde ele aldığımızda birçok edebî türde hikâyeyi bulmanın mümkün olduğunu da biliyoruz. Tarihî süreç itibariyle destan ile roman arasında bir yerlere oturtulan hikâyenin kendisine veya izlerine elbette bu geniş anlamı ile yazılı/sözlü edebî geleneği olan herhangi bir edebiyatın herhangi bir döneminde rastlamak mümkündür. Bu noktadan hareket ettiğimizde asırlar boyu kesintisiz bir halk hikâyeciliği geleneğini sürdürmüş ve Dede Korkut hikâyeleri seviyesinde ürün vermiş bir milletin edebiyat geleneğinde önemli bir yer tutan ve kendi şartları dahilinde mütekamil bir klasik edebiyat hüviyeti gösteren Divan edebiyatında da hikâyenin bulunduğunu söyleyebiliriz. Nitekim konu ile ilgili bu başlık altında yapılan çalışmaları biliyoruz. Fakat bu çalışmalara bakıldığında adlandırmadan kaynaklanan bir problemin varlığı ileri sürülebilir. "Divan edebiyatı" adlandırmasının yetersizliği onda hikâyenin aranmasında da karşımıza zorluklar çıkarır.

Halk edebiyatı ile Divan edebiyatı ayırımını kabul ediyorsak; kaynaklarını gösterme çabası ile değil hikâyenin tarihi sürecini ve geçmişini edebiyat tarihimizde derinlere uzatmak gayesi ile Divan edebiyatındaki hikâyeyi tek başına Halk hikâyeciliğine bağlamak ve bu ilişkiye gereğinden fazla vurgu yapmak tedahülleri çoğaltabilir ve çoğaltmıştır da. Diğer bir ifade ile bu durum malzemenin ayıklanmasında yanıltıcı bir etkendir. Halbuki şekil ve muhteva açısından her ikisi arasındaki farklar Divan şiiri ile Halk şiiri arasındaki farklar kadar belirgindir ve Halk edebiyatı ile Divan edebiyatı arasında var olduğu kabul edilen keskin çizgiler hikâye konusunda da var olmalıdır. Dolayısıyla Divan edebiyatı sınıflandırması içine dahil etmede müteredddid olduğumuz edebî ürünleri "Divan edebiyatında hikâye" başlığı altında değerlendirmemiz aslında yadırgatıcı bir durumdur. Bundan dolayı belki de "Eski Türk Edebiyatında Hikâye" daha tutarlı bir ifade olacaktır. Divan Edebiyatında Hikâye başlığını seçtiğimiz takdirde ise daha seçiçi ve titiz olmamız gerekmektedir. Söylediklerimizi daha somut bir halde sunmak istersek Prof. Dr. Fahir İz'in *Eski Türk Edebiyatında Nesir* isimli eserinden örnek verebiliriz. Aşık Garib, Tahir ile Zühre ve Aşık Kerem hikâyeleri eserin başlığı altında olmaları gereken yerde olmakla birlikte bu hikâyeleri divan edebiyatı başlığı altında sunmanın ne kadar yadırgatıcı olduğu ortadır.[1]

Divan şiirinin izlediği tarihi süreç "Divan edebiyatında" hikâye için de geçerlidir. Bu süreçte halk hikâyeciliği kendi doğrultusunda devam ederken saray kültür merkezli yeni bir yapının besleyici bir unsuru olur; hatta eşzamanlı olarak bazı halk ede-

biyatı ürünlerinin yeni bir yapıda tekrarlandığı da görülür. Bununla birlikte İran edebiyatının Divan (Klasik Osmanlı) şiiri üzerindeki yoğun tesiri bu şiir kavramına dahil olan ve hikâye olarak gösterilen mesnevilerde de kendisini aynı kesafette gösterir. Divan edebiyatında hikâye kavramının ilk akla getirdiği örneklerin mensur hikâyelerden ziyade mesnevi oluşu bu açıdan mühimdir.

II.

Araştırmacılar Divan edebiyatında hikâye konulu araştırmalarında mevcut malzemeyi bazı açılardan tasnif etmişlerdir.[2] Bu mevcut tasnifleri kısmi değişikliklerle şöyle özetlemek mümkündür.(Bu sunulan malzemenin "hikâye" ile olan ilişkisi hakkındaki tartışılabilir şahsi düşüncelerimizi son bölümde sunacağız.)

Konularına göre hikâyeler toptancı ve kestirmeci bir yaklaşımla (a) yerli ve (b)yabancı kaynaklı hikâyeler olmak üzere ikiye ayrılabilir. Fakat hikâyelerdeki yerli ve yabancı motiflerin tespiti oldukça zordur ve yapılan tespitler her zaman için kuşku doğurucu olacaktır.[3] Bununla birlikte ana konusunu müşterek (Arap-Fars-Türk) kültürün sunduğu yani (a) takip edilen bir örneği bulunan hikâyeler ve konusunu sosyal hayattan alan (b) yerli hikâyeler gibi bir ayırım yapmak da mümkündür. Bu takdirde manzum hikâyelerden meselâ Yusuf ile Züleyha, Ferhad ile Şirin, Leylâ ile Mecnun ilk gruba, Tacizade Cafer Çelebi'nin Hevesnâme'si ikinci gruba girer.

Hikâyeler konularının niteliklerine göre de şu şekilde guruplandırılmaktadır:

1. Dinî konulu hikâyeler: Yusuf u Züleyha, Üveysi'l-Karenî, Şeyh San'an , Süleymanname, gibi dini şahısları konu alan hikâyeler.

2. Aşk hikâyeleri: Leylâ ile Mecnûn hikâyesi gibi.

3. Tarihî ve efsanevî şahısları konu alan hikâyeler: Hüsrev ü Şirin ve İskendername gibi.

4. Temsilî-allegorik hikâyeler: Şem u Bülbül ve Gül ü bülbül gibi.

5. Tasavvufî hikâyeler: Hüsn ü Aşk ve Gülşen-i Aşk gibi.

Hikâyeler düzyazı veya şiirle yazılışlarına göre manzum hikâyeler, mensur hikâyeler olarak da ikiye ayrılırlar.

Yapılan tasnifler arasında çerçevesi en belirgin tasnif belki de budur. Mensur olanların içinde manzumelerin de bulunması dolayısıyla nazım-nesir karışık olarak bir üçüncü nevi de zikredilmekle birlikte bu türde esas olanın nesir olması dolayısıyla ikili bir ayırımın daha doğru olabileceği düşünülebilir. Manzum olanlarla kastedilenler genellikle mesnevilerdir. Özetlemek gerekirse bunların başlıcaları şunlardır:

XIV yy: Yusuf u Züleyha (Şeyyad Hamza), Hüsrev ü Şîrîn (Kutub, Fahrî), Hurşidnâme (Şeyhoğlu Mustafa), Süheyl ü Nevbahar (Hoca Mesud).

XV. yy: Leylâ vü Mecnûn (Şahidi), Yusuf u Züleyha (Hamdullah Hamdi), Cemşîd ü Hurşid (Ahmedi, Cem Sultan), Hüsrev ü Şirin (Şeyhi),

XVI. yy: Leylâ vü Mecnûn (Bihişti, Fuzulî), Yusuf u Züleyhâ (Kemal Paşazade, Taşlıcalı Yahya), Hüsrev ü Şirin (Ahmed Rıdvan, Celili, Ferhad u Şirin adıyla Lamii Çelebi), Şem u Pervane (Zati, Lamii Çelebi), Guy u Çevgân (Lamii Çelebi), Vamık u Azra (Lamii Çelebi), Veys ü Ramin (Lamii Çelebi), Edhem ü Hümâ (Lamii Çelebi),

Şâh u Gedâ (Taşlıcalı Yahya), Gül ü Bülbül (Kara Fazlı, Bekayi).

XVII. yy: Yusuf u Züleyha (Hevaî Mustafa), Hüsrev ü Şirin (Nevizade Atayi, Hilyetü'l-Efkâr adıyla Fasih Ahmed Dede).

XVIII. yy: Yusuf u Züleyhâ (Hevayi Abdurrahman), Hayarabad (Nabi), Leylâ vü Mecnun (Örfi Mehmed), Hüsn ü Aşk (Şeyh Galib).

Takip ve taklit edilen örneği bulunan mesnevilerde konular tabii ki orijinal değildir. Konunun içinde yer alan olaylar bir bütünün birbirinden ayrı parçalarına benzer. Olaylar abartılarak aktarılır. Hatta bu aktarılan olaylar bazen masal havasına bürünür. Kişiler klişeleşmiş kişiliklere sahiptir. İyiler sadece iyilik, kötüler sadece kötülük yaparlar. Kahramanlar her bakımdan erişilmez ideal kişilerdir. İç dünyalarını yansıtan tahliller hatta dikkatler yok gibidir. Kahramanlar bazen destanlardan fırlayarak gelmiş intibaını uyandırır.Olayların geçtiği zaman belirsizdir. Zaman kavramı olarak mevsim, ay, hafta, gün gibi belirsiz sözlerle karşılaşırız. Olayların zamanla ilişkisi de orantısızdır. Mekanı olay belirler ve düzenler. Olayların geçtiği yerler çoğu zaman hayalidir. Olay örgüsünde mantıki tutarlılıklar, nasıl ve niçin gibi soruların cevabı aranmaz. Bu mesnevilerde sıkça karşılaşılan motifler masal motifleri ile benzerlik gösterirler.[4] Konusu bakımından yerlilik gösteren mesnevilerde de bu özelliklerin çoğunu bulmak mümkündür.

Türk edebiyatının İran ve Arap edebiyatları ile etkileşimi sonucu Türkçemize aktarılan bir çok şiir ve düzyazı eser arasında mensur hikâyeler önemli bir yer tutar. Bu tercümeler Arapçaya nazaran daha ziyade Farsçadan yapılmıştır. Bunların başında hayvan hikâyelerinin oluşturduğu Kelile ve Dimne gelir. Bu eseri aynı türden Marzubanname takip eder. XVI. yy.da Alaaeddin Ali Çelebi Envar-ı Süheyli'yi Hümayünname adıyla çevirmiştir. Ziyaaddin Nahşebi'nin Tutiname'si, Celalzade Salih Çelebi tarafından çevrilen Cemaleddin Muhammed Avfi'nin Cevamiü'l-Hikayat ve Levâmiü'r-Rivayât'ı, Lamii Çelebi ve Ahi tarafından tercüme edilen Fettahi'nin Hüsn ü Dil'i bu eserler arasındadır. Ayrıca Bekayi'nin Şirvan Şah isimli eseri, Sadi-i Şirazi'nin Gülistan'ı ve diğer hikâyeleri de bu yüzyılda Türkçeye aktarılan eserlerdendir. Arapçadan yapılan çevirilerin başında ise Elf leyle ve leyle gelir. Bunu el-Ferec ba'de'ş-Şidde takip eder. Bu hikâye tercümelerinin yanısıra sosyal muhtevalı telif hikâyeler de vardır. XVI. yyda Cinani'nin yazmış olduğu Bedâyiü'l-Asâr, XVII. yyda Veysi'nin yazmış olduğu Hâbnâme bu tarz eserlerdendir. Ayrıca Letâifnâme adıyla anılan türdeki eserler de hikâye başlığı altında değerlendirilmektedir. Muhayyelat-ı Aziz Efendi ise hikâyeciliğimizde hem bir bitiş ve hem de bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Sade bir dille yazılmış olmasının yanısıra sosyal hayattan kesitler sunarken mekana dikkat etmesi, kahramanlar arasındaki muhaverelerde tabiiliği yakalamaya çalışması gibi özellikleri ile de dikkat çeker.

Mensur hikâyelerde –istisnaları hariç- sanat gösterme kaygısı manzum olanlara nazaran daha bariz kendisini hissettirir. Klasik edebiyatımızın üslubunda önemli bir yer tutan seci bu eserlerin bazılarının üslubunda nerede ise belirleyici olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Ahi ile Lamii'nin Farsça'dan çevirdikleri Fettahi-i Nişaburi'nin Hüsn ü Dil'i tipik bir örnek teşkil eder. Bununla birlikte ağır dili bir tarafa koyarsak

secilerin; mesnevilerde uzun soluklu olmayı temin eden iki unsurdan biri olan kafiyenin yerini tuttuğunu ve -lafzın manaya feda edilmesinin tenkide mahal bir durum olduğunu kabul etmekle birlikte- seciin fonksiyonunun ve devrin beğenisi ile ilişkisini gözardı etmenin yanlış olduğunu da söyleyebiliriz.

Divan edebiyatı ürünlerinin arasında hikâyecilğimizin seyrini göstermesi açısından önemli olan hikâyeler daha ziyade manzum veya mensur büyük bir eserin içine serpiştirilen veya müstakil küçük hikâyelerdir. XV. yy.da Tacizade Cafer Çelebi'nin Hevesname'si, XVI. yy.da Taşlıcalı Yahya Beyin Gülşen-i Envar ve Şah u Geda mesnevileri ve özellikle XVII. yy.da Nevizade Atai'nin mesnevileri bu tarz hikâyeleri bulunduran eserlerin başında gelir. Sabit'in Berbername ve Derename'sini, Enderunlu Fazıl'ın Defter-i Aşkı'nı ve İzzet Lolla'nın Mihnet-i Keşan'ını da bunlar arasında zikretmek gerekir.

III.

Hikâye kelimesi rastlanıldığı ilk kaynaklarda bugünkü anlamından farklı bir anlama sahipti. Kelimenin günümüzde işaret ettiği kıssa, rivayet anlamları eski lügatlerde yok gibidir. Bunun yerine (Türkçedeki meddah'ı hatırlatır tarzda) eğlendirmek maksadı ile söz ve fiil ile "taklid" anlamına gelir.[5] Bu kelimenin Türkçemizdeki serüvenin tespiti "Hikâye"nin, anlam dairesindeki ilgili diğer kavramlar olan "Dâstân", "kıssa" "hitâb" vb. kavramlar ile ele alınıp bu kavramların metinlerdeki geçiş şekillerinin analizine ve birbirleriyle bağlantılarının gösterilmesine bağlıdır. Bu kavramın bağımsız bir edebi tür anlamında olmamakla birlikte Mesnevi ve onun tercümelerinden itibaren klasik edebiyat metinlerimizde bir çerçeve eserin içindeki episodlara ad olarak verildiğini, bu meyanda metinlerde "hikâyet-i manzume" adlandırmasının bulunduğunu biliyoruz. Bununla birlikte ancak XIX yy.da bugünkü anlamını kazanan "hikâye"yi bir tür olarak klasik edebiyat metinlerimizde bulmaya çalışmak yerine onları bulundukları gelenek çizgisinde ve onları oluşturan medeniyetin sosyal, siyasal ve kültürel şartları çerçevesinde anlamaya çalışmak daha makul bir yaklaşım olacaktır.

Devrinde hikâye ve romanın fonksiyonunun üstlenmiş olan eserleri sadece bu fonksiyonlarından ötürü çağdaş anlamına atıf yapar tarzda hikâye ve roman olarak adlandırmak her halde günümüzün bazı edebi ürünlerini de aynı sebepten dolayı geçmiş edebi ürünlerin adları ile anmak gibidir. Bir edebi ürünü (mesnevi) içinde bulundurduğu episodları dolayısıyla bazen hikâye, bütününü göz önüne alarak bazen roman olarak kabul etmek günümüzün sosyal yaşantısında da görülen şabloncu ve biraz da duygusal bir yaklaşım tarzı gibidir. Bununla birlikte bu edebi ürünler arasında çağdaş anlamdaki hikâye türüne yaklaşan eserler de vardır. Mesela Atayi'nin bazı mesnevilerindeki hikâyeler "manzum olmalarının dışında çağdaş, küçük hikâyelere yaklaşan özellikler taşır." Hatta bu tarz bazı hikâyelerin tesiri Divan edebiyatını da aşar. Ömer Seyfettin'inin Tos isimli hikâyesi plan, kişiler arası ilişkiler, olay örgüsü ve sonuç bakımından Atayi'nin Nefhatü'l-Ezhar'ındaki 15. Nefhayı izleyen "destân"da anlatılan hikâye ile aynıdır.[6] Fakat daha ziyade şahsî olan bu arayışların neticeye ulaşması için medeniyet değişimini beklemek gerekmektedir. Tanpınar şairlerimizin XV. yy.dan

itibaren daima klasik mevzuların dışında yerli hikâye mevzuları aradıklarını ama medeniyetin kendisinde olmayanı elbetteki bulamadıklarını söyler.[7] Bununla birlikte günümüzdeki hikâyeye "bedel" ve "mukabil" olan bu ürünler çağdaş hikâye ve roman tanımının dışında kalırlar. Bu edebi ürünlerin kendisine has şartları bulunan bir medeniyetin ürünleri olması yanısıra genellikle hikâye olarak gösterilen mesnevilerin – içindeki episodlar değil- bütünü dikkate alındığında uzunluğu hikâye tanımını zorlayan bir diğer husustur. Bilindiği gibi kısalık hedef alman tesirin muhatapta uyandırılması için gerekli unsurların seçimini, düzenlenmesini ve ayrıntıları tayin eder.[8] Uzunluk kısalık görece bir yaklaşım olabilir; yine de binlerce beyit uzunluğundaki bir manzumenin bu açıdan hikâye tanımına girmesi zordur.

Ne nitelikte olursa olsun bir olayı ve onun etrafındaki ilişkileri anlatan eserleri hikâye kabul etmek bizi sadece mesnevileri değil seyahatnameleri. hatta bazı kasideleri de hikâye olarak adlandırmak durumunda bırakabilir.

Aslında Divan Edebiyatında Hikâye başlığı altında sunulan malzemede de yapı bakımından tam bir insicam yoktur. Mesneviler ile düzyazı olanlar arasında –her iki grup da kendilerini hikâye tanımının dışında bırakan bir çok hususta müşterek olmakla birlikte- konu ve konunun işlendiği üslub bakımından farklılıklar bulunmaktadır. Hatta ikisi de manzum olan mesela Kemal Paşazade'nin Yusuf u Züleyha'sı ile Atayi'nin mesnevilerindeki hikâyeleri aynı başlık altında değerlendirmek zordur. Dolayısıyla bunların bütününe şamil genel hükümler vermekten kaçınmamız lazımdır. Ayrıca Halk edebiyatı ürünleri ile tedahül olmaması için dil ve üslubu her zaman için bir ölçü olarak muhafaza etmek gerekir. Burada konu belirleyici olamaz. Zira sunulan malzeminin çoğu zaten folklor sınırı içinde kalmıştır. Bu hikâyelerde "harikulade", eserin bütününde realiteyi dağıtan bir kolaylık mekanizmasıdır.[9]

Son olarak "Divan Edebiyatında Hikâye" cümlesindeki "hikâye" ile devrinde anlaşıldığı anlamdaki hikâyeyi kastetmek ve çağdaş anlamdaki hikâye tanımını aramamak en azından şimdilik en emin yol olarak görülmektedir.

1 Prof. Dr. Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nesir* (İstanbul, 1964), Halk Hikâyeleri başlığı altında s. 403, 407, 414.

2 Prof. Dr. Agah Sırrı Levend, "Divan Edebiyatında Hikâye" *TDAY Belleten*, (1967 Ankara, 1968), s. 71. Yazar buradaki tasnifi az bir değişiklikle *Türk Edebiyatı Tarihi* (Ankara 1984) isimli eserinde tekrarlamıştır. Bkz. 122.

Prof.Dr.Hasibe Mazıoğlu bu tasniflere kısaca işaret eder.bkz. Prof.Dr.Hasibe Mazıoğlu "Divan Edebiyatında Hikâye" Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin (Ankara, 1985); s. 19; Ayrıca bkz. Hasan Kavruk – İskender Pala "Hikâye" DİA c. 17 (İstanbul, 1998).

3 Prof.Dr.Hasibe Mazıoğlu, a.g.m.,s. 20.

4 bkz.Doç.Dr.İsmail Ünver, "Mesnevi" *Türk Şiiri Özel Sayısı II* (Ankara, 1986),s. 450.

5 Bkz. ilgili madde: İbn Manzur, *Lisanu'l-Arab*, (Beyrut, tarihsiz); Asım Efendi, *Kamus Tercümesi*, İstanbul, 1304-1305. D.B. Macdonald, "Hikâye", *İA*, 5/1 (İstanbul, 1964), s. 477

6 Prof.Dr.Tunca Kortantamer, *Nevizade Atayi ve Hamsesi* (İzmir,1977), s. 304.

7 Prof.Dr.Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul, 1976), s. 26

8 İnci Enginün – Mustafa Kara, "Hikâye" *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* c. 4 (İstanbul, 1981), s. 225.

9 Prof.Dr.Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 27.

İSMAİL KASAP

HALK HİKÂYELERİ ÜZERİNE

"raviyan-ı ahbar nakilân-ı âsâr,
muhaddisân-ı rüzigâr şöyle rivayet ederler ki"

Türk halk hikâyeleri, belli bir zaman ve coğrafya içerisinde -efsane, masal, menkîbe, destan vb. türlerdeki ürünlerle de beslenerek- dinî, tarihî ve sosyal hadiselerin potasında oluşmuş eserlerdir.

16. yüzyıldan sonra destanların yerini alan halk hikâyeleri, o gelenekten de pek çok şeyleri miras kaldı: Anlatıya sazın-ezginin koşulması, mimik ve ses taklitlerinin önemli bir yer tutması, anlatımın hacimli oluşu (3-7 gece süren hikâyeler vardır), sadece dinleyicileri eğitmek ve eğlendirmek değil onların "ideal" saydıkları insan tiplerine ve özledikleri toplum düzenine özlemlerini dile getirmesi...

Halk hikâyelerini çıkış noktaları bakımından bir tek kaynağa götürmek doğru değildir. Her hikâye için ayrı bir kaynak bile düşünülebilir. Onlar konularını çeşitli kaynaklardan alırlar. Bu çeşitli kaynaklar dört esaslı kolda sıralanabilir: 1. Olmuş vakalar, 2. Yaşayan yahut yaşadıkları rivayet edilen âşıkların tercüme-i hâlleri, 3. Eba Müslüm, Battal Gazi menkîbeleri, 4. Konularını klâsik manzun hikâyelerden, Arap, Hint ve Acem külliyatından alan hikâyeler. Bunların büyük çoğunluğu (birkaç İran, Hint ve Acem kaynaklı olanların dışında) millidir. Hemen hemen bütün Türkçe dünyasında anlatılırlar. Bir Tahir ile Zühre'yi, Kerem ile Aslı'yı, Ercişli Emrah'ı, Aşık Garip'i aşıkların yaşadığı her yerde bulmanız mümkündür.

Halk hikâyelerinde olaylar sade bir nesir diliyle anlatılır. Hikâyelerin sahipleri, ilk yazarları belli değildir. Hikâyelerde manzum parçalar da yer alır. Bunlardan bir kısmı Âşık Garip ve Âşık Kerem hikâyelerinde olduğu gibi bizzat hikâyenin kahramanlarına ait bulunmaktadır. Mensur kısımlar her hikâyecinin kendi üslûbuna göre değişebilir. Manzum kısımlar muhafaza edilir.

Bizde halk hikâyeciliğini temsil edenler asırlardan beri, âşıklar ve meddahlar olmuştur. Âşıklar saz çalarak, taklitler yaparak destanları sazla söyleyen ozanların geleneğini devam ettirmişlerdir. Halk kahvelerinden saraylara kadar her sınıf ve seviyede insanlara hitap eden âşıklar, toplumun ilgi ve sevgisini kazanmış kişilerdir.

Hikâyeyi anlatanın anlayış ve zevki, dinleyicilerin ilgisi çeşitli şekilde, hikâyelerin gelişmesine yön verebilir. Hikâyeye kendini de katan anlatıcı, gelenek ve inançlardan hikâyeye motifler katar. Her anlatan yeni bir müelliftir, her hikâyecinin anlatışında yeni bir telif hadisesi meydana gelir, fakat bu tür ferdî kişilikler, birbiri içinde eriyerek hikâyeyi tamamladıkları içindir ki halk hikâyeleri bir milletin yaratıcılığı ile meydana gelmiş birer folklör ürünü sayılabilir.

Halkın yaşayış şekli, edebi, zevki, bu hikâyelerin yaşamasını sağlamıştır. Özellikle eski köy ve oturma odaları, şehir konak hayatında zaman zaman toplumun veya

çevrenin edebî zevkine cevap veren sohbetlerde hikâyelerin etrafında halkalanma, bu türün devamında önemli rol oynamıştır. Halkın bu toplantı yerlerine gösterdiği ilgi Anadolu'da yer yer hikâyecilerin ortaya çıkmasını teşvik etmiştir.

Türk Halk hikâyelerini inceleyen İ. Kunoş ilk defa bu türe roman adını vermiştir. Üstelik İ. Kunoş, bu türü şu şekilde tasnif etmiştir: 1. Kahramanlık romanları, 2. Saz şairlerinin romanları, 3. Saz şairlerinin romanları ve kahramanlık romanları. Bu şekildeki değerlendirme ile hikâyeyi masaldan ayıran Kunoş hikâyeyi romana da yaklaştırmıştır. Halk hikâyelerinin romana yaklaşan taraflarına rağmen bugünün romanından ayıran bazı özellikler vardır ki, onlar şöyle belirtilebilir:

1. Genel olarak, romanda geçmişin birikimi içinde hâlin mücadelesi yaşanır. Hikâyede geçmişin etkisi arka plândadır. Bütün toplum iyi ve kötü yönleri ile hikâyede yer almaz.

2. Halk hikâyelerinde belli kişilerle yüceltilmiş tipler vardır. Bu tipler kendi kaderlerinin mücadelesini verirler, bu kader mücadelesinde tipin en büyük silahı kendi meziyetidir.

Romanda bu mücadele içine çoğunlukla sıradan insan karışır. Tip olma vasfı zayıftır.

3. Romanda geniş tasvirlere tahlillere yer verilir. Duygular bu tasvir ve tahlillerle çoğunlukla dışa vurulur. Halk hikâyelerinde ise kahramanın dile getirdiği türkülerin yanısıra çok kısa trajik tablolar bu işi üstlendiği gibi, anlatıcının konu dışı anlatılarıyla da duygu ve düşünceler dinleyiciye nakledilmeye çalışılır.

4. Romanda hayat olduğu gibi sergilenir, bu sergileme içinde de tenkitler yer alır, ulaşılmak istenen bir sonuç takip edilir fakat hikâyede mücadele, tenkit, ideal görüşe göre şekillenir, ona göre yönlenir. Genellikle Halk hikâyesinin mantığı, realitenin üstüne çıkarılmış ideal düzenin kuruluşudur. Bu bakımdan hikâyelerde mevcut bir güzellik tutkusu, yüce fikirlerin sergilenmesi vardır. Hikâyede ön safta olan bu anlayış, romanda olayların ve kişisel çekişmelerin arkasındadır.

5. Masalda olduğu gibi romana kıyasla zaman ve mekânın sınırları halk hikâyesinde daha geniş ve belirsizdir.

6. Romanda duygular ve olaylar bir tekamül seyri takip eder; zamanla olaylar, duygular yoğunluk, yücelik kazanır. Halk hikâyesinde şiddetle başlayan duygulara, tutkulara, görüşlere bağlı olarak olaylarda da büyük bir canlılık görülür.

Yine sözlü gelenekten gelen bir tür olarak Halk Hikâyeleri; Dede Korkut Destanlarından Tepegöz ve Beyrek destanlarının daha sonraki yıllarda hikâyeleşmiş varyantları görülse de bunlar bir çok özellikleriyle destanlardan ayrılırlar.

Destanlarda akıncı bir ruh yaşarken; hikâyelerde toplumun karakteri yaşar; destanlar dış çarpışmaların, hikâyeler iç mücadelenin mahsulleridir. Onun içindir ki kupkuru bir hâl tercemesi olmaktan ziyade kahramanların maddî ve manevî yapılarına toplumun hayat anlayışına dayanırlar. Bu nedenle hikâyeler hayatın gerçek yüzünü acı ve tatlı taraflarını yine de ferdin tasavvur ettiği geleceğe göre anlatırlar, insan hayatını şekillendiren bu gerçek içinde bazen olağan üstüye dayanan hayaller de yer alır. Bu olağan üstü hâl, hikâyenin devamını sağlayan ruha canlılık verir, onu güçlü kılar.

Halk hikâyelerine eski destanlarla şimdiki roman arasındaki türler olarak bakıl-

mıştır. Eski destanlarda iç ve dış düşmanlarla veya tabiat afetleriyle mücadedeler anlatılırken, halk hikâyelerinde artık yavaş yavaş toplum içi anlaşmazlıklar, çarpışmalar öneli yer tutmaktadır. Bu sûretle halk hikâyeleri, toplum içi çatışmaların hikâyesini yapan romana doğru bir gelişme gösterirler. Meselâ: Kerem dini ayrı olduğu için Keşiş'in kızını alamaz ve birbirini seven iki insanın kavuşamamasından doğan olaylar zinciri hikâyenin belkemiği gibidir. Ercişli Emrah, Erciş'in beyi Miroğlu Mahmut Bey'in kapısında fakir bir âşık olan Aşık Ahmet'in oğlu olduğu için Selvi Han'ın ailesince Selvi'ye uygun bir eş görülmez ve onun macerası böylece başlar.

Hikâyelere kaynak olarak Binbirgece Masallarının verildiği görülse de, hikâyelerde gerçek hayat ön plândadır. Olağanüstü bir süs olarak arka plânda kalmaktadır. Masalda ise olağanüstü ön plâna çıkar ve gerçek hayat arkadan olağanüstüyü takip eder.

Eflatun Cem Güney halk hikâyelerini kabaca ikiye ayırır: Koca hikâyeler: Bütün şiirleri kendi hayat çevrelerine yerleştirilerek anlatılan klasik halk hikâyeleri (Kerem ile Aslı, Aşık Garip ile Şahsenem vb.) Kora hikâyeleri; Bir iki deyiş ve destanın mihveri etrafında dönen küçük hikâyeler (Karakoyun, Boş Beşik vb.).

Klasik bir halk hikâyesinin icrasına *giriş* adı verilir. Hikâyeci anlatıma genellikle bir divanî ile başlar. Daha sonra bir tecnis *tekerleme* adı verilen bir türkü, bir koşma semai ve sonra da mizahî bir destan okunduğu olur. Bu bölümde âşığın muamma atması -varsa- ustasını şiiriyle anması da gereklidir. Saz faslından sonra *döşeme* denilen manzum veya nesir tekerlemeler kısmına geçilir. Döşemeler anlatıcılara ve hikâye muhitlerine göre farklılıklar gösterir. Sabit özellikleri yoktur. İkinci kısım olan *fasıl* hikâyenin anlatıldığı bölümdür. Anlatma mensur ve manzum olarak sürdürülür. Hikâyeci kendi üslûbu içinde olayları anlatır. Sazı eşliğinde duygulu sahneleri türkülerle yansıtır. Bazı anlatıcılar, hikâyelerin aralarına karavvelli denilen asıl hikâyeden bağımsız kısa hacimli hikâyeler katarlar. Uzun hikâyeler bir fasılda bitmeyeceğinden anlatıcı kendisinin belirleyeceği bir durak yeri seçer. Buna "hikâyenin yatılacak yeri" denir. Dinlenme arasından sonra âşık tekrar fasıla başladığında bir türkü ile açış yapar. Dinleyicilere nerede kaldığını sorar, bunun doğru cevabı "ustası bilir"dir. Eğer acemilikle hatırlatmaya kalkan kişi olursa bir sözle veya şiirle hicvedilir. Ondan bahşiş almadan hikâyeye başlanmaz. Hikâyenin sonunda sevgilileri birleştiren anlatıcı kişileri *toy* denilen oynak makamlı bir türkü ile anlatmasını tamamlar. *Dua:* Hikâyeyi tamamlayan âşık hikâyenin kişileri, ustası gelmiş geçmiş âşıklar ve hazır bulunan dinleyiciler için dua eder ve izin isteyerek meclisten ayrılır. Varsa gelecek hikâyesinin adını ve zamanını bildirir.

Asıl hikâyenin metni içine sıkıştırılan ayrı, bağımsız küçük hikâyeler olan karavvelliler bazan konuyla ilgili bilgi verme, uyarma amacıyla kullanılır. Bazan da hikâyeciler asıl hikâyenin heyecanlı bir yerinde karavvelli anlatarak dinleyicilerini daha çok heyecanlandırmak, meraklandırmak isterler.

Hikâye tekerlemelerinin ortak anlatım özelliklerini ise şöyle sınıflandırabiliriz:

1. Hikâye baş kişilerinin, daha seyrek olarak da öteki kişilerin bazı özellikleri: Kızın güzelliği, iş yapmada ve okuyup yazmada becerikliliği ve öteki yetenekleri. Erkeğin yakışıklılığı, yiğitliği, dil ve saz ustalığı.

2. Aşkın ve sevginin anlatımı ve bunlara bağlı sahneler.

3. Uzun yolculuklar gibi, çocuğun büyümesi gibi gerçekte uzun süren olayların hi-

kâyede kısaca anlatılması.

4. Sabah, akşam ve doğa tasvirleri.

5. At ve silahların tanıtımı ve övülmesi.

6. Ayrılmak, kavuşmak, misafir kabul etmek gibi törelerin kısaltılarak anlatılması.

7. Toyların ve ziyafetlerin anlatımı.

8. Çeşitli kişi kurum ve olaylara hikâyecinin alkış ve kargışları.

9. Hikâyecinin, anlatımın içine serpiştirdiği kendi fikirleri, değerleri, beğenileri ve yergileri.

10. Hikâye anlatırken hikâyecinin istediği şeylerin belirtilmesi, çay ve kahve istemek gibi, yorulduğunu belirtmek ve hikâyeyi bir zaman kestiğini anlatmak gibi.

Hikâyelerde asıl tiplerin dışında; kahramanların yakın çevresi (anne, baba, kardeş) idareciler (Padişah, vezir, bey), Yardımcı tipler (ak saçlı ihtiyar, pir, şeyh), arabozucu tipler (kocakarı, karavezir, üvey ana), insan olmayan tipler (at, kuş, köpek) vardır.

Yine anlatım sırasında hikâyecinin jest ve mimikleri köy ve kent çevrelerine göre farklı olmaktadır. Hikâyeci köy odalarında -meselâ- Köroğlu anlatırken kaşlarını çatan omuzlarını dikleştirip heybetli bir tavır almaya çalışan: Yaralı Mahmut hikâyesini anlatırken kahramanın çektiği çileleri aynen taklit çabasına girişen bir aktör durumundadır. Dramatize edilmiş bu unsunlar, kent çevrelerinde ise nispeten azalmıştır. Yazıya geçen hikâyelerde ise bu canlılık yok olur.

Hikâyeciler anlatmaları sırasında zaman zaman gelenekten kaynaklanan hazır söz kalıplarını da kullanmaktadırlar. Çoğu ritmik özellikleri ile düzyazıdan ayrılır. Bu ritm, iç uyaklarla, eşit heceli sözcüklerin tekrarı ile alliterasyon ve benzeri söz sanatları ile sağlanır. Örneğin:

"Her ikisi kol açtı birbirine dolaştı)Posof'un zineli gibi/Ardahan'ın kayışı gibi/Kars'ın lavaşı gibi/Iğdır'ın bozbaşı gibi/Erzurum'un dadaşı gibi sarmaş dolaş oldular/Sarıkamış'tan hızarcı/Karaköse'den kürekçi/Sivas'tan küskücü gelse bunları birbirinden ayıramaz." (Müdami: 1956), "Çirkini geydirip bezetmek olmaz/Çıkıp yollarını gözetmek olmaz/Hikâye vaktidir daha fazla uzatmak olmaz" (Latif Yılmaz: 1944).

Halk hikâyeleri için sayılan özellikler pekâlâ gösterir ki bu mahsuller, onlara hikâye adını vermemize rağmen ne modern mânâda hikâye, ne de hacimlerine rağmen romandırlar. Bununla beraber birçok edebî türlerin kaynaşması hâlinde karşımıza çıkan bu orijinal türde en önemli karakter olarak roman karakterini buluruz. Zira destan, masal, şiir ve müzik halk hikâyelerine onları nihayet hariç bünyeleri bakımından karakterlendiren unsurlar veriyorlar. Fakat sosyal fonksiyonu itibariyle halk hikâyeleri romana tekabûl eder, bu bakımdan destanın yerini almış bulunur.

Bir insanın hayatı boyunca mukadderatının tasviri, onun cemiyet içinde karşılaştığı engeller, cemiyetin, dahilindeki tezat ve mücadelelerde kahramanın aldığı sosyal vazife, yani çarpışan temayüllerden birini temsil etmesi, sanatkârın olaylar ve kahramanlar karşısında objektifliğini bırakıp sempatisini ve antipatisini açıkça ortaya koyması, eserinin kahramanlarından biri olarak ortaya çıkması gibi vasıflar, saf hâlde olmasa bile diğer lüzumsuz unsurlar arasında kuvvetli temayüller hâlinde halk hikâyelerinde belirir.

Halk arasında dolaşan ozan, âşık, meddah, ehlidil hikâyeciler; menkıbeler, destan-

lar ve hikâyeler anlatırken, usta malı satan hikâyeciler hariç, Sümmani, Emrah, Kerem gibi aşıkların maddi sevgisinin yanı sıra ilâhî sevgiye yükseldikleri kabul edilmiş ve onların varlığında mistik bir kuvvetin yaşadığını, onlara yardım edip yol gösterdiğine inanılmıştır. Bir pirin, bir mürşidin veya Hızır'ın manevî himayesinde oldukları kabul edilmiş ve bu anlayışla yaşatılmışlardır.

Son olarak konuları bakımından üçe ayırdığımız halk hikâyeleri 1. Konusunu yürekler acısı bir olaydan alan yaşanmış hikâyeler, 2. Özünü yiğitlik maceralarından alan kahramanlık hikâyeleri, 3. Mayasını halk şairlerinin hayatından alan aşk hikâyeleri... Herkes bu hikâyelerde kendini, kendi kalbini, gülen ağlayan talihini bulur. Ümit edenler, ümide; teselli umanlar teselliye; güç isteyenler güce onlarla kavuşur.

Bunun içindir ki ölüm döşeğinde hasta yatan baba; oğluna "Oğul ben bugün kendimi iyi hissetmiyom, gel üstüme bir Köroğlu oku" derse, Köroğlu okunur. Mahçup delikanlılar "Gayri beni baş göz edin" demeye dili varmazsa yastıklarının altına "Yanık Kerem" hikâyesini koyup yatarlar. Dünya evine girmek istediklerini bildirmiş olurlar.

Bundandır ki bir evin direği, bir yurdun dayanağı olan oğul askere çağrılırsa dağarcığına yolluktan önce; gariplik, gurbetlik tüten bir hikâye konulur.

Bu hikâyelerde toplum, kendi benliğinin dile gelişini bulur. Bu hikâyeler vasıtasıyla talihiyle söyleşir.

KAYNAKÇA

ALPTEKİN, Ali Berat, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yay., Ank. 1997.

BAKSI, Fuat Edip, *Emrah ile Selvi*, Kültür Kitabevi, İst. 1970.

BALİ, Muhan, *Halk Edebiyatında Nesir*, Atatürk Ün. Yay., Erz. 1982.

BAŞGÖZ, İlhan, *Folklor Yazıları*, Adam Yay., İst. 1986.

BORATAV, Pertev Naili, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Milli Eğitim Basımevi, Ank. 1946.

BORATAV, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İst. 1992.

DERMAN, Gül, *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank. 1989.

ELÇİN, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yay., Ank. 1999.

ELÇİN, Şükrü, *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Akçağ Yay., Ank. 2000.

GEDİKOĞLU, Haydar, *Trabzon Efsaneleri ve Halk Hikâyeleri*, Trabzon İl Kültür Müd. Yay., Trabzon 1998.

GÜNAY, Umay, *Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yay., Ank. 1992.

GÜNEY, Eflatun Cem, *Folklor ve Halk Edebiyatı*, Milli Eğitim Basımevi, İst. 1971.

KARADAĞ, Metin, *Türk Halk Edebiyatında Anlatı Türleri*, Akademi Yay., Balıkesir 1996.

KAVRUK, Hasan, *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâye*, M.E.B. Yayınevi, İst, 1992.

KAYA, Doğan, *Mahmut ile Nigar Hikâyesi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*, K. B. HAGEM Yay., Ank, 1993.

KAYA, Doğan, Sabri KOZ, *Halk Hikâyeleri-I*, Kitabevi Yay., İst. 2000.

NUTKU, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank, 1998.

ÖZÖN, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İletişim Yay., İst. 1985.

SAKAOĞLU, Saim, A. DUYMAZ, *Hurşit ile Mahmiri Hikâyesi*, K. B. Yay., Ank. 1996.

SAKAOĞLU, Saim, Ahmet SEVGİ, *Hikâye-i Garibe*, Konya 1992.

SAKAOĞLU, Saim ve diğerleri, *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri I-II*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank. 1997-1999.

SAUSSEY, Edmond, *Türk Halk Edebiyatı* (Çev. İlhan Başgöz), Emek Basın Yayınevi, Ank. 1952.

TÜRKMEN, Fikret, *Aşık Garip Hikâyesi*, Akçağ Yay., Ank. 1995.

TÜRKMEN, Fikret, *Tahir ile Zühre*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ank. 1983.

UYSAL, Ahmet Edip, *Yaşayan Türk Halk Hikâyelerinden Seçmeler*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank. 1989.

MEHMET CAN DOĞAN

ŞİİR VE HİKÂYE

Şiir ve hikâye ilişkisini düşünürken karşımıza çıkan ilk soru: "Şiirdeki hikâye mi, hikâyedeki şiir mi?" olacaktır. *Edebî formları* belirlenip ayrışması sonucu şiir, hikâye, roman, tiyatro gibi adlandırmalarla karşılaşmadan önce bizim edebiyatımızda şiirin öncelik taşıdığı bilinir. Bu bilgi, şiirdeki hikâyeyi bulmak gerektiği sonucuna götürür bizi. Hikâyedeki şiiri arama işi, formların belirlendiği zamanlardaki bilincin ürettiği metinleri bağlar. Hikâye diye farklı bir formun varlığından haberdar olmayan bilinç, tahkiye ile hikâye ihtiyacına cevap vermiştir. Divan edebiyatında, tahkiyenin şiire yedirildiği ve şiirin tahkiye ile yürüdüğü, kurulduğu biçim **mesnevi** olmakla birlikte diğer biçimler içinde de sembolik veya allegorik anlatımlarda tahkiyenin tercihi söz konusudur. Aslında bu, tercihten de öte bir durumdur. Şiirde her ne olursa olsun, tahkiyeden kaçmak mümkün değildir; ama, tahkiyenin hikâye olmadığını gözardı etmemek gerekir.

Edebiyatımızın bugün geldiği noktada farklı edebî formlar olarak ayrışmış iki alan var karşımızda. Gerçi bu ayrışmış alanlar doksanlardan başlayarak bilinçli bir şekilde, bir tercihle birleştirilmeye çalışılmaktadır; ama, bu tür gayretlerin beceriksizlikten mi yoksa formların yetersizliğinden mi kaynaklandığı da pek belirgin değildir. **Anlatı** olarak adlandırılan, adlandırılmaya çalışılan metinler ile **şiirsel düzyazı** denilen metinler, yenilik arayışından veya hikâye formunda varolduğu düşünülen eksiklikten kaynaklanıyor olabilir. Postmodern hayatın, örgütlenmenin ve düşüncenin edebiyata yansıması olarak da değerlendirilebilecek bu durum karşısında, formların özerkliğini savunmak katı bir tutum olduğu kadar, ortaya çıkan ve hikâye mi, şiir mi olduğu bilinmeyen/bilinemeyen metinlere karşı aşırı hoşgörü de değerli ile değersiz noktasında ölçüt yetersizliğini, hattâ bir ölçütün olup olmaması gerekliliğini bile tartışılır hâle getirmiştir. Giderek bu konunun tartışmasının yapılması da gereksiz görüldüğünden formlar arasındaki geçişim, metinlerin/edebî eserin konuşulmamasına, değerlendirilmemesine yol açmış ve edebiyat dünyasındaki değişen işleyiş biçimi kendisini doğrulamıştır. Bu noktada şiir ve hikâyenin biribirlerinden bağımsız farklı iki form olduğunu savunmak çok da akılcı ve açıklayıcı bir iddia olamaz. Kaldı ki, bizim edebiyatımızda bu formlar sonradan ayrışmıştır. Her ne kadar bazı **halk hikâyeleri**, düzyazı olmak bakımından ayrışmanın sonradanlığını tartışmalı hâle getirse de, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki metinlerde olduğu gibi, bunlarda aralara yayılmış, serpiştirilmiş şiirler zihinde, bilinçte iki farklı form bilgisini yerleştirememiştir. Halk hikâyelerindeki şiirler, biraradalığın göstergeleri olmakla birlikte bir anlatım biçimi olarak tercih edilmiştir. Olay anlatılırken düzyazının, duygu anlatımında şiirin tercihi, hikâyenin

sadece olay anlatımı ile kayıtlı bulunduğunu gösterir. Benzer durum şiir için de geçerlidir: Anlatılan olaylar, vezne, kafiyeye *çekilmektedir*. Burada doğru sözcüğün şiir değil, vezinli kafiyeli söz diye tanımlanan **nazım** olması gerekir.

Hiyerarşi içinde nazmın şiir karşısındaki durumu düşünülürse şiirde tahkiyeye çok da olumlu bakıldığı söylenemez. Tahkiye sadece olay anlatımı olarak algılandığında bu bakışın doğruluğu kabul edilebilir; ama, sembolle, mazmunla, imge ile anlatılanın da sonuçta bir olay olduğu düşünülürse tahkiye tamamen şiir dışı kabul edilemez. Tumturaklı bir kasidede veya sembollerle, mazmunlarla örülmüş bir gazelde, her ne kadar anlamsal örüntüler değişse de yine bir olay anlatılır. Buradan bakıldığında tahkiyeden kaçışın nazmı şiir derecesine ulaştırdığı, yükselttiği söylenemez. Fuzûlî'nin *Leylâ Vü Mecnûn* mesnevisinde sıradan bir olay, biribirini seven iki gencin kavuşma/kavuşamama macerası anlatılır. Bu mesnevi olaylarla yürür, diyalogları sağlayan da mesnevinin içine yerleştirilen gazellerdir. Şeyh Gâlib'in *Hüsn Ü Aşk*'ında da bu kez allegorik bir biçimde aynı olay anlatılır. Kahramanlar kanlı canlı olmasalar da okuyucunun zihninde karakter olarak canlanırlar. Şeyhî'nin *Harnâme*'si de olay anlatımına dayanan vezinli, kafiyeli bir mesnevidir. Fuzûlî ile Şeyh Gâlib'in eserlerine şiir denilirken Şeyhî'nin mesnevisine nazım denilmesinin sebebi tahkiyede değil, başka bir yerde olsa gerektir. Aynı şekilde, bir gazelde sevgilinin salınarak yürüyüşünün veya âşığın sevgilinin semtini turlayışının mazmunlarla anlatımı da tahkiyeden yararlanılarak yapılmasına rağmen anlam örüntüleri bunları şiir olarak değerlendirmemizi hazırlar. Burada bir **durum**un yansıtılması ile bir **olay**ın aktarılması arasındaki farkı görmüyor değilim; işte bu da bize, şiirin içindeki hikâyenin sadece bir olay aktarımı anlamı taşımadığını gösteriyor.

Eski edebiyatımızda şiir ile hikâyenin içiçeliği hiçbir sorun yaratmazken formların belirlenip ayrışması, neyin şiire, neyin hikâyeye ait olduğu sorusunu getirmiştir. Sorunun içindeki tanımlayıcı ve ayırd edici özellik sırf biçime ilişkin olarak düşünülürse vezin ve kafiye yeniden farkedilir. Yenileşme isteği de aynı kaygılarla öne çıktığında basit, göz boyayıcı bazı denemeler kaçınılmaz olur. Aslında bu, şiirin ertelenmesi ve kendisinin gerisine düşmesidir. Bizde olay anlatımına dayalı formların ayrışması, şiirin *mitoz bölünme*ye uğraması gibi bir durumdur. Hikâye, roman ve tiyatro şiirden kopmuştur; ama, ilk denemeler bu kopuşun pek de sağlıklı olmadığını gösterir. Hikâye ve roman; vezinli, kafiyeli olmayan yazı diye anlaşılmıştır. Bunların yanında anılması gereken tiyatroda ise durum daha karışıktır. **Manzum tiyatro**, Abdulhak Hamid örneğinde ne şiir ne de tiyatro olabilmiştir. Şiirdeki gerileme ise, bir yenilik olarak algılanmış, sunulmuş ve önerilmiş; nazım, şiire galebe çalmıştır. Abdülhak Hâmid'in, Tevfik Fikret'in, Mehmet Emin'in manzumeleri, içlerindeki tahkiye özellikleri ile model olarak sunulmuştur. Şiirde anlaşılır ve açık oluş, o gün olduğu gibi bugün de olay anlatımına indirgenmiş, şiirin gövdesinden çıkarılan hikâye, tabiri caiz ise şiire silikon yapılmak suretiyle yeni bir imkânmış gibi öne sürülmüştür.

Tevfik Fikret, "Ramazan Sadakası" adlı manzumesinde, soğuk bir kış günü tasvi-

ri yaptıktan sonra fakir bir çocuğun dilenmesine geçer ve çocuğun konuşmasını, "Efendiler, ne olur? Ben fakîrim işte...", "Efendiler, Ramazan'dır... Mübârek akşamdır..." gibi seslenişlerle verir. "Hasta Çocuk"ta, "Sezâ"da, "Nesrîn"de, "Balıkçılar"da aynı tasvirler, olay anlatımları, diyaloglar sürer gider. Mehmet Emin Yurdakul'un eskiden ortaokul yıl sonu törenlerinde teatral bir biçimde okunan, sergilenen "Kesildi mi Ellerin?" adlı manzumesinden bir diyalog:

"- Anne, anne, hişt, hişt...

- O kim

- Benim, kalk, kalk, para ver.

- Ooh, senmişsin, ödüm koptu...

Yeri nerde? Kalk, göster;"

Mehmet Âkif'in "Hasta", "Küfe", "Hasır" "Meyhane" gibi şiirlerinde Tevfik Fikret'in konuşma dilini aruzla söylemedeki takırtılar hissedilmese de ortadaki metinlerin vezinli kafiyeli söz mü, şiir mi, yoksa manzum hikâye mi olduğu noktasında çok da düşünmeye gerek yok. Mehmet Âkif, Türk şiirinde manzum hikâyenin en başarılı örneklerini vermiştir. Başarıyı sağlayan en önemli unsur da konuşma dilinin şiirde vezinle uyuşmasından kaynaklanmıştır. Bu ve benzeri manzumeler, "Türkçe Şiir"in örneği olmuştur. Oysa, "dedim-dedi"li koşmalar, şiirde diyalog hesabedildiğinde daha üstün bir yapıyı göstermektedir. Mehmet Âkif'in manzum hikâyelerinde de olay ve diyalog esastır. Şiir, kitleye yayılırken, en azından böyle bir amaçla yazılırken olaya sığınmış ve retoriğe yaslanmıştır.

Kitle kaygısı duymadan yazılan şiirlerde, anlatılan ister olay, ister durum olsun retorik geri plândadır. Yahya Kemâl'in "Atik-Valde'den İnen Sokakta", "Koca Mustâpaşa", "Karnaval ve Dönüş", "Mehlika Sultan" ve "Nazar" adlı şiirleri, durumların ve olayların şiir bütünlüğü içinde nasıl dönüştüklerini görmek bakımından önemli örneklerdir. İlk iki şiirde, tasvirler atmosferi kurarken gözlenen olaylar duyguların dışavurumunu hazırlamıştır. Son iki şiir ise, masal havası ve motifleriyle kurulmuştur. Bu şiirlerin hikâye ögelerini kullanmalarına rağmen kendi başlarına vücut bulmaları, şiirdeki hikâyenin gücünden gelmektedir. Anılan şiirlerdeki yoğunluğu sağlayan ise, şiirlerin duygusal değeridir. "Atik-Valde'den İnen Sokakta" ile "Koca Mustâpaşa"daki tasvirlerin bir kamera kaydırmasını andırması, bu şiirlerin yalnız hikâye ile değil, sinema ile de bağlarının kurulabileceğini gösterir. Şiirdeki dinamizmin ve hareketin sinemaya yaklaşan tarafı da buradadır zaten. Olaylar ve durumlar aktarılırken bunların şiirin duygu ve heyecan değerine hizmet ettiği unutulmadığı sürece hikâye şiir için çalışır. "Atik-Valde'den İnen Sokakta" adlı şiirde, tasvirler yapılıp olaylar anlatıldıktan sonra gelen mısralara dikkat etmek gerekir:

"Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı."

Anlatılanlar bu mısraların söylenmesine hizmet etmekten başka bir işe yaramamıştır; ama, bu mısraların kendilerini duyurabilmeleri, varolabilmeleri de anlatılanla-

ra bağlıdır. Anılan şiirlerin ilk ikisindeki atmosfer duygudan güç almakta ise son iki şiirdeki atmosfer de olaylarla sağlanmıştır.

Bizde şiirden manzumeye geçişte, edebî formların ayrışmasının önemli bir etkisi vardır ve bu, hikâyenin şiiri sıkıştırması ile yaşanmıştır. Şairlerin önlerindeki kötü örnekler, yeni arayışlara yönelinmesi ve eksiklerin görülüp giderilmesi açısından önemlidir. Cumhuriyet Döneminde hece ile yazan şairler, önlerindeki bu kötü örnekleri iyi değerlendirmişlerdir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Yolcu ile Arabacı" şiiri diyalogun iyi kullanılışına bir örnekse; "Han Duvarları" da olay anlatımının şiiri manzumeye indirgemek olmadığına bir örnektir. Şairin "Ali" adlı şiirinde, ihanete uğramış bir gencin intikam duygusu ile kurduğu pusu, pusudaki iç hesaplaşması ve intiharı anlatılır. Şiir, bir hikâye gibi özetlenebilmektedir. Bana kalırsa şiirle hikâye arasındaki en önemli farklardan biri, şiirin özetlenemez oluşudur; ama, bu örnekte durum farklı: "Ali" özetlenince bitmeyen bir şiir ve anlattığı değil önemli olan, nasıl anlattığı.

Orhan Seyfi Orhon'un *Gönülden Sesler* (1934) adlı kitabında "Hikâyeler" başlıklı bir bölüm açması, dönemin ruhu da hesaba katıldığında önemli bir gösterge olmaktadır. Bu bölümde, "Abdülhak Hâmid'e Mektup", "Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi" ve "Bir Kış Masalı" adlı metinler yer almaktadır. Bu metinlerden birinin "mektup" diğerinin "hikâye" sonuncunun ise "masal" diye algılanmasına dikkat edilmelidir. Aslında ikinci metnin de anlatış biçimi ve anlatılan dikkate alındığında masal olduğu söylenebilir. Orhan Seyfi bu metinlerde bir durum ve olay anlattığının farkındadır ve metinleri başlıklandırırken bilinen formları gözönünde bulundurur. Metinler görünüş olarak vezin ve kafiyeleri ile şiirdir zaten. Şiir oldukları görülen metinlere destek aranırken farklı formlardan yararlanılmak istenmiştir. "Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi"nin "Ziya Gök Alp Beyefendiye" ithaf edilmesi, bu metnin, Gökalp'ın gösterdiği yoldan ilerlediğini de bildirmektedir.

Hecenin bir diğer şairi Enis Behiç Koryürek de vezinli kafiyeli masallar anlatmıştır. "Maymunlar"ın "masal" olduğu belirtilmiş, "Fanteziler" arasında da "Üç Kurbağa Hikâyesi" ve "Kırmızı Şezlong" anlatılmıştır. Enis Behiç'in "Eski Korsan Hikâyeleri"ni anlattığı "şiiri" de olayla, macerayla ilerlemiştir. Bu metinleri hikâyeye yaklaştıran özelliklerden biri olay anlatımı ise, bir diğeri de diyaloglardaki ısrardır. Diyalogların Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'te olduğu gibi konuşma çizgisi ile verilmesi, metinleri sadece vezin ve kafiye yönü ile şiir olarak değerlendirmek gerektiğini düşündürmektedir.

Şiirin düzyazıya yaklaşmasını poetik bir bakışla belirleyen ve onaylayan Nâzım Hikmet'in ilk kitabına *835 Satır* (1929) adını vermesi de önemlidir tabiî. Bu adlandırmanın ilk bakışta mısraya itirazdan kaynaklandığı söylenebilir; ama, mısraya itirazın nereden yapıldığına dikkat etmek gerekir. Nâzım Hikmet'in şiiri düzyazıya yaklaştırma isteğinde hececilerin ve onlardan öncekilerin kaygıları görülmez; onun yaptığı iş, şiirin içindendir ve şair şiiri kurduğundan haberdardır. Bu yüzden itirazının kendisinden önceki şiire yönelik olduğu da bellidir.

İlk hececilerin şiiri diğer formlara yaklaştırma çabaları, bir tarafı ile gelenekten beslenirken, diğer tarafı ile de birer fantezi niteliği göstermektedir. Bunlar için önemli olan, hikâyedeki olayın şiiridir. Bu düşüncenin yansıması diyebileceğimiz metinler, şiirden uzaklaşarak manzumeye dönüşmüş ve kaba bir hâl almıştır. Hecenin işlenmesi, bu şairlerden sonra gelen kuşağa yaramıştır. Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Ali, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba için hikâye edilebilecek olayı şiir formunda anlatmak değildir önemli olan; bu düşünce aşılmıştır onlarda. Hecenin kunt yapısı içinde/üzerinde duygularını, hayallerini döverlerken kalıbın şiir için bir imkân olup olamayacağının örneklerini vermişlerdir.

Genel olarak şiirde olay anlatımı, biçimsel olarak bazı değişimleri hazırlamıştır: şiirin uzaması bunların en belirginidir. Kısa olup da içinden hikâye çıkarılabilecek, içinde bir hikâye barındıran şiirler için ise durum daha farklıdır. Arif Nihat Asya'nın bazı dörtlükleri ile Cemal Süreya'nın "Kısa Türkiye Tarihi"ndeki şiirleri akla geliyor hemen. Bilindiği gibi, eskiden beri uzun şiir olay anlatımına dayanır. Mesnevilere "bizim romanımız" denilmesi bu açıdan boş bir iddia değildir. Destanlar, uzayan şiirde olayın etkisini göstermektedir. Yüzbinlerce dizelik "Manas Destanı" vezin ve kafiyeye çekilmiş olaylar olmak bakımından anılmaya değer. Her nerede olursa olsun, manzum destanlarda olayın öncelendiği bellidir. Olay da, hikâyedir tabiî.

Noktalama işaretlerinin tercihi de şiirin düzyazı ile aynı kulvara girdiğini gösterir. Şiir, aruzun terkedilmesiyle yitirilen âhengin peşine noktalama işaretleri ile düşmüşken anlaşılmak kaygısını da öne çıkarmıştır. Bunlardan biri estetiği, diğeri toplumu öncelemektedir. Şiir kulağının yitirildiğini düşünen şair, kulağı göze alarak noktalama işaretlerine yüklenirken söylediklerinin anlaşılmasını da arzular olmuştur.

"Ne anlatıyor/anlatılıyor?" sorusunu cevaplamayan metin, şiirdir sanırım. Aynı soruyu cevaplamayan düzyazı metinler için de geçeriidir bu. **Mensureler** ve **düzyazı şiirler** bu kategori içindedir. "Durum hikâyeleri için de aynı şey geçerli değil midir?" gibi bir soruya olumlu cevap vermek mümkün görünmüyor; çünki sonuçta anlatım esastır. Masanın anlatıldığı bir hikâye ile Edip Cansever'in "Masa da Masaymış Ha" adlı şiiri aynı kategoride yer alamaz. Şiirin masası hikâyeninkinden daha geniş ve derindir. Belki de şöyle söylemek gerekli: Hikâye üç boyutludur, şiir ise boyutsuz. Buradaki boyutsuzluk, bütün boyutları kapsayan ve aşan bir durumdur.

Şiir ile hikâyenin yeni şiirimizde esaslı olarak düşünülmeye başlanması, *İkinci Yeni* şairleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Uzun şiirler de yazan İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Sezai Karakoç, bu şiirlerinde hikâyenin imkânlarını kullanırken yazdıklarının şiir olduğunun farkındadırlar. 1950'lerden başlayarak önemli bir terminoloji sorunu ortaya çıkmıştır. **Hikâyeden öyküye** dönüşün ilk örneklerini burada aramak gerektiği kanısındayım. Hikâye daha gelenekli bir yapıya sahiptir; öykü ise, daha çok yazarı ile belirginleşen bir *kurgu* olarak görünmektedir. Aynı dönüşümün şiirde yaşandığı da söylenebilir. Geleneğin verileriyle algılanmayan hikâye, bu

yıllardan başlayarak şiirde yeni bir biçimde değerlendirilmiş ve şairler, hikâyeden kaçmak yerine, onu şiir içinde nasıl kullanmak gerektiğini sorgulamışlardır.

Turgut Uyar, şiirdeki "öykü"nün kaçınılmazlığını, "Her şiirin ister istemez bir öyküsü, bir konusu olduğunu hep düşünüyorum. İnanıyorum buna." sözüyle vurgular ve şiirlerinde "öykü"den, daha ileride düzyazıdan kaçmaz. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959)'nda yer alan "Akçaburgazlı Yekta'nın Mezmurları" şiire giren/girecek olan hikâyenin nasıllığını gösterir; "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"deki dipnotlar ise şiirin düzyazı ile kurduğu akrabalığı belirginleştirir. Turgut Uyar'ın "şiirin çıkmazı" ile "öykünün çıkmazı"nı birleştirmesi de bu iki formun akrabalığını kabul ettiğinin işaretidir. Uyar'ın şiirlerini "öykü" ögelerine rağmen şiir kılan nedir peki? Öykünün anlatım imkânlarının şiire nasıl uygulanacağı sorusuna verdiği/aradığı cevaplar, onun yazdıklarını "öykü"ye rağmen şiir kılmıştır. Şiirde karakter yaratmak, karakterlerin yaşadıkları, diyalogları, tasvirlerin niteliği, durumların belirginleştirilmesi yönündeki çabalar ve denemeler, şiirdeki "öykü"nün şiiri işgal eden bir form olmasını engellemiştir. Yukarıda da belirttiğim gibi, Uyar'ın şiirinde anlatılanlar özeti kabul etmez, özetle tükenmez. Benzer sorunu uzun şiirler yazan Edip Cansever de farketmiştir. "Uzun şiirlerimdeki öykü öğesine gelince, öyküden çok bir "anlatma" sözkonusudur burada da. Ayrıca her şiir önünde sonunda (az ya da çok) bir anlatma değilse nedir?" diyen Cansever, sorunun öykü formu değil, öykü formunun teknikleri olduğunu vurgulamıştır. İlhan Berk'in "Öyküye, açık öyküye karşıyım şiirde." sözünü de, şairin anlatımcı bir şiirin karşısında olduğu şeklinde düşünmek gerekir.

Sanat eseri olarak şiir için de öykü için de temel sorun bir atmosfer yaratabilmektir. Bu, metnin genel havası ile ilgili bir durumdur. Şiirde atmosfer, öykünün imkânları kullanılarak da kullanılmayarak da yaratılabilir; ama, şiirin dinamizmi düşünüldüğünde öykünün anlatım imkânları şiir için birer araç olabilir. Araç oluş, hem şiirin estetik hem de etik yanları ile ilgilidir. Memet Fuat, doksanlarda tartışılan şiirde *anlatımcılık* sorununu değerlendirirken anlatmanın/öykülemenin "siyasî yanı" olduğunu belirlemiştir: "Öykülü şiirin öne çıkarılma çabasında, açıklığa, oradan da toplumsal sorunlara yönelme özleminin etkisi büyük, yani işin siyasal yanı bayağı ağır basıyor, ama bu arada konunun sanatsal önemini de gözden kaçırmamak gerekir." ("Öykülü Şiir", *Dağlarda Yüreğim*, 1996.) Anlatımcı/öykülü şiir tartışmasında *Adam Sanat* dergisinin Memet Fuat'ın eksikliğini gördüğü yeri tutması ilginç değil midir? Anlatımcı/öykülü şiiri öne çıkarma niyeti taşıyan bu tür gayretler, kurnazlıklar yeni değildir. Görülmesi gereken, şiirde bazı sorunların, buna tıkanma da denebilir, yaşanmaya başlanmasıdır.

Şiir ve öykü ilişkisini düşünürken basit kurnazlıklara teslim olmadan önümüzdeki iyi örnekleri sağlıklı değerlendirmemiz gerekir. Bir şiirin başarılı, iyi, sağlam oluşunu içindeki öykü ögeleri sağlamaz. Bu ögelerin olmayışı da şiirin başarısı için bir gösterge değildir. Önemli olan, şiirdeki öykünün öykü olarak kendini hissettirmemesi, şiirin bütünlüğünde yer alan ayrılmaz bir parça olarak yerinde durabilmesidir. Bu-

nu sağlayabilmek için olay anlatımı da, durum anlatımı da tercih edilebilir; ama, olay anlatımına dayalı öykülü şiirlerin kendini iptali daha kolay görünmektedir. Önümüzdeki örneklerde durumların şiire daha yatkın olduğu da hissedilmektedir.

Bugün şiir ile öykünün ayırd edici özelliklerinden biri, şiirin sinemaya veya televizyona uyarlanamaması, şiirlere klip çekilememesidir. Klip çekilen şiirlerde, olay anlatımının öne çıktığı görülmektedir. Bu, metnin şiir değil, öykü olduğunu gösteren bir durumdur. Kliple uyuşmayan, ayrı dünyalarda gezinen şiirler ise yeni bir eserin ortaya çıktığını işaret etmektedir.

Durum hikâyesi olarak tanımlanan metinlerin özelliği bir biçimde şiirin içinde de yer almıştır. Zaten bir şiir heyacan yaratmak için olay ve durumdan yararlanmaz da ne yapar? Ayrıca şiir yazan bir şairin zihninde bu olayı veya durumu hikâyeden alıp metnin şurasına yerleştireyim gibi bir düşünce de olamaz. Şiirin yapısı, şairin bakışı, duyuşu ve duruşu, bir durumu veya olayı şiir yapar. Önemli olan, bu formların kendilerine özgü teknikleri üzerinde düşünmektir. Örneğin, bir şiirde diyalog nasıl verilebilir veya doğrudan tasviri tercih etmeden bir yer, bir kişi nasıl anlatılır gibi sorular, biribirine girdiği, kaçınılmaz olarak biribirine girmesi gerektiği düşünülen formları ustaca biribirinden ayırmayı sağlar. Şairlerin yapması gereken, şiirdeki öyküyü, bir bütünlük içinde görebilmektir. Ayrıca, hiçbir insanî durum ve olay da bir forma ait değildir. Şiirdeki öykü, insanî oluşun verilmesi için kaçınılmaz bir tercihtir. Bir durumun veya olayın şiir bütünlüğü içinde kare kare belirli aralıkla verilmesi de şiirdeki derin ritmin dışavurumu olacağından artık şiirde ahenk ve ritmin yeni anlayış ve algılayış şekillerini gösterebilir/gösterecektir. Şeyh Gâlib'in **"söze can verme"** olarak tanımladığı şiir, bu yönüyle öyküden daha güçlü, derin, yoğun ve boyutsuzdur. Öyküdeki şiir arayışlarının özünde de bu vardır; fakat, öyküdeki şiir, çoğu zaman basit/bayağı/hastalıklı bir romantizm gibi düşünüldüğünden kötü örnekler çoğalmaktadır.

MEHMET HARMANCI

MÜZİKTE TAHKİYE UNSURU
-Orhan Gencebay Örneği-

Sürekli, değişmez töz diye bir şey yoktur,çünkü en son olgusallık değişebilir bir tözdür. her zaman gelişmektedir ve buna göre sürekli olarak bir akış durumundadır, diyen Karanlık bilge Herakleitos, her şeyin bir akış durumunda olduğunu sürekli değişime uğradığını bildirir. Öte yandan Parmenides'e sorarsanız Herakleitos'un tam aksine bir görüşün sahibidir. Ona göre, evren tek bir sürekli tözden ibarettir.[1]

Zaman Harekleitos'u haklı çıkarıp hayatın değişimden ibaret olduğunu göstermediği gibi, her şeyin aynı kaldığını söyleyecek deliller de sunmadı bize. Nihayetinde Parmenides'i de tamamen haklı göremedik yaşam karşısında. Ancak iki büyük düşünürü de yabana atamayacağımızı anladık. Çünkü bir yandan *değişmeyen tek şey değişimdir* nutukları atarken insanoğlu öte yandan gördü ki asırlar geçse bile nefreti de sevgisi de değişmemişti insanın. Değiştiğini sandığımız pek çok şey bir yandan bizi değiştiğine inandırırken öte yandan eski hâlinin içten içe varlığını koruduğunu da gizleyemiyordu.

İşte şiir... İşte öykü... İşte müzik...

Sanat *mesajı*nı hazmedeli epey oldu. Epey zamandır *kör, gözüne parmağım* türünden eserler sanat eseri sayılmıyor. Sanatla uğraşacaksanız *mesaj* derdine düşmemeniz hatta hiç *mesaj* vermemeniz isteniyor. Buna rağmen mesaj yok olmuş değil. Artık destanlarda, manzum hikâyelerde, romanslarda, balladlarda olduğu üzere ibret verici hikâyeler anlatılmadığı gibi, şiir de hikâyenin emrine verilmiyor. Hikâye olabildiğince şiirin içine gömülüyor. Kimi zaman o kadar kayboluyor, soyutlanıyor ki onun bir öykü barındırdığını bile anlayamıyorsunuz. Hatta bu silikleşmiş öykü o kadar kişiselleşiyor ki içine giremiyor bazen yanından bile geçemiyorsunuz.

Çağlar boyu söz sanatlarının şahı olarak kendinden hep söz ettirmiş olan şiir, tahkiyeli şiirden/narrative verse'den(destandan, manzumeden, ibretli kıssalardan, romanslardan, balladlardan) kendini sıyırarak[2] yoluna devam ederken çağlar boyunca da şah olarak kalamaya niyetli olduğunun işaretlerini veriyor. Öte yandan öykü=hikâye yıllarca şiirin tahtına hizmet ettiği hâlde yüzüstü bırakılmışlığın şaşkınlığıyla kendini küllerinden var eden efsanevi kuş Kaknus gibi kendini yeniden tanımlamaya uğraşırken bir tarafdan da sanatın ve hayatın her zerresine nüfuz etmiş olmanın nüfûsuyla varlığını görünmez bir iktidara dönüştürüyor. Sanatın padişahlığına soyunuyor. Her yerde karşımıza çıkmaya devam ediyor. Hatta o kadar el atıyor ki hayata, Fransız ya-

zar Louis Ferdinand Céline'e, "Yazarlar mı? Beni yalnızca bir üslubu olanlar ilgilendirir; üslupları yoksa ilgilendirmezler. Üslup da, bayım, çok nadir bir şeydir. ***Ama hikâyeler, sokakta binlercesi bulunur; her yerde hikâye görüyorum, komiserliklerde yığınla, ceza mahkemelerinde yığınla, hayatımızda yığınla var. Herkesin bir hikâyesi var, bin hikâyesi.***" (Bold-italik bana ait.M.H.) dedirtiyor.

Ne Herakleitos'un dediği ne Parmenides'in...Hem Herakleitos'un dediği hem Parmenides'in...

Dünün söylenen şiiri yazılan şiire dönüşürken, dinlenen şiir olmaktan da çıkıp okunan şiire dönüşüyor. Böylece kitleselleşmesi ortadan kalkıyor. Ferdileşirken, elitleşiyor da. Ancak kitleler şiirde öyküleme denen bir tarzı seviyor[3] ve bu tip şiiri taçlandırıyor. Artık erbabınca *şiir* sayılmayan *şiir*i yani.

Şiir sözün söylenişine odaklanmış yüzüyle çıkarken karşımıza, öykü sözün neler söylediğini çıkarıyor ...Önemli kılıyor. Yine de kitleler, "şiirin bizatihi bir dil alanı oluşundan hareketle yazılan şiirleri değil de; duyguları ifade etmede bir aracı olarak gören anlayışın ürünü olan şiirleri talep ediyor."[4]

Klasik şiir tanrılardan, yarı tanrılardan, krallardan, kraliçelerden, derebeylerinden bahsedip kısaca soyluların ve din adamlarının yaşam öykülerini, yaşam olaylarını anlatırken[5] bugün kölelerin, paryaların hayatını anlatan tahkiyeli şiirlerde türemiş durumda. Ancak şimdi de pop idollerinin, futbol krallarının, güzellik kraliçelerinin, mafya babalarının efsanelerine tahsis edilmiş öyküler de mevcut bol miktarda (aynı dünkü gibi).

Parmenides gülümsemekte Herakleitos'a...

Şiirle öykünün ilişkisini burada böylece bırakıp müzikte tahkiyeye/öyklemeye/narrationa biraz daha doğrudan yaklaşmayı deneyelim.

Tahkiyeden/Öyklemeden bahsetmeden önce öyküden bahsetmeliyiz ve "öyküden bahsedilecekse eğer, Einkenbaum'un şu tanımından, öykü temel bir biçimdir, ilk biçimdir (ama ilkel değil)."[6] den yola çıkabiliriz.

Öyküye bugün ulaştığımız noktada genellikle şu tanımlarla yaklaşılmakta:

- *"olmuş ya da olabilmesi mümkün olayların anlatıldığı kısa oylumlu yazılar"*
- *"insan yaşamından gerçeğe uygun kesitler sunan bunu yere zamana bağlayarak yapan yazı türü"*
- *"olayları ve kişileri tek yönüyle ele alan romandan daha küçük anlatılar"*[7]
- *"öykü, öykü anlatmaktan ibaret iş"*[8]
- *"bir olayın sözlü ya da yazılı olarak anlatılması"*[9]

Bütün bu tanımlar bugün geldiğimiz noktada öykü için kullanılabilecek ifadelerdir. Ancak baştan beri "öykünün insan yaşamının özüne dair ilk temel bilgilerin, olay-

ların, olguların, durumların, anların, vb. aktarımında önemli işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Bunların önce bir mesel, kıssa biçeminde dile getirildiğini görürüz. Öğretisel olan öncelendiği için, bu kaçınılmaz bir yöntemdir de diyebiliriz. Gel gelelim burada öyküleyiş ikinci plandadır çoğunlukla. Anlatılan olay/sonuçtur önemli olan."[10] İşte bu noktadan sonradır ki öykü pek çok alanda yuvalandığı gibi müzikte de yer bulmuştur kendine ve bu noktadan sonra tahkiyeye/öykülemeye geçebiliriz.

Tahkiye/Öyküleme/Narration: Bir dizi olayı veya gerçeği öyküleme ve bunlar arasında bir bağlantı kurma işlemidir. Kelime çoğunlukla kurgusal eserler, destanlar,romanslar, modern roman ve hikâyelerle sınırlandırılmıştır. Tahkiye, tarih yazımından, gezi yazılarına, denemelere kadar pek çok türün içinde yuvalanmıştır.[11] Öyle ki gündelik hayatta, günlük konuşmaların, sıradan diyalogların "-Selamün aleyküm" Aleyküm selam" diyerek başlanan anlatıları, "-sene 953" diye başlayan "-biz askerdeyken..." diye devam eden kısımları tahkiyenin yuvalandığı yerlerin ne denli geniş olabileceğini göstermek bakımından önemlidir.

İşte tam da bu yuvalandığı noktalardan biri bizim konumuzu oluşturmakta: Müzikte tahkiye...

Hiçbir kavram, varlık ve fenomeni dile getirmeyen yönüyle[12] müziğin kendi imkânlarının (ses) dışında "söz"ün alanından da bir şeyler almış olarak karşımıza çıkması aslında oldukça ilginç. Ancak öte yandan sadece ses(çalgı) imkânları ile olsa da müzik eseri bize bir kompozisyon sunmakta ve bir hikâye anlatmaktadır.

Konfüçyüs,"şarkı söylemek uzun kelimelerle konuşmaktır. Kelimelerin anlamı olduğu için, yalnız kelimeler yeterli değildir. Böylece kelimeler uzatılır. Uzun kelime de yeterli olmadığı için, ah çekme ve hayret işareti ilave edilir. Bu da yeterli olmadığı için, farkına varılmadan eller hareket eder, ayaklarla yere vurulur."13 diyerek müzikte anlam yaratma konusuna değinmektedir.

Doğrudan sesle ya da sesle birlikte sözle de bir şeyler anlatırsınız bunlar da yetmezse hareketler anlatıyı tamamlamak üzere musikide devreye girebilir.

Belki de bu renkli ve çeşitli, dolgun anlatıma güvenerek François Truffaut,"Şarkılara kulak ver çünkü gerçeği söyler." Demiştir.

Gerçeği söyleyip söylemedikleri bir yana biz neyi nasıl söyledikleri üzerinde durmaya çalışalım.

Müzik tarihinin iki büyük geleneğine (Klasik Batı Müziği ve Klasik Türk Musikisi[14]) baktığımızda görürüz ki bu iki gelenekte hem çalgı müziği hem de sözlü müzik alanında önemli eserlere sahiptirler. Ancak kaba bir genellemeyle Klasik Batı Müziğinin çalgı müziğinde büyük bir birikim oluşturduğunu söyleyebiliriz. Senfoniler, konçertolar gibi...Bizim musikimiz ise daha çok sözlü musikinin şaheserlerini yarat-

mıştır. Bu ifadeler Klasik Batı Müziğinde sözlü, Klasik Türk Musikisinde de çalgı için yapılmış eserler yoktur şeklinde anlaşılmamalı. Zira bizim musikimiz Peşrev, Taksim, Medhal, Saz semaisi, Longa, Sirto, Oyun havası, Aranağme gibi saz eserlerine sahiptir.[15] Batı müziğinde de Arya, Resitatif, Lied, vb. sözlü müzik eserleri mevcuttur.[16]

Bir ifade sanatı olan müzik, anlaşılıyor ki sadece çalgıların ses imkânlarıyla yetinmemiş insan sesinin imkânlarından ve dahi söz sanatının imkânlarından da yararlanma yoluna gitmiştir. Bundan dolayı müzik, "insan ya da çalgı sesleriyle her türlü duygu ve düşünceyi belli bir biçimsel güzellikte melodilerle anlatan sanat dalıdır"[17] diye tanımlanır.

İnsan sesi olmadan yalnız enstrümanların çalmasıyla meydana gelen musikiye çalgı musikisi adı verilir. Bu musikide önemli olan anlatılmak istenilen konunun çalgılardaki melodilere dökülmesidir. Bunun içindir ki çalgı müziğinde her şey müziğin imkânları dahilinde sunulur ve anlam yaratma, kompozisyon oluşturma tamamen melodiler aracılığıyla sağlanır. Konumuz olan öyküleme işlemi de bu sürece dahildir. Özellikle senfoni, konçerto gibi formlarda eser, temelindeki öyküyü çalgıların imkânlarıyla bize aktarır. Böylece de Klasik Batı Müziğinin önemli verimlerinin ortaya çıktığı bir form olan senfonileri yahut konçerto vb. oluşturan alt metinleri, yani öyküleri anlatmak üzere kitaplar yazılmıştır. Zira Senfoni, müzik edebiyatının büyük ölçekli romanıdır.[19] Dinleyici bu eserlere daha derinden nüfuz edebilmek için bu kitapları da okuyabilir. Mesela, "Antonio Vivaldi'nin *Le Quatro Stagioni Dell'anno (Yılın Dört Mevsimi)* isimli eseri dört keman konçertosundan kuruludur. Dizi bazı uzmanlarca İtalyan "Barok" çağının en tipik örneği olarak kabul olunmakta, Bach'ın *Brandenburg Konçertoları* ve Haendel'in *Concerto Grosso*ları ile aynı değer çizgisinde tutulmaktadır. ***Müzikte programlı anlatımın bu ön örneğini o çağdaki İtalyan resim sanatı paralelinde gören, Boticelli renklerinin müziğe yansıması olarak yorumlayanlar da vardır. Vivaldi mevsimlere özgü olayların, sözgelişi, rüzgârın uğultusundan, yağmurun sesinden, kuru yaprakların düşüşüne, kuşların ötüşüne kadar plastik bir anlayışla resimlemiştir. "Kış" adlı konçertonun ikinci bölümü müzik edebiyatında soylu ve içtenlikle örülü melodisi duygulu atmosferiyle seçkinleşir."***[20] Sözleri ne demek istediğimizi daha iy anlatacaktır. Aynı şekilde pek çok eserin geniş yorumlarına rastlamak mümkündür Ancak biz bu konuya daha fazla girmeden sadece Ludwig van Beethoven'in 9. Senfo ni (Senfoni "Re minör" No.9 Op. 125) adlı eserinde bir hususa değinerek geçmek isti yoruz. Beethoven bu senfonisinin dördüncü ve son bölümünde günümüze dek hep tar tışılagelecek olan bir uygulama yapmıştır. İnsan sesini katmıştır ve Schiller'in *Neşey Övgü* şiirine burada yer vermiştir. Beethoven'in bu bölümü başlatırken haberlemeyi bi riton'a şu cümlelerle yaptırmıştır: ***"Dostlar, olmaz bu seslerle! Bırakın bizi neşeyle daha güzel seslerle seslenelim!"***[21] Beethoven gibi büyük bir bestecinin ***olmaz bu seslerle*** diyerek eserinin nihayetinde "söz"e yer vermiş olması sembolik de olsa anlatm ya çalıştığımız konu açısından bize, anlamlı ve önemli görünmektedir.

O hâlde gelelim Klasik Türk Musikisine ve sözlü musikimizin üzerinde düşünmeye...

Müziğin bir başka boyut olduğunu düşününce sözü yedeğine alma ihtiyacı duymuş olması daha önem kazanmaktadır. Hele de bizim musikimiz söz konusuysa eğer. Çünkü Cem Behar'ın dediği gibi, Geleneksel Türk Musikisi başından beri öncelikle bir ses musikisi olmuştur. Yani esas malzemesi insan sesidir. Repertuardaki eserlerin yüzde doksan beşine yakını da sözlü eserlerdir. Saz eserleri küçük bir azınlıktır sadece. Kaldı ki, repertuardaki eserlerin küçük bir bölümünü oluşturan bu saz eserlerinin büyük çoğunluğunun konum,statü ve işlevlerinin tanımı bile sözlü eserlere atfen yapılır.[22] Bu gelenek daha sonraları da bozulmamış Türk müziğinin değişik dönemlerdeki verimlerinde hep söz/güfte önemini korumuştur. Bu bağlamda Nazife Güngör'ün şu görüşlerini dile getirmek mümkün: "Arabesk müzikte bestenin en önemli öğesi güftedir."[23] Hakeza türkülerimiz de sözün ağırlık kazandığı musiki eserlerimizdir ve ileride geleceği üzere konumuz olan tahkiyenin en güzel örneklerini de onlar barındırır. İşte bütün bunlardan sonra, ***bizim romanımız şarkılarımızdır,*** diyen Yahya Kemal'in bu sözüyle neyi kastettiğini belki biraz daha iyi anlamamız mümkün olacaktır.

Müziğin "söz"le olan bu taaşşuku, genel anlamda güftenin besteye uygunluğu ile ilgili bir ilim disiplininin (prozodi)[24] oluşmasını sağladığı gibi; sözlü müzik bestecilliğinde sözün besteye zamanda önceliği, yani bestenin söze göre yapılması gerektiği gerçeğini ortaya çıkarmıştır.[25]

Mesele, şarkılar neyi söyler...nasıl söyler...

Bırakın sözlü musiki eserlerini gördük ki çalgı müziği eserleri bile bir anlatıya sahiptir. Öyküde en temel şekliyle anlatmaktır.[26] Tabii nasıl bir anlatış olduğu da önemli ve yine tabiidir ki şarkılar birebir öykü sınırları içinde anlatmazlar öykülerini. Ancak "şarkı sözleri müziğin aksesuarı da değildir" sadece."Söz ve müzik daima bir bütündür." Sözü anlaşılmayan bir şarkının tabiidir ki müziği de hakkıyla anlaşılamaz.[27] Hele söz konusu olan bizim müziğimiz ise bu anlaşılmazlık daha da keskinleşir. Çünkü zaman zaman şarkılar/türküler öykü anlatmak yerine daha önceden zaten bilinen, şöhret bulmuş bir öyküye[28] çağırır, dahil eder dinleyenini.

Bütün şarkılar bir anlatı olduğuna göre hepsi içinde tahkiye barındırabilir ancak tamamıyla öykü anlatımı üzerine kurulu eserler de vardır. Tabii ki bu öykü anlatımından kastımız müziğin imkânları dahilinde ve güftenin kaldırabileceği şekiller, sınırlar bağlamında olabildiğincedir. Buna rağmen öykünün temel öğelerinin (kişi/olay/zaman-mekân) hepsini birden barındıran pek çok eseri musiki tarihimizin verilerinden ve musiki birikimimizden çıkarmak hiç de zor olmayacaktır.

Başa dönersek...

Geleneksel müziğimizin yaygın bilinen türleri olarak şarkılara ve türkülere baktığımız da sözünü ettiğimiz tahkiye örnekleri bol miktarda karşılaşabiliriz. Bunların kimi doğrudan doğruya, başlı başına bir hikâye anlatırken kimi de zaten bilinen bir öyküye, ancak o öyküyü biliyorsanız anlayabileceğiniz; soyutlamalardan, örtük anlatımlardan geçerek dahil olabileceğiniz bir tahkiye sunar.

Şu şarkılarda olduğu gibi: ***Eski şarkıları çoktan bırakdım*** (Beste: Selahattin İçli, Güfte: Cansın Erol), Bir yeşil gözlü kız gördüm Bursa'da (Muhlis Sabahaddin), ***Rüzgâr uyumuş ay dalıyor her taraf sessiz*** (Beste: Refik Fersan, Güfte: C.Muhiddin Kozanoğlu), ***Bir gün bana geleceksin yıllardan sonra*** (Beste: Şekip Ayhan Özışık, Güfte: Nuraddin Özdemir), ***Şimdi eyyam bahar oldu hele...***(Hacı Faik Bey), ***Gönül penceresinden ansızın bakıp geçtin*** (Beste: Muzaffer İlkar Güfte: Şemsi Belli), ***Yadeller aldı beni, taşlara çaldı beni*** (Beste: Sadettin Kaynak, Güfte: Vecdi Bingöl), ***Sislendi hava tarf-ı çemenzarı nem aldı*** (Beste: Rifat Bey, Güfte:Yusuf Kenan Bey)...[29]

Türkülerimiz zaten bir öyküyü barındırır. Buna türkülerin kendisi şahit tutulabileceği gibi türkülerin öykülerini anlatmak üzere yazılmış pek çok eser de şahit gösterilebilir.[30] Bir öyküye sahip olmaları bakımından sıralayacağımız şu türküler deryada damla mesabesindedir: ***Çökertme,*** Cemalım Cemalım, ***Yemen Türküsü,*** Seher vakti çaldım yarin kapısını, ***Kiraz aldım dikmeden...(Halimem),*** Odasına vardım kahve pişirir, ***Sobalarında guru da meşe yanıyor...,*** Ali Paşa ağıtı, ***Hekimoğlu derler benim aslıma...,*** Mamoş Türküsü, ***Geyik avı,*** Tahtakurusu, ***Cin Yusuf'un Türküsü,*** İnce Memed Türküleri...[31]

Bunların dışında ***Olay Türküleri*** diye tasnif edilen ve Mehmet Özbek'in eserinde de aynı adla müstakil bir başlık oluşturan[32] türküler ise tam da anlatmak istediğimiz konuya karşılık gelmektedir.

Şarkılar ve türkülerden başka bir de eskiden Türk Hafif Müziği olarak anılan bugün ise Türk Pop'u diye özetlenebilecek türün artık kendini ispat etmiş isimlerinin eserleri var ki konumuzla ilgili pek çok örneği barındırmakta:

• SEZEN AKSU: Şinanay, ***Gülümse,*** Bir çocuk sevdim, ***Adem olan anlar,*** Deli kızın türküsü, ***Yaktılar Halim'imi,*** Son sardunyalar...

• BARIŞ MANÇO: ***İşte hendek işte deve,*** Kol düğmeleri, ***Halil İbrahim sofrası, Sarı çizmeli Mehmet Ağa,*** Osman, ***Kezban,*** Süleyman, ***Ayı...***

• MAZHAR-FUAT-ÖZKAN(MFÖ): Ali Desidero, ***Anında görüntü,*** Peki peki anladık, ***Vak The Rock,*** New York sokaklarında, ***Bu sabah yağmur var İstanbul'da,*** Kelimeler kâfi, ***Sanatçının öyküsü, ...***

• AHMET KAYA: ***Nebahat,*** Suphi, ***Bedirhan,*** Fabrika kızı, ***Başım belada,*** Yorgun Demokrat, ***Depremler oluyor...,*** Adı Bahtiyar, ***Mahur Beste...***

Erbabınca zaten bilinen, meraklısınca da bulunması ve öğrenilmesi kolay bu örnekleri böylece bırakıp başlıkta işaretini verdiğimiz temel örneğimize geçelim.

Orhan Gencebay'ı bu konuya özel örnek olarak seçmemizi sağlayan temel etmen baştan beri sözünü ettiğimiz musiki türlerine aşinalığı ve toplumumuzun büyük bir kesimine tekabül eden bir popülerliğe ve kabule mazhar olmuş bulunmasıdır. Ayrıca yukarıda örneklerini verdiğimiz eserlerin tamamına karşılık gelecek çeşitlilikte eserler vermiş olması da önemlidir. Gencebay'ın bu kitlesel başarıyı yakalarken, başta belirlediği ilkelere olabildiğince ısrarla sahip çıkması onu farklı kılan özelliklerden bir başkasıdır. Ayrıca hem beste hem güfte hem de icra noktasındaki hassasiyeti Orhan Gencebay müziğinin çok farklı çevrelerde[33] kabul görmesinin sebeplerinden sayılabilir.

Orhan Gencebay güfte seçiminde titizdir. Yirmi sekiz albümünde başka söz yazarlarından aldığı güfte sayısı oldukça sınırlıdır. Bu şahıslarda iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır.[34] Geleneksel şiir tarzında vezinli-kafiyeli şiirler yazan Cemal Safi, Ali Tekintüre gibi söz yazarlarının eserleri çoğunlukla tahkiyelidir. Orhan Gencebay'ın kendine ait güftelerde ise hem halk edebiyatı ürünleri tarzında şiirlere rastlanırken hem de serbest nazım tarzıyla yazılmış şiirlere rastlanmaktadır. Bu eserler, neredeyse tamamında sizi -daha önce bahsi geçen şekliyle- bir hikâyeye davet/dahil ederken, kimi zaman da başlı başına bir öykü anlatmaya soyunur.

Gencebay şarkılarında anlatılanlar, monolog, diyalog, nasihat, sohbet, hikâyeleme, rivayet suretinde karşımıza çıkabilmektedir. Biz burada, ***"her metin sonsuz okumayı kuramsal olarak içinde barındırır; herkes kendi okumasını kendi yapma hakkına sahiptir."*** Düşüncesinden hareketle, yaptığımız kendimize ait okumaları sunacağız. Böylece konumuzu Orhan Gencebay'ın eserleri ile yüzleştirerek nihayete ulaşmaya çalışacağız.

Orhan Gencebay'ın tahkiyeli anlatıma örnek teşkil eden eserleri:

• MUSALLA TAŞI(1): Musalla taşı, ***Sevenler mesud olmaz,*** Hor görme garibi, ***Efkar bastı şu gönlümü,*** sev dedi gözlerin...

• BİR TESELLİ VER(2): ***Severek ayrılalım,*** Ümitsiz aşk...

• KADERİMİN OYUNU(3): Ben sevdim de ne oldu, ***Hayat kavgası,*** Tanrı'ya feryat, ***Sen de bizdensin...***

• BATSIN BU DÜNYA(4): ***Batsın bu dünya,*** Ben doğarken ölmüşüm, ***Biraraya gelemeyiz,*** Gönül...

• HATASIZ KUL OLMAZ(5): Sevmenin zamanı yok, ***Akşam güneşi,*** Sen de seversin, ***Aşkımızın duası...***

• SARHOŞUN BİRİ(6): ***Kader diye diye,*** Bağrımda bir ateş, ***Yaşamak bu değil...***

• BENİM DERTLERİM(7): Seveceksin, ***Kaderimi çiziyorum,*** Felekten beter vurdu, ***Bir zaman ağlayıp...***

• AŞKI BEN YARATMADIM(9): Nereden bileceksin, ***Yokluk...***

• BEN TOPRAKTAN BİR CANIM(10): ***Gurbet*** (söz:Turan Saydam).

• KÖRDÜĞÜM(11): Kördüğüm, ***Dalga dalga,*** Dönmeyen yıllar...

• BİR DAMLA MUTLULUK (12): ***Bir damla mutluluk,*** Bilmez insan kadrini...

• LEYLA İLE MECNUN(13): Allah bizimledir, ***Beklemek ibadet*** (söz: Ali Tekintüre), Leyla ile Mecnun...

• DİL YARASI(14): ***Gitti de gitti,*** Dil Yarası, ***Kahrolayım*** (söz: Ali Tekintüre), Hangi rüzgâr(söz: Vural Şahin)...

• BENİ BİRAZ ANLASAYDIN(15): Beni biraz anlasaydın, ***El hatırına*** (söz: Ali Tekintüre), Büyük aşkımız (söz: Ali Tekintüre), ***En büyük duygu,*** Ne oldu bize...

• CENNET GÖZLÜM(16): ***Diyemem ki,*** Kal sağlıcakla (söz: Cemal Safi), ***Niye*** (söz: Cemal Safi), Dön (söz: Cemal Safi).

• AKMA GÖZLERİMDEN(17):Giderim ((söz: Cemal Safi), ***Zalimden öte*** (söz: Cemal Safi)...

• YA EVDE YOKSAN(19): ***Ya evde yoksan*** (söz: Cemal Safi), Seni arıyorum...

• UTAN-DOKUNMA(20): Hadi git (söz: Cemal Safi)...

• HASRET RÜZGÂRI (21): ***Ne kaybederdin*** (söz: Cemal Safi), Gönül nikahı (söz: Cemal Safi)...

• SEN DE HAKLISIN(22): Resminle ağladım, ***Ayşen...***

• YALNIZ DEĞİLSİN(23): ***Aklım takıldı,*** Çoban kızı (söz: Cemal Safi)...

• HAYAT DEVAM EDİYOR (24): Ayrılıktan vazgeçelim, ***Kul bırakmadın*** (söz: Cemal Safi)...

• GÖNÜL DOSTU (25): ***Gidecek yerim olsaydı,*** Almina...

• KİRALIK DÜNYA(26): Müsaden olursa ben gidiyorum, ***Bakırköy'den mektup var...***

• CEVAP VER(28): ***Deryada bir salım yok,*** Sevda borcun var, ***Sevenlere saygı kalmamış,*** Kaçırcem seni...

Gencebay'ın albümlerinden çıkış sırasına göre konumuzla -aşağı yukarı- ilgili şarkıları böylece listeledikten sonra şimdi de örnek birkaç eserinde yorumları ve örneklemeleri biraz daha genişletmeye çalışacağız (Örnekler; şarkı ismi, albümün çıkış sıra numarası ve albümün ismi balşığıyla verilmiştir):

• ***Musalla taşı (Meyhaneci) 1 Musalla Taşı:*** Sevda yüzünden sarhoş olup meyhanelere düşen kişinin musalla taşında biten hikâyesi...Bu şarkı şöyle de okunabilir, ölenin ardından yakılan türkülerde olduğu gibi, bu şarkıda hikâyesi anlatılan kişiyi aslında bize meyhaneci anlatmıştır. Ama sanki o anlatıyormuş gibi aktararak, gerçek anlatıcıyı kamufle eder.

• ***Hor görme garibi 1 Musalla Taşı:*** Bu şarkı da doğrudan anlatılan bir öykü yoktur. Ancak hayata bir hikâyeci gözüyle bakmak önerilir. Görünürdekini değerlendirmeden evvel o görüntüyü kuran gerçeğe; hikâyeye dikkat çekilir. Hikâyenin araş-

tırılması önerilir. (Nerde boynu bükük bir garib görsem/Hor görme garibi kimbilir ne derdi vardır/O garip hâlinde ne sırlar gizli/Onu bu hâllere bir koyan vardır.)

• ***Biraraya gelemeyiz*** *4* ***Batsın Bu Dünya:*** Yıllardır, yüzyıllardır Anadolu'nun yaşayan/değişmeyen gerçeği...Sosyal statü farklılıkları, gelir düzeyi gibi sebeplerden dolayı evlenemeyen gençlerin hikâyesi. Kişi: Seven kız ile oğlan, Yer-Zaman: Şarkıdaki gerçekliğin yaşandığı her yer ve zaman. Olay: (Baban maaşıma harçlık diyormuş/Anan on binlerce başlık diyormuş...)

• ***Gönül*** *4* ***Batsın Bu Dünya:*** Gönül kişileştirilerek muhatap kılınır. Ona ondan şikâyet edilir. Gönlün uçarılıklarından, insanın başına açtıklarından bahsedilir. Şikâyet edenle edilen aynileşince konu nasihat mahiyeti kazanır. Hem nasihat anlamıyla hem de kullanılan kelimeleri bağlamında bu şarkı geleneksel tarza yatkınlık arzeder.

• ***Akşam güneşi*** *5* ***Hatasız Kul Olmaz:*** Şarkı mazide yaşanan bir olayın tasviri ile başlar. Sevgilinin terk edişi anlatılır. Geri dönmesi için çağrı yapılır. Bu dönüşü tahrik ve hızlandırmak niyetiyle geçmiş olaylar tahkiye edilir. (Batarken ufukta bir akşam güneşi/Bırakıp gitmiştin beni sen sevgilim.)

• ***Felekten beter vurdu*** *7* ***Benim Dertlerim:*** Şarkı tipik bir "kaybedenler hikâyesi" anlatır. Anlatıcı (I. tekil şahıs), başına gelenleri, sebeplerini, çaresizliğini hikâye eder. Dünya insafsız, sevgili vefasız, felek acımasızdır. Yaşamı ölümden önemli hiçbir gerekçesi kalmamıştır, anlatıcının. Bu anlaşılır.

• ***Gurbet*** *10* ***Ben Topraktan Bir Canım:*** Yüzyıllardır Anadolu folklorunun ana temalarından biri olan "gurbet" var bu şarkıda. Anlatıcı gurbete düşmüş kimsesiz kalmıştır. Onu en çok acıtan şey ise sevgilinin sohbetinden uzak ve mahrum kalmış olmasıdır. Yine de geçmişin yaşanmış öyküleri ayakta tutar anlatıcıyı. (Gurbet elde hasta düştüm ağlarım).

• ***Dönmeyen yıllar*** *11* ***Kördüğüm:*** Mazide yaşananlara övgü...Yılların ardından yaşananlar biraz gurur biraz da hayıfla anılır. Hayıflanma bu süre zarfında kaybedilen sevgili içindir. Ancak geçmişte yaşananlar destan gibidir. Bu da gurur vesilesi. (Her zaman bakarken mavi sulara...).

• ***Kahrolayım*** *14* ***Dil Yarası:*** Aşık için hiçbir şey eskisi gibi olamaz. Şarkı işte bu gerçeği, hayatı kökten değiştiren aşk gerçeğinin hikâyesini anlatır. Gündelik işler eskisi gibi işler gözükse de temel algılanış biçimi, bakış açısı değişmiştir artık.

• ***Büyük aşkımız*** *15* ***Beni Biraz Anlasaydın:*** (Bir varmış bir yokmuş diye başlayan masal oldu gitti büyük aşkımız).

• ***Ayşen*** *21* ***Sen de Haklısın:*** Almina ya da Ayşe parçalarında olduğu gibi anlatıcı maşukasından, onunla yaşanan ya da onun yaşattıklarından söz açar. (Hasrettin tüketti bütün varımı.)

• ***Bakırköy'den mektup var*** *26* ***Kiralık Dünya:*** Satirik bir hikâye. Başlıbaşına hikâye...Sevgilinden uzak kalan aşığın başına gör ki neler gelir. Bu dünya da aşktan anlayan kalmayınca aşığa Bakırköy'ün yolu görünür.

Sözün nihayeti, işin bidayeti...

Müzik herşeyi ezgiyle anlatma kudretine sahip görünse bile "sözü" yardıma çağırmadan edemez.

Sözlü eserin kolay algılanıp, özdeşleşmenin kolay sağlanması imkânı sözlü musikiyi daha yaygın kılmıştır.

Kişileri, kişisel tecrübeleri, olayları anlatırken şarkılar, bir yandan da aslında bize teolojik, sosyolojik, etnoğrafik, antropolojik, edebi ya da sanatsal pek çok çözümleme için imkân sağlayabilir. Bu imkânları değerlendirmek için müziğin anlatısına, anlatının narratif unsurlarına dikkatimizi toplamamız ulaşacağımız sonuçları daha sıhhatli kılacaktır.

Bu toplumun edebiyatını anlamak ve iz bırakmak için belki de işe ilk başlanacak mevki bu toplumun şarkılarıdır. Aradığımız hikâyenin, senaryonun, romanın, oyunun oralarda bir yerlerde olduğunu fark edebilmek için bir an evvel "şarkıya dönmek" gerekebilir.

Bitirmeden önce birkaç soru...

Al Fadimem bal Fadimem uyan uyan sabah oldu namazını kıl Fadimem, türküsünü dinleyen bilinçle; ***aboneyim abone biletleri cebimde,*** diye zıplayan bilincin kuracağı duyarlık aynı olabilir mi?

Fadime'nin düğününe köye dönsek bile, "şarkıya dönmeyen, eve dönebilir mi?"

Hayatta değişmeyenlerin neler olduğunu Herakleitos'a; değişimin vazgeçilmez olduğunu Parmenides'e göstermeye şarkının gücü yetmez mi? Ne dersiniz...

YARARLANILAN KAYNAKLAR:

1. Berat Güntan,*"Yetmişdokuzun Yazıydı Melahati Arıyordum"* est&non, sayı: 4, Mayıs-Haziran 2000. 2. Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, İstanbul 1995. 3. Bülent Somay, *Şarkı Okuma Kitabı*. Metis, İstanbul 2000. 3. C. Hugh Holman, *A Handbook to Literature*, Third Edition, Indianapolis/New York 1972. 4. Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, Afa, İstanbul 1992. 5. Cengız Ünal, *"Çalgı Müziğinin Gelişmesi İçin Türk Sanat Musikisinde Yapılması Gerekli Çalışmalar"* Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu Kitabı, Haz: Göktan Ay, Kültür Bakanlığı, Ankara 1999. 6. Çinüçen Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken, İstanbul 1998. 7. Emin Özdemir, *Yazı ve Yazınsal Türler*, Varlık, İstanbul 1983. 8. Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, Yön, İst. 1995. 8. Faruk Yener, *Müzik Klavuzu*, Bilgi, IV.Baskı, İstanbul 1983. 9. Feridun Andaç, *"Öykü Derken"*, Adam Öykü, sayı: 2, Ocak Şubat 1996. 10. Hamdi Tanses, *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Önel-Verlag, İstanbul 1997. 11. Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi, İstanbul 1997. 12. Hüseyin Sadettin Arel, *Prozodi Dersleri*. Pan, II.Baskı, İstanbul 1997 13. İgnacz Kunos, *Türk Halk Türküleri*, Yer belirtilmemiş, 1998. 14. J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Revised Edition, Penguin Books, USA 1982. 15. Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms*, The Noonday Press, New York 1961. 16. Konfüçyüs, *Büyük Bilgi* (müzik hakkında notlar), Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1998. 17. Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İletişim, İstanbul 1998. 18. Mehmet Harmancı, *"Musikimizde Orhan Gencebay Tavrının Dini-Felsefi Motifleri"* Makalat

Dergisi, sayı: 2, Kasım 1999. 19. Mehmet Özbek, *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken, İstanbul 1994. 20. Nazife Güngör, *Arabesk*, Bilgi, İstanbul 1993. 21. Otto Karolyi, *Müziğe Giriş*, Pan, İstanbul 1995. 22. Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, Risale, İstanbul 1983. 23. Sadun Aksüt, *Güfteler Hazinesi I-II*, İstanbul 1993. 24. William S. Sahakian, *Felsefe Tarihi*, İdea, İstanbul 1995.

1 William S. Sahakian, *Felsefe Tarihi*, 17-20. shf., İstanbul 1995.

2 Bkz: J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Revised Edition, Penguin Books, USA 1982; Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms*, The Noonday Press, New York 1961; C. Hugh Holman, *A Handbook to Literature*. Third Edition, Indianapolis/New York 1972.

3 Berat Güntan,"*Yetmişdokuzun Yazıydı Melahati Arıyordum*", est&non, sayı: 4, 34. shf, Mayıs-Haziran 2000.

4 Berat Güntan, *aynı yer*.

5 Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, 513. shf., İst. 1995.

6 Feridun Andaç, *"Öykü Derken"*, Adam Öykü,107 shf., sayı: 2, Ocak Şubat 1996.

7 Emin Özdemir, *Yazı ve Yazınsal Türler*, 181-204. shf., İstanbul 1983.

8 Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, 141. shf., İstanbul 1983.

9 Feridun Andaç, *aynı yer*.

10 Feridun Andaç, *aynı yer*.

11 Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, 189. shf., İstanbul 1997.

12 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 181. shf., İstanbul 1995.

13 Konfüçyüs, *Büyük Bilgi*, 47. shf., İstanbul 1998.

14 Yazı boyunca "Klasik Türk Musikisi" ile "Geleneksel Türk Musikisi" ifadeleri yakın anlamları karşılamak üzere kullanılacaktır.

15 Cengiz Ünal, *"Çalgı Müziğinin Gelişmesi İçin Türk Sanat Musikisinde Yapılması Gerekli Çalışmalar"* Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu Kitabı'nın içindde, Haz: Göktan Ay, 30. shf, Ankara 1999.

16 Otto Karolyi, *Müziğe Giriş*, 128-130. shf., İstanbul 1995.

17 Cengiz Ünal, *aynı yer*.

18 Cengiz Ünsal, *aynı yer*.

19 Otto Karolyi, *a.g.e.*, 126. shf.

20 Faruk Yener, *Müzik Klavuzu*, 403. shf., IV.Baskı, İstanbul 1983.

21 Faruk Yener, *a.g.e.*, 43-45. shf.

22 Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, 20-21. shf., İstanbul 1992.

23 Nazife Güngör, Arabesk, 165. shf., İstanbul 1993.

24 Hüseyin S.Arel, *Prozodi Dersleri*, 7. shf., II.Baskı, İstanbul 1997.

25 Çinüçen Tanrıkorur, *Müzik Kiml. Üzer. Düşünceler*, 177. shf., İstanbul 1998.

26 Rasim Özdenören, *a.g.e.*, 142. shf.

27 Bülent Somay, *Şarkı Okuma Kitabı*, 10. shf., İstanbul 2000.

28 Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, 225. shf., İstanbul 1998.

29 Bu şarkılar ve diğerleri için bakınız: Sadun Aksüt, *Güfteler Hazinesi I-II*, İstanbul 1993.

30 Örnek olarak bakınız: Mehmet Özbek, *Folklor ve Türkülerimiz*, İstanbul 1994; Hamdi Tanses, *Öyküleriyle Halk Türküleri*, İstanbul 1997; İgnacz Kunos, Türk Halk Türküleri, 1998.

31 Önceki dipnotta adı geçen eserlere bakınız.

32 Mehmet Özbek, *a.g.e.*, 359-367. shf.

33 Bu çevrelere ilişkin anektodlar için bakınız: Martin Stokes, *a.g.e.*, 171. shf.

34 Ayrıntılı bilgi için bakınız: Mehmet Harmancı, *"Musikimizde Orhan Gencebay Tavrının Dini-Felsefi Motifleri"* Makalat Dergisi, sayı: 2, Kasım 1999.

MUHSİN METE

HİKÂYE SİNEMA/TELEVİZYON

Uyarlama, Dictionnaire Larousse/Ansiklopedik Sözlük'te:

1. Birbirine herhangi bir bakımdan uygun duruma getirmek,

2. Bir eseri başka bir dinleyici, seyirci, okuyucu topluluğunun beğenisine veya değişik bir sanat tekniğine göre yeniden düzenleme, uygun duruma getirme. Adaptasyon.

3. Yabancı bir eseri yerli töreye ve yaşama uyacak biçimde kişi ve yer adlarını değiştirerek çevirmek. Adapte etmek.

4. (Bitki, hayvan vb. için) Yeni bir ortama alışmasını sağlamak, şeklinde tanımlanıyor.

Konumuz bir edebî metin, hikâyenin sinema ve televizyona uyarlanması olunca 1. ve 4. tarifleri dikkate almıyoruz.

Üçüncü tarif, edebiyatımızın yabancısı olmadığı bir olguya atıfta bulunuyor. Özellikle geçen yüzyılda yabancı eserler, tarifte belirtildiği şekilde dilimize uyarlandı. Meselâ, **Ahmet Vefîk Paşa** 1884-1871 yıllarında kendisine devlet görevi verilmeyince, Moliére, Voltaire, Hugo ve Lesage'dan çeviri ve uyarlamalar yaptı. Moliére'in La Mariage Forcé ve Le Médecin Malgre lui adlı oyunlarından Zor Nikah'ı ve Zoraki Tabip adlarıyla yaptığı uyarlamalar Türk tiyatrosunun ilk oyunlarından oldular. Moliére'den yaptığı 35 çeviri ve uyarlamadan 19'u basıldı ve 16'sı günümüze ulaştı" (Ana Britannica, Ahmet Vefik Paşa maddesi).

Bu tür adaptasyonlar da doğrudan konumuzla ilgili değil. Bir oyun, yine bir oyun olarak başka bir dile aktarılıyor. Böylelikle edebiyatımızın sınırları içinde kalınıyor.

Bizi asıl ilgilendiren ikinci tarifimizde belirtilen türdeki uyarlamalardır. Böylesi uyarlamalara "modern zamanlar"da rastlıyoruz. Çağdaş sanatların bir özelliği de, bir şekilden başka bir şekle dönüştürülmeleridir. Modernitenin getirdiği hayat biçimleri de bu özellikte değil mi?

Edebî eserlerin sinema ve televizyona uyarlanmalarının temelinde 19. yüzyılın sonlarına doğru kültür kavramının uğradığı nitelik değişiklikiği yatmaktadır. Sanayi Devrimi ile başlayan kitlevî üretim olgusunun kültür alanına yansıması ile kitle kültürü dönemi başladı. "Kitle kültürü kavramı ile daha çok endüstriyel tekniklerle ve çok geniş kitlelere yayılan, karşı konulması güç davranış, mitos ya da temsilî olguların tümü anlatılmak istenir." (Ertuğrul Özkök, Sanat, İletişim ve İktidar, s. 189).

Sanayi Devrimi'ne kadar seçkinlerin ilgi alanına giren kültür ve sanat eserleri, nitelik değişikliklerine uğrayarak, geniş kitlelerin tüketimine sunuldular. Böylelikle kültür ve sanat faaliyetlerinde üretim, tüketim, arz-talep gibi ekonomi terimleri kullanılır oldu. Kültürel ürünlerin pazarlanması, geniş kitlelere ulaştırılması için yeni tek-

nikler geliştirildi. Teknoloji ile sanat arasındaki bağ günümüze doğru daha da arttı. Hatta bu ilişkide teknoloji hakim duruma geçti. Kültür ve sanatın matematik formüllerle ifade edilebilen standartları oluştu. Böylelikle seçkinlere özgü kültür ve sanat eserleri yerini ortalama bir kültür seviyesi esas alınarak üretilmiş çalışmalara bıraktı. Kalitenin yerini büyük öyçüde kantite aldı.

Kültür ve sanatta kitlevî üretim bir taraftan arz ve talebi arttırırken, diğer taraftan son derece yaygınlaşan pazarın beklentilerini karşılayacak yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına vesile oldu. Fotoğraf, sinema, televizyon, video, CD-Rom 20. yüzyılda gelişmesini tamamlamış çağdaş sanatlar olarak günümüz insanına yeni ufuklar kazandırdılar. Kimilerine göre bu araçlar, kültür ve sanatı seçkinlerin tekelinden çıkarıp milyonlara malederek, bu alanda demokratikleşmeye hizmet etmektedirler.

Bunu yaparken sanat eserinin asıl gayesi olan yetkinlik gözardı edilip, ortalama bir kültürel donanıma sahip olanlar gözönünde tutularak, düzeyi düşük, standartarı toplumdan topluma değişmeyen bir anlayışın benimsenmiş olması bir kültürel yozlaşma olarak nitelenebilir. "Tek tip"leşme sanayi ürünleri için maliyet düşürücü bir hususiyet olarak tercih sebebi olabilir. Fakat, kültür ve sanatta nitelik ancak farklı üslûplara, sanat anlayışlarına sahip olmakla mümkündür.

Ayrıca, bilinen konu ve tipleri durmadan tekrarlayarak oluşturulan sanal dünyanın izleyicileri bir tür uyuşturucu bağımlısı duruman düşürülmekte, kimliksizleştirilmektedirler. Kendine özgü tavırlara sahip olma körelmekte, "sürüye katılma" olağanlaşmaktadır.

Kültürel değerlerden arındırılmış, maddenin kuşattığı tek boyutlu insan ve toplum tipolojisi oluşturmada kitle haberleşme araçlarının belirleyiciliği tartışılmaz bir gerçek. Fakat, Sanayi Devrimi sonrasında değişen toplumsal ilişkiler, toplum yapılarındaki farklılaşmaların da kültürel boyuta etkili olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

Netice itibariyle çağımız kütürel yapılanması iki farklı düzleme kavuşmuştur. Geçmişten gelen yazılı metinler ve bir kısım sanat dalları özelliklerini muhafaza ederek kültürel hayata değer katmaya devam etmektedirler. Bu tür eserler daha az sayıda alıcı bulmakta, fakat klasik eser özelliğini sürdürerek kalıcı olma şansına sahip olmaktadırlar. Kültür tarihleri bugün de, yarında bu eserlerle anlam kazanacaklardır.

Konumuz gereği yazılı metinlerin görselleşmesine baktığımızda, çok sayıda alıcısı olan, buna karşılık gündelik tüketim malzemesi olarak nitelenebilecek farklı bir düzlemle karşılaşıyoruz.

Klasik eserlerden, çağdaş edebî metinlere çok geniş bir yelpazede yer alan kültürel verimler sinema ve televizyon tarafından tüketilmektedirler. Anlatmanın yerini, gösterme almıştır artık. Filmler, TV filmleri, dizi filmlerle seyirci denilen bir kalabalık sahneye çıkmış, okuyucu sahne arkasına çekilmiştir.

Attila İlhan, edebiyat-sinema ilişkisi üzerine kendisiyle yapılan bir konuşmada şunları söylüyor:

"Görmek insanın yaradılışında olan bir özellik. Hâlbuki yazmak ve okumak öyle değil.

İkinci önemli husus görselliğin evrenselliği, buna mukabil edebiyatın yöreselliği. Bu yüzden görsel sanatların edebî sanatlara nazaran şansı çok büyük." (Videosinema, Mart 1985).

Attila İlhan edebiyatçı olmakla beraber, sinema ve televizyon için bir hayli senaryo kaleme almış, eserleri televizyona uyarlanmış, geçmişte ve bugün televizyon programları sunmuş bir sanatçımız. Kimi fikirlerine katılmasam da, Cumartesi günleri TRT-2'de yayımlanan "Attila İlhan'la Zaman İçinde Bir Yolculuk" programını zevkle seyrediyorum.

Bu işi bilen bir kişi olarak sözleri bihakkın doğru Attila İlhan'ın. Fakat bende bu sözler, bir hastalık teşhisi etkisi uyandırıyor. Televizyon çıktı, yüzyıllardır dünyanın her yerinde, her kültürde kabul gören edebî eserlerin pabucu dama atıldı, onları "yöresel" olarak görür olduk. Hâlbuki **Bondarçuk**'un "Savaş ve Barış"ı sinema filmi olarak, romandan daha anlamlı, daha başarılı değildir, cümle cümle çekilmesine rağmen. Film olarak daha çok kişiye ulaşmıştır diyorsak, kemmiyete keyfiyeti feda ediyoruz demektir. Varsın az sayıda kişi **Tolstoy**'un dünyasına girerek, onu yüreğinde hissederek romanı okusun. Kalıcı etki ancak bu yolla sağlanabilir. Oysa, seyircinin hayal dünyasını sınırlayan, duyarlığı körelten, edilgen seyirciler tarafından seyredilen, gösteriye dönüşmüş "Savaş ve Barış" filmi uçucu ve geçici bir etkiden öte insana ne katabilir.

Virginia Woolf'un "Sinema kelimelerle, yalnızca kelimelerle erişilebilecek olandan kaçınmalıdır." sözünün boşa söylenmemiş olduğunu düşünüyorum.

Bütün bu karşı çıkmalar bir şeyi değiştirmiyor, yüz yıllık geçmişi olan bur uyarlama vakıası ile karşı karşıyayız. Hemen belirtelim, sinema ve televizyon olmasa, hiçbir edebî metinle tanışmayacak çok geniş bir seyirci topluluğunun mevcudiyetini düşünerek, uyarlamaların edebiyat için farklı bir açılım imkânı doğurduğunu da düşünebiliriz. Edebiyatçıları ve kitapları tanıtan TV programları ayrı bir artı olarak görülebilir.

Bir edebiyatçı olarak **Selim İleri**, sinemaya olumsuz bakmayanlardandır. O'na göre, "Türk sineması melodramatik bir romantır". Milliyet Sanat Dergisi'nin Ağustos 1983'te yayımlanan sayısında yazarımız açık yüreklilikle sinemaya çok şey borçlu olduğunu yazmıştı. Şunları söylüyor, senarist olarak sinemamıza katkıları olan **Selim İleri**:

"Romancı olmaya çalışan bir insan olarak, yurdumun sinemasına pek çok şey (pek çok duyarlık) borçlandığımın bilincindeyim. Nasıl unutabilirim "Şehirdeki Yabancı"nın aydın sorununu, nasıl unutabilirim "Bitmeyen Yol"da Ayfer Feray'ın bir ayna karşısında 'hanımefendi'nin giysileriyle kendine bakışını... Nasıl unutabilirim, adına da hayran olduğun Duygu Sağıroğlu'nun "Ben Öldükçe Yaşarım" yapıtını."

Selim İleri'nin sözünü ettiği filmler edebiyat uyarlamaları değil. Fakat, bir edebiyatçının sinemadan bu denli etkilenmesi dikkat çekici bir husus. Demek ki, filmi de okuyabilmek gerekiyor.

Edebiyat-Sinema/Televizyon ilişkisi iğreti bir alışveriş değil. Sinemanın başlangı-

cından bu yana süregelen köklü bir ilişki ile karşı karşıyayız. Sinema/TV yalnız edebiyatla değil, bütün sanat dalları ile içli-dışlı olmuş, onlardan yararlanmış bir sanat mahşeri. Meselâ, müzikten yararlanmayan bir sinema düşünülemez. Fakat, edebiyattan, edebiyat denince de daha çok romandan sinemanın yararlanması hep sorunlu olageldi. İki ayrı dili meczetmek kolay olmadı.

Edebiyattan sinimaya yapılan uyarlamalarda farklı yöntemler denenmiştir:

1. Eseri olduğu gibi, âdeta cümle cümle aktarma. Sovyet sinemasında bu yolla yapılmış pek çok uyarlamaya rastlarız. Bunların en ünlüsü, büyük bütçeli filmleriyle uluslararası alanda da adını duyuran **Sergey Bondarçuk**'un "Savaş ve Barış" uyarlamasıdır. Bizim sinemamızdan da örnek verelim. **Yücel Çakmaklı** ve **Mesut Uçakan**, **Necip Fazıl**'ın "Bir Adam Yaratmak" ve "Reis Bey" adlı oyunlarını aynen sinemaya aktarmışlardır. Olduğu gibi aktarmalarda, şüphesiz yazarın dokunulmaz yetkinliği de rol oynamaktadır.

2. Eserin özünü koruyarak, ama içeriğine tamamen bağlı kalmadan yapılan uyarlamalar. Edebî eserlerin pek çoğu bu yöntemle sinema/televizyona aktarılmaktadır. Yazı dilini, görsel dile dönüştürmeden sinematografik yapı kurulamaz. "Eseri özümsemeli ve sinema dilinde yeniden kurmalıdır." (Erden Kıral).

3. Edebî eserden esinlenerek, ona bağlı kalmadan, özgürce bir senarya oluşturmak. Eserin ana teması ya da karakteristik tiplemelerinden yola çıkarak, sinema/teyevizyonun gerektirdiği bir dramaturjiyi esas alan uyarlamalar. Film duygusu gelişmiş senarist/yönetmenler bu yöntemi tercih ederler. "Özgün eser benim için yalnızca bir çıkış noktasıdır, bir tramplendir." (Bertrand Tavernier).

Uyarlama konusunda bir yöntem belirleyip, bu yöntemi her türden edebî eserler için geçerli görmek yanıltıcı olabilir. Uyarlanacak eserin öz ve biçim özellikleri dikkate alınarak, bir uyarlama yöntemi belirlemek daha sağlıklı olabilir. Ayrıca, seçilen eserin yazarı yaşıyorsa, onun da görüşünün alınması uygun olur. Sanatın vazgeçilmez bir hususiyeti emeğe saygıdır.

"Sinema hem bir sanat, hem de bir sanayi faaliyetidir. Diğer sanatlara kıyasla en masraflı olanıdır. Çünkü, tekniğe, araçlara, buluşlara günden güne gelişen teknolojiye sıkı sıkıya bağlıdır." (Giovanni Scognamillo, Dünya Sinema Sanayii).

Hem sanat, hem de sanayi faaliyeti olma sinemanın gücünü ve açmazını doğurmaktadır. Filmin arka planında illüzyon yatar. Film gösterimi, gözün ağ tabakası üzerindeki bir yanılmasadan yararlanarak gerkeçleştirilir. Ayrıca, filmik etkileme için gerekli gerçeklik duygusu teknik altyapıyla, dolayısıyla büyük bütçeli yapımlarla sağlanabilir. Her film bir yatırım faaliyetidir, kâr getirmelidir. Bunun için de film bir uyarlama ise, seçilecek eser para getirecek nitelikte olmalıdır. Yani orta düzeyde, gelgeç hevesleri okşayan, daha önce denenmiş özelliklere sahip eserler tercih edilecektir. Bunun örneklerini dünya sinemasında olduğu gibi, bizim sinemamızda da ziyadesiyle görmekteyiz.

"Sinema Türkiye'ye **Lumiere Kardeşler**'in 'sinematograf'ının ilk gösteriminden birkaç yıl kadar sonra girdi (1897). İstanbul'dan sonra Osmanlı ülkesinin başlıca

kentlerine yavaş yavaş yayıldı. II. Meşrutiyet'e kadar bu gösteriler daha çok çeşitli eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak yer aldı. 1908 yılından başlayarak yerleşik sinema salonlar da ortaya çıktı.

Yapım çalışmaları daha çok Osmanlı ülkesinin çeşitli yörelerini dolaşan yabancı alıcı yönetmenlerin saptadıkları belgeseller olarak başladı. Bu durum Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'na katılmasına dek sürdü. Savaşın başında seferberlik dolayısıyla silah altına alınan bir yedeksubay olan **A. Fuat Uzkınay**'ın (1888-1956) 14 kasım 1914'te Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus anıtının yıkılışını konu alan 150 metrelik belgesel filmi "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" Türklerin çevirdiği ilk film oldu. Bunu savaş dolayısıyla Osmanlı ordusunda kurulan sinemacılık kolu 'Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çevirdiği belgeseller izledi. Aynı kurumun giriştiği öykülü film çalışmalarından **Sigmund Wiinberg**'in başladığı "Himmet Ağa'nın İzdivacı' (1916-1918) ancak savaştan sonra **Uzkınay** tarafından tamamlanabildi. (Nijat Özon, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 7)

Ülkemiz sinemasının kuruluş dönemi kısaca bu şekilde. Bir de hikâye serencamımızın başlangıcından göz atalım:

"Aziz Efendi'nin 1796/97'de yazdığı (yayım tarihi 1867) "Muhayyelât', eski hikâyemizin tüm özelliklerini az çok içermektedir. "Binbir Gece" ya da "Binbir Gündüz" türünden masalları benimsemiş bir anlayış benzeş yönsemelerle yapıtta yansır. Cinler, periler, doğaötesi güçler 'Muhayyelât'ı çağımıza etkiyemeyecek kerte estikmiştir... **Aziz Efendi**'nin tek ilginç yanı, yeni bir öyküye, evrensel anlamıyla bir öyküye kaynak olabilecek tek özelliği olayları tarih öncesi bir zamanda geçirmesine karşın, yer'i İstanbul'un 18. yüzyıl yaşamından seçmiş olmasıdır. Şark hikâyeciliğinin genelgeçerliğinden böylelikle ayrılır yazar. Hayal'lerini, 'esrar keyfi ile nakletmesi' **Aziz Efendi**'yi 18. yüzyıl İstanbul'undan uzaklaştırmamış. Sokak, mahalle adlarına, giyim kuşam tanımlarına, gelenek ve görenek açıklamalarına rastlıyoruz bu yapıtta.

'Muhayyelât'ın birçok açıdan **Ahmet Mithat**'a, **Emin Nihat**'a yol açtığını söyleyebiliriz. Cinlerden, perilerden biraz arınmış, ama çağma tanık olmaktan hayli uzak bir öykü anlayışı." (Selim İleri, Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı).

Ülkemizde sinema ve hikâyenin başlangıcına dair bilgilerden şunu anlıyoruz. **Aziz Efendi**'nin "Muhayyelât"ı ve ardından yayımlanan "Letaif-i Rivayat", "Müsameretname" kadim bir geleneğin devamı niteliğindedir. Bu hikâyeler **Selim İleri**'nin belirttiği gibi "Binbir Gece" masallarından ziyade, XVI. yüzyıldan başlayarak halk şairlerinin yaşattıkları halk hikâyelerinden beslenmişlerdir.

"Bu hikâyeler saz-söz eşliğinde manzum-mensur parçaların tekrarı ve anlatıcının minik ve ses taklitleriyle canlandırarak genellikle mensur bir hikâye hâlinde anlatılır. Destanlardan ayrılan yanı, kahramanlarının olağanüstü güçler taşımayışı, insan ve toplum ilişkilerinin sorunlarını yansıtışıdır." (Meydan Larousse, Cilt 5).

Sinema ise, tekniği, araç-gereçleri, uygulaycıları ile ithal ürünü bir sanat faaliyeti olarak gelenek karşıtı bir rolü üstlendi. Ülkemizin çağdaşlaşma tarihinde, televizyon öncesinde, en etkili kitle haberleşme aracı oldu.

Bu yönüyle baktığımızda hikâye-sinema evliliği, yabancı bir damada kız vermeyi andırmaktadır. Sırası gelmişken nevzuhur evliliklerimize bir göz atalım.

Hem dünya, hem de Türk sinemasında öykülü film çalışmalarının ilklerinden olmuştur edebiyat uyarlamaları. Dünya sinemasının **Lumiere Kardeşler**'den sonraki ilk yönetmeni, sinematografik gösterinin başlatıcısı **George Melies**'in filmleri arasında **Jules Verne**'in eserlerinden yaptığı uyarlamalarda vardır. "Aya Seyahat"ı 1902 yılında uyarlamıştı. Bu uyarlama da, bir gözbağcı olarak meslekî hünerlerini de sergilemiş olmalı.

Bizim sinemamızda ise, **Sedad Bey** (Simavi), Müdafaa-i Millîye Cemiyetinin yardımıyla, 1917 yılında Mehmed Rauf'un 4 perdelik oyunu "Pençe"yi, sonra da "Casus"u sinemaya uyarlayarak ilk öykülü uzun film yapımını gerçekleştirdi.

İlginçtir, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar genellikle romanlardan yapıldığı hâlde, Türk sinemasından yapılan ilk uyarlamalar romandan olmamış. Herhâlde roman uyarlama ayrı bir yetkinlik gerektirdiğinden, işin başında daha kolay uyarlanabilecek eserler tercihedilmiş.

Daha sonraki yıllarda dünya sinemasında olduğu gibi, bizde de roman uyarlamaları ilk sırayı almıştır. Daha çok da edebî değeri olmayan, fakat aşırı duygusallığa, abartılı dramatik öğelere, olağanüstü rastlantılara yer veren, bu yönüyle sinemamızın kalıplarına uyan -belki de o kalıpları belirleyen- romanlar tercih edilmiştir. Tercih edilen yazarlar ise. **Kerime Nadir, Esat Mahmut Karabulut** ve **Muazzez Tahsin Berkant** olmuştur. Senarist olarak da üç isim verebiliriz: **Safa Önal, Bülent Oran** ve **Erdoğan Tünaş**.

Edebiyat uyarlamalarının ikinci sırasında tiyatro eserleri gelmektedir.

Özellikle sinemamızın ilk döneminde uyarlanacak eserler oyunlardan seçilmiştir. Çünkü, sinematografik özelliklere bağlı kalmayınca, en kolay uyarlanabilecek bir oyundur. Hiçbir dramaturji çalışması yapmadan, edebî değeri de düşük oyunlar, sahneden aktarırcasına, tiyatro oyuncuları oynatılarak filme alındı.

Türk sinemasında "Fahriye Abla" gibi bir-iki şiir denemesini, birkaç çizgi roman uyarlamasını (Zontentellektüel Abdullah, Kemal Gökhan Gürses'in çizgi romanı **Necmettin Varlı** tarafından 1995 yılında TV dizisi olarak çekildi) dikkate almazsak, en az uyarlama yapılan edebî tür hikâye olmuştur.

Hikâye uyarlamaları denince, çağdaş hikâyelerden yapılan uyarlamaları konu edeceğiz. Hemen belirtelim, sinemamızda halk hikâyeleri uyarlamalarına da rastlıyoruz. Bu uyarlamalar, hikâyelerin bire bir aktarılmasından çok, ana temanın sinemalaştırılması şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Bu uyarlamaların ilk örneğine 1942 yılında rastlıyoruz: "Kerem ile Aslı" Şaşırtıcı olan bu filmi **Adolf Körner** isminde Çekoslavak bir rövü oyuncusu yönetiyor. Aynı yıl üç film birden çeken **Körner**, senaryosunu **Ragıp Şevki Yeşim**'in yazdığı "Kerem ile Aslı"da **Müzeyyen Senar** ile **Malatyalı Fahri**'yi oynatıyor.

Hikâye, her şeyden önce sinema filmi için yeterli uzunluğa sahip değildir. Bu yüzden sinemadan çok, televizyona yapılan uyarlamalarda tercih edilmiştir. Sinema uyar-

lamaları için ya uzun hikâye seçilmiş ya da yazarın birden çok hikâyesinden bir senaryo oluşturulmuş. Meselâ, **Atıf Yılmaz**'ın "Adı Vasfiye" filmi, **Necati Cumalı**'nın beş hikâyesinden **Barış Pirhasan**'ın hazırladığı senaryo ile çekildi.

Kimi uyarlamalarda, hikâyenin ana dokusuna çok bağlı kalınmamış, hatta ismi bile değiştirilmiştir. Meselâ, ***Osman Şahin***'in TRT ödülü de kazanmış hikâyesi "Kırmızı Yel", "Fırat'ın Cinleri"ismiyle sinemaya uyarlanmıştı.

İlginç bir uyarlama yöntemi **Yılmaz Güney**'in "Baba" filminde karşımıza çıkmaktadır. Bu filmin ilk bölümü **Bekir Yıldız**'ın bir hikâyesinden oluşturulmuştur.

Bu arada dünya edebiyatından da hikâye uyarlamasına rastlıyoruz. Ünlü Rus yazarı **İvan Sergeyeviç Turgenyev**'in "İlk Aşk" hikâyesi, 1991 yılında Tunca Yönder tarafından TV filmi olarak uyarlandı. Hikâyenin konusu, 1938-40'lı yıllarda İstanbul Yeşilköy'de geçen bir aşk öyküsü idi.

Semih Evin, **O'Henry**'nin üç hikâyesini film yapmıştır.

Türk edebiyatından sinema ve televizyon için yapılan hikâye uyarlamalarının tespitine çalıştıysam da, tam bir döküm için yeterli bilgi-belgeye ulaşamadım. Pek çok kaynağa başvurarak yapılacak uzun süreli bir inceleme ile herhâlde daha yeterli bir döküm çıkarılabilir. Edebiyat-sinema ilişkileri ve edebiyatımızdan sinema/televizyona yapılan uyarlamalara ilişkin yazılar tam bir döküm için yetersiz kalmaktadır.

Benim tespitime göre, sinemamıza ilk hikâye uyarlaması 1939 yılında **Muhsin Ertuğrul**'un "Allah'ın Cenneti" filmi ile oldu. Film, kimliği hakkında bilgi sahibi olmadığım, **Ziya Şakir**'in bir hikâyesinden çekilmişti. Filmin ilginç bir yanı da, başrol oyuncusu Münir Nurettin Selçuk'un ilk filmi olmasıdır. Mısır filmlerinin etkisinde kalarak, tanınmış şarkıcılarla film çevirme bu filmle başlamış oldu.

1939 yılı Türk sinemasının kilometre taşlarındandır. Bu yılda, başlangıcından beri tiyatrocuların tekelinde olan sinemamıza, tiyatro dışından **Faruk Kenç** gibi sinemcılar geldi ve Geçiş Dönemi denilen süneç başladı. Ayrıca, Sansür Kanunu da denilen, Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontroluna Dâir Nizamname bu yıl içinde yürürlüğe girdi.

1939 yılından 1955 yılına kadar hikâye uyarlaması tespit edemedim.

1955 yılında **Hadun Taner**'in "Tuş" adlı hikâyesinden, **Şadan Kâmil**'in senaryo ve yönetmenliğini gerçekleştirdiği "Bir Aşk Hikâyesi" filmi karşımıza çıkıyor. **Şadan Kâmil** Almanya ve İngiltere'de sinema eğitimi almış, Geçiş Dönemi sinemacılarımızdan.

1957 yılında **Atıf Yılmaz**'ın en önemli filmlerinden olan "Gelinin Muradı" **Kemal Bilbaşar**'ın Pembe Kurt ve Köyden Kentten Üç Buutlu Hikâyeler adlı kitaplarından, Atıf Yılmaz'ın senaryosu ile çekiliyor. Bu film ile **Atıf Yılmaz** sinemasının, karakteristik özelliği gerçekçilik olan ikinci dönemi başlıyor.

Yine bu yıl **Ziya Metin**'in yönetmen olarak çektiği tek film olan "Namus Düşmanı", **Yaşar Kemal**'in "Dükkâncı" adlı hikâyesinden uyarlanmıştır. Bu film sansürle çatışmış, böylelikle belki de yönetmenin sinemadan kopmasına yol açmıştır.

Bu filmden önce, 1955 yılında **Lütfi Ö. Akad** tarafından çekilen "Beyaz Mendil",

Yaşar Kemal'in sinema için kaleme aldığı metinden, yine Akad'ın senaryosu ile beyaz perdeye geliyor.

1959 yılında **Atıf Yılmaz**'ın çektiği iki filmde de yine **Yaşar Kemal**'le karşılaşıyoruz. "Karacaoğlan'ın Kara Sevdası"nın konusu **Yaşar Kemal**'den alınmış. Senaryosu ise **Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Yılmaz Güney** ve **Yaşar Kemal** tarafından yazılmış. Sinemamızda bir grup tarafından oluşturulan senaryolar az değildir. Nitelikli filmlerin pek çoğunda bu durumla karşılaşmaktayız.

"Alageyik" filmi ise, **Yaşar Kemal**'in "Üç Aadolu Efsanesi" adlı kitabından sinemaya uyarlanmıştır. Fakat, filmin jeneriğinde hikâye yazarı olarak **Yusuf Karataylı** adı yer alır. Bu filmin bir özelliği de, Sinema-tiyatro dergisince yılın en iyi filmi seçilmesidir.

Bir "Alageyik" de **Süreyya Duru** tarafından 1969 yılında çekiliyor.

1962 yılının en ilginç filmlerinden biri "Üç Tekerlekli Bisiklet"ti. Senaryosunu **Orhan Kemal**'in bir hikâyesinden **Vedat Türkali**'nin yazdığı bu film, **Lütfi Ö. Akad**'ın biçime verdiği önemin göstergesi oldu.

1963 yılı Türk sineması için bir dönüm noktası olmuştur. **Necati Cumalı**'nın aynı adlı hikâyesinden **Metin Erksan**'ın "Susuz Yaz" filmi Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü kazandı. Bu ödül Türk sinemasının ilk uluslararası ödülü oluyor.

"Susuz Yaz" 1973 yılında **Yılmaz Duru** tarafından ikinci kez çevriliyor.

Feyzi Tuna'nın filmografisinde önemli bir yeri olan "Kızgın Toprak" **Osman Şahin**'in Musallim ile Kuşde hikâyesinden yine 1973 yılında uyarlandı.

1974 yılında sinemamız iki başarılı hikâye uyarlaması kazandı. **Refik Halid Karay**'ın Memleket Hikâyeleri'nden **Ömer Kavur** ilk filmi olan "Yatık Emine"yi çekti. I. Dünya Savaşı yıllarında sürgündeki bir fahişenin öyküsünü anlatan filmin senaryosu **Turgut Özakman**'a aitti.

Bir diğer film ise, birden fazla hikâyeden oluşan filmler arasında zikrettiğimiz **Süreyye Duru**'nun "Bedrana"sı.

Bu yıl içinde **Sait Faik Abasıyanık**'ın "Kumpanya" hikâyesi **Tuncer Baytok** tarafından dizi film olarak televizyona uyarlandı.

Televizyon yayınları 1968 yılında başlamış, 1970'li yıllardan itibaren de TV için hikâye uyarlamaları yapılmıştır. Fakat, bu uyarlamalarla ilgili, sinema kitaplarında bilgi verilmediği gibi, TRT arşivinde de derli-toplu bilgi bulunmamaktadır. TRT'nin çıkarmakta olduğu Radyo-televizyon Dergisi'ni tarayarak derlediğim notlar TV'ye yapılan uyarlamaların ancak bir kısmını içermektedir.

1975 yılında **Süreyye Duru**'nun **Bekir Yıldız**'ın hikâyelerinden uyarladığı ikinci başarılı filmi "Kara Çarşaflı Gelin" seyirci karşısına çıktı.

Televizyonun yaygınlaşması Türk sinemasını darboğaza soktu. Seyirci kaybı, 1975 yılından başlayarak birkaç yıl süren komedi ağırlıklı seks filmleriyle aşılmaya çalışıldı. Sinemamızın son derece kaypak bir zemin üzerinde oturduğunu belgeleyen bu eğilim, dikkatlerin televizyona çevrilmesini doğurdu.

Prof. Şaban Karataş'ın genel müdürlük yaptığı dönemde, Türk sinemasının üç

ünlü yönetmeni; **Lütfi Ö. Akad**, **Metin Erksan** ve **Halit Refiğ**'e televizyon kapısı açıldı. **Halif Refiğ**, sinemamızın en başarılı uyarlamalarından birini yaparak, **Halit Ziya Uşaklıgil**'in "Aşk-ı Memnu" romanını TV dizisi hâline getirdi. **Akad** ve **Erksan** ise, yine başarılı hikâye uyarlamaları gerçekleştirdiler.

1975 yılı içerisinde **Lütfi Ö. Akad**, Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri başlığı altında, yazarın "Pembe İncili Kaftan", "Topuz", "Ferman" ve "Diyet" hikâyelerini ustalıkla televizyona uyarladı. **Akad**'ın özellikle 'Osmanlı Edası'nı yakalamadaki başarısı sinemamızda örneği olmayan bir sanat olayı oldu.

1976 yılında bu defa **Metin Erksan**'ın beş başarılı hikâye uyarlaması TV ekranına geldi. Bunlar; **Sait Faik Abasıyanık**'ın Az Şekerli kitabından "Müthiş Bir Tren" **Samet Ağaoğlu**'nun Öğretmen Gafur'undan "Bir İntihar" **Kenan Hulusi Koray**'ın Bir Yudum Su kitabından "Sazlık", **Sabahattin Ali**'nin Yeni Dünya'sından "Hanende Melek" ve **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları kitabından "Geçmiş Zaman Elbiseleri" Yayımlandıklarında tartışma konusu hâline gelen bu TV filmleri, sinematografik bakımdan son derece başarılı çalışmalardı. **Metin Erksan**'ın 'tutkulu' dünyasını yansıtan, fakat TV seyircisini aşan bu 5 hikâye, **Akad**'ın TV filmleri ile birlikte edebiyattan nasıl uyarlama yapılacağına dâir emsalsiz örnekler oluşturdular.

1977 yılında da televizyona hikâye uyarlamaları devam etti. Türk Hikâyelerinden Seçmeler başlığı altında, üç hikâye TV filmi oldu.

Rasim Özdenören'in "Çok Sesli Bir Ölüm" hikâyesini **Tuncay Öztürk** ve **Yücel Çakmaklı** başarılı bir şekilde televizyona uyarladılar. Bir başka başarılı uyarlama yine **Tuncay Öztürk** tarafından **Şevket Bulut**'tan yapıldı: "Oynaş" **Tuncay Öztürk**, aynı yıl bir üçüncü uyarlama yaptı: "Dağlı ile Muharrem" **Necati Cumalı**'nın hikâyesinden yapılan bu uyarlamada da taşra insan ilişkileri incelikle işlenmişti.

İsmail Kıllıoğlu'nun Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı kitabından alınan "Kesit" adlı hikâye, **Ömer Faruk Yılmaz** tarafından ekrana getirildi. Bu uyarlama diğerleri gibi başarılı olamadı.

1977 yılında Yeşilçam yapımları arasında da başarılı bir hikâye uyarlamasına rastlıyoruz. Genç sinemacı **Korhan Yurtsever** ilk filmi "Fırat'ın Cinleri"ni Osman Şahin'in Kırmızı Yel hikâyesinden gerçekleştirdi.

1978 yılında **Rasim Özderören**'den bir hikâye daha televizyona uyarlanıyor: "Çözülme" **Yücel Çakmaklı**'nın bu çalışması da başarılı oluyor.

1980 yılında prodüktör **Tümay Dane**, **Muzaffer İzgü**'nün hikâyelerinden "Mahmut Mangal" adlı TV dizi filmini hazırlıyor.

Aynı yıl, **Ayla Kutlu**'dan çektiği "İzinli" adlı Tv filmi ile **Okan Uysaler** başarılı bir çıkış yaptı. Bu film ile sinemamız ileride üslûp sahibi olacak bir yönetmen kazandı.

1981 yılında **Ömer Kavur**'un, **Fürûzan**'dan uyarladığı "Ah Güzel İstanbul" Filmi Antalya Film Festivali'nde en iyi 2. film seçildi.

Bu yılda daha çok senarist olarak öne çıkan **Safa Önal**, **Sait Faik Abasıyanık** ve

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerini TV filmi olarak uyarladı: "Baba-Oğul" ve "İki Kadın"

1982 yılında **Şerif Gören, Osman Şahin**'in bir hikâyesini sinemaya uyarlıyor: "Tomruk"

Şerif Gören, Osman Şahin uyarlamalarını 1983'te de sürdürüyor. "Derman" filmi Antalya Film Festivali'nde en iyi 2. film ödülü alıyor.

Aynı yıl TV için **Naci Çelik Berksoy, Memduh Şevket Esendal**'ın "Komiser" adlı hikâyesini uyarlıyor.

İstanbul Televizyonu yapımcılarından **Hüsamettin Ünlüoğlu**'nun gerçekleştirdiği uyarlama **Muzaffer Hacıhasanoğlu**'na ait "Fotoğraftakiler" oldu.

Televizyondan sinemaya geçen **Yusuf Kurçenli, Necati Cumalı**'nın bir hikâyesinden yararlanarak, 1984 yılında başarılı bir uyarlama gerçekleştiriyor: "Ölmez Ağacı". Aynı yılın ilginç bir filmi de yine **Necati Cumalı**'nın Öç adlı hikâyesinden uyarlanan "Tutku" oldu. Ana-kız arasına giren bir köy delikanlısını anlatan filmin yönetmeni **Feyzi Tuna** idi.

Eski usta **Atıf Yılmaz**, sinemaya en fazla eser veren yazarlarımızdan ***Necati Cumalı***'nın beş hikâyesinden, sonradan yönetmenliğe geçecek **Barış Pirhasan**'ın hazırladığı senaryo ile "Adı Vasfiye"yi çekiyor.

Antalya Film Festivali'nde en iyi 3. film seçilen "Adı Vasfiye" fantastik bir şekilde, Türkiye'de kadın olmanın öyküsünün dört ayrı erkeğin gözünden anlatıyordu. **Yavuzer Çetinkaya** bu filmi için, "Bir kırçiçeği demeti gibi alçakgönüllü ve sevecen filmlerden" diye yazmıştı.

Yıl içerisinde Osman Şahin'in hikâyelerinden yapılan uyarlamalar ön plâna çıktı.

Yönetmen **Yavuz Turgul**'un **Şahin**'in bir hikâyesinden hazırladığı senaryo ile **Nesli Çölgeçen** iddialı bir çıkış yaptı: "Züğürt Ağa" **Şener Şen** bu filmdeki başarılı oyunculuğuyla 'yıldız'lığa geçti.

Sinemamızın önde gelen kadın yönetmeni **Bilge Olgaç, Omsan Şahin**'in eserinden çektiği 'Gülüşan" ile seviyeli bir yapım gerkçekleştirdi.

Bir başka **Osman Şahin** uyarlaması "Kurbağalar" oldu. **Şerif Gören**'in yönettiği bu film yurt içi ve dışında ses getirdi.

Erdoğan Tokatlı'nın "Fidan" ve **Şerif Gören**'in "Firar" filmleri de **Osman Şahin**'den yapılmış nitelikli uyarlamalardı.

Sinemamızın seçkin yönetmenlerinden **Erden Kıral** Yunanistan'da bir Alman yapımı olarak "Ayna" filmini çekti. Film **Osman Şahin**'in Beyaz Öküz adlı hikâyesinden uyarlanmıştı. Yurt içinde ve dışında ödüller kazanan bir film oldu.

1985 yılı sinemamız için verimli bir yıl oldu. Toplam 127 filmle bir dizi nitelikli ve ilginç eser getirdiği gibi, bu yılda Türk sineması varlığını yurtdışındaki şenlik ve yarışmalarda kanıtlıyor.

Yine bir **Osman Şahin** öyküsü uyarlaması, yine **Şerif Gören**. Kan davasını konu alan filmin adı da "Kan"

1986 yılında bir **Necati Cumalı** uyarlaması ile karşılaşıyoruz. **Cumalı**'nın bir hi-

kâyesinden **Macit Koper**'in senarlosunu yazdığı "Uzun Bir Gece" **Süreyya Duru**'nun sondan bir önceki filmi oldu. Son Filmi "Ada"yı çekerken 1988 yılında kaybettik **Süreyya Duru**'yu. **Erdoğan Tokatlı**'nın "Güneşe Köprü" filmi **Kemal Tahir**'in hikâye kitabı Göl İnsanları'ndan ve **Safa Önal**'ın bir konusundan yararlanılarak yapıldı. Tiplemelerde bir hayli başarılı bir uyarlama oldu.

1987 yılı 185 filmin çekildiği verimli bir yıl oldu. 'Yönetmen Sineması'nın ön plâna çıktığı, nitelikli filmlerin üretildiği bu yılda hikâye uyarlaması olarak, **Sabahattin Ali**'nin "Gramofon Avrat"ını görüyoruz. **Yusuf Kurçenli**'nin yönettiği bu filmde **Türkâ Şoray** belleklerde kalan bir kompozisyon çizdi ve bu rolüyle Antalya Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu seçildi. **Kurçenli** de bu filmle İstanbul Günleri'nde başarı belgesi kazandı. **Sabahattin Kudret Aksal**'ın 1954 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı kazanan eseri "Gazoz Ağacı" **Bülent Özdural** tarafından pek de başarılı olmayan bir uyarlama ile TV filmi hâline getirildi.

1988 yılında ilginç bir hikâye uyarlaması yapıldı. **Füruzan**, ressam **Gülsün Karamustafa** ile "Benim Sinemalarım" hikâyesini beyaz perdeye uyarladı. Finansman sıkıntıları içinde, zorlukla tamamlanan film, hikâyenin gerisinde kaldı.

Metin Erksan, "Ben kamerayı bir kalem gibi kullanmak isterim." diyor. **Füruzan**, kamerayı kalemi gibi kullanmayı başaramadı. Çünkü, "sinemanın gramerini" (**Osman F. Seden**) iyi bilmiyordu.

1988 yılı sonrası ile ilgili bir sinema kitabı bulamadığımdan, sinemaya uyarlanan hikâyeler bahsini burada kesiyorum.

Sinema uyarlamalarını notalarken, 1990'lı yıllardan itibaren televizyona yapılan hikâye uyarlamalarının, tespit edebildiğim kadarıyla bir dökümünü vereyim:

YIL	ESER	YAZAR	YÖNETMEN
1991	İki Kadın	Memduh Şevket Esendal	Osman F Seden
	İnsansızlar	Yıldırım Keskin	Osman F. Seden
	Ağaçlar Gibi	Tarık Dursun K.	Osman F. Seden
	Ayakta		
	Sümbülteber	Tarık Dursun K.	Osman F. Seden
1993	Hoşça Kal Umut	Ayla Kutlu	Canan Evcimen İçöz
	Süeda	Hüsnü Göksel	Adnan Azar
1994	Cadı Ağacı	Ayla Kutlu	Fide Motan
	Yaz Yağmuru	A. Hamdi Tanpınar	Tomris Giritlioğlu
	Ne Ekersen	Mehmet Seyda	Bahattin Özcan
	Gecenin Öteki	Füruzan	Okan Uysaler
	Yüzü (4 bölüm)		

1995 yılında Ankara Televizyonu yönetmenlerinden Tülay Eratalay'ın yönettiği Öykülerde yaşayanlar diziyi yayınlandı. Bu dizide şu hikâyeler TV.ye uyarlandı:

ESER	YAZAR	YÖNETMEN
Bıldırcınlar	Zeyyat Selimoğlu	Aykut Tankuter
Bir Tren Bekleniyor	Zeyyat Selimoğlu	Aykut Tankuter
Boşlukta Bir Yer	Ahmet Cemal	Aykut Tankuter
Haliç Rüzgârı	Oktay Akbal	Aykut Tankuter
Sinema Düşleri	Muzaffer Buyrukçu	Aykut Tankuter
Bir Yer Göstericisinin Hayatı	Hulki Aktunç	Aykut Tankuter
Bahçeli Lokanta	Reşat Nuri Güntekin	Ayfer Tunç
Ah	Ayfer Tunç	Ayfer Tunç
Ev Ona Yakışır	Memduh Şevket Esendal	Ayfer Tunç
Serada Aşk	Barlas Özarıkça	Aykut Tankuter
Arabacı	Kemal Tahir	Artun Yeres
Aşk Artık Burda Oturmuyor	Nazlı Eray	
Temmuz-Ağustos -Eylül	Selçuk Baran	

Tülay Edatalay, Reşat Nuri Güntekin, Memduh Şevket Esendal ve Muzaffer Buyrukçu'nun hikâyelerindeki ortak temayı bulup çıkararak "Düş, Gerçek ve Bir de Sinema" ismiyle bir film hazırladı. Hayli başarılı olan bu film 8. Ankara Film Yarışması'nda en iyi film ödülünü kazandı.

Yine Zeyyat Selimoğlu, Hulki Aktunç ve Kemal Tahir'in hikâyelerinden "Özlem, Düne, Bugüne ve Yarına" filmini hazırladı.

Son olarak 1999 yılında Öyküler başlığı altında bir dizi hikâye televizyona uyarlandı. Ankara Televizyonu'na bağlı yönetmenler tarafından yapılan uyarlamalar yeterince başarılı olamadılar. Bu yönetmenlerden Cafer Özgül, uyarladığı hikâyelerin dünyasına girerek, yetkin bir dille televizyona aktarma başarısını gösterebildi.

ESER	YAZAR	YÖNETMEN
Solgun Bir Sarı Gül	Ayla Kutlu	Canan Evcimen İçöz
Havuçlu Pilav Meselesi	Tarık Buğra	Cafer Özgül
Büyük Sarhoşluk	Tahsin Yücel	Cafer Özgül
Aktör	Necati Cumalı	Feza Şekerefe
Nolya	Cemil Kavukçu	Feza Şekerefe
Aşk-ı Muhabbet Sevda	Erhan Bener	Feza Şekerefe
Orkide Cepli kadınlar	Meltem Bal	Bahattin Özcan
İğde Güzeli	Muzaffer İzgü	Hilmi Akyalçın
Arap Hayri	Sabahattin Ali	Hilmi Akyalçın
Yaralı Hayvan	Sabahattin Kudret Aksal	Hilmi Akyalçın
Yeni Gelin	Tülay Arıcı	Hilmi Akyalçın
Cinnet Bahçesi	Ayfer Tunç	Hilmi Akyalçın

İLYAS DİRİN

ŞAİRLERİN HİKÂYE SEVDASI

Edebiyatımız, gerek edebiyatçıların renkli kişiliği gerekse edebî eserlerin çeşitliliği bakımından zengin bir birikime sahiptir. Kimi yazarlar, edebiyata şiirle başlayıp daha sonraki yıllarda hikâyeci ya da romancı olarak anılır. Kimileri de hikâye ve/veya roman yazmakla birlikle edebiyatımızda şair olarak ün yapar. Bu yüzden bir yönüyle ün yapan birçok edebiyatçının diğer alanlarda verdiği eserler zamanla unutulmaya yüz tutar. Bunlar ancak ileriki yıllarda meraklıları tarafından günışığına çıkarılır veya bir yayınevi tarafından bir yazarın bütün eserleri yayımlandığında o eserler de yayımlanma imkânına kavuşur.

Edebiyatımızın önemli hikâyecilerinden Ömer Seyfettin ile Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinin düzeyinde olmamakla birlikte şiirleri de vardır. Şükûfe Nihal, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Melih Cevdet Anday gibi şairler, roman sahasında da eser vermiştir. Fakat en başta Cumhuriyet dönemi edebiyatımızın önemli şairlerinden Çamlıbel'in romancı kişiliği, sadece edebiyat tarihini ilgilendirir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Ali, Necati Cumalı, Faik Baysal, Muzaffer Buyrukçu gibi edebiyatçılar, aynı anda hikâye, roman ve şiir alanında da eserler vermiş edebiyatçılar olarak bilinir. Ama bir Tanpınar, romanlarıyla ön plâna çıkarken, Sabahattin Ali'nin daha çok hikâyeleri dikkat çeker. Necati Cumalı ise daha çok şairliğiyle tanınır. Bir de edebiyatımızda romancılığıyla yazar kimliği kazanmış, ama bununla birlikte hikâye de yazmış olan Halit Ziya Uşaklıgil, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Aka Gündüz, Peyami Safa, Yusuf Atılgan, Behzat Ay, Mehmet Seyda ve Oğuz Atay gibi edebiyatçılarımız vardır. Mesela büyük romancı Peyami Safa'nın hikâyeleri yıllar sonra tek kitapta toplamıştır.

Sayılarını çoğaltmamız mümkün olan yukarıdaki edebiyatçılarımızın birçoğu aynı zamanda tiyatro, deneme ve anı gibi edebiyatın diğer türlerinde de eserler vermişlerdir.

Bu örneklerin dışında, şiir de yazmış olan hikâyecilerimizin aksine, hikâye de yazmış şairlerimiz de vardır. Bunlar edebiyatımızda şair olarak kimlik kazanmış, genelde hikâyeleri şiirlerinin gölgesinde kalmıştır. Şair-hikâyeci olarak en başta Yahyâ Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Sezai Karakoç, Sabahattin Kudret Aksal, Baki Süha Ediboğlu, Cahit Zarifoğlu, Arif Ay... gibi edebiyatçılarımızı anmamız gerekir. Ece Ayhan'ın da 1950'li yıllarda hikâyeler yazdığını kendisi bile unuttu belki. Bunların her biri şiirleriyle edebiyatımızda özel bir yere sahiptir. Bu edebiyatçılar üzerine yapılan çalışmalara ve dergilerde çıkan yazılara baktığımızda genelde şiirlerinin odak alındığını görürüz. Bu yazımızın odak noktasını da şair hikâyecilerin hikâyeleri oluşturmaktadır.

Türk edebiyatının zirve şairlerinden Yahyâ Kemal, edebiyatımızda en başta şiirleri ve sonra da tarih yazıları, deneme, makale ve anılarıyla ön plâna çıkar. Şiirlerinde eski şiirin şekil ve muhteva unsurlarını başarılı bir şekilde yansıtan şairin düz yazılarının yanında pek bilinmeyen ve dolayısıyla da üzerinde durulmayan hikâyeleri de vardır. Sağlığında hiçbir kitabı yayımlanmamış olan şairin hikâyeleri, diğer eserleriyle birlikte 1960'lı yıllarda *Siyasî Hikâyeler*[1] adıyla yayımlanır.

Yahyâ Kemal'in çocukluk ve ilk gençlik yılları, Osmanlı'nın en çalkantılı bir dönemine denk düşer. Osmanlı topraklarının birer birer elden çıkmasına şahit olan şairin üzerinde bu durum derin izler bırakır. Bu ondaki tarih bilincine ve Osmanlı'ya olan hayranlık ve bağlılığına zemin hazırlar. Dolayısıyla Osmanlı Saltanatının sembolü olan İstanbul şiirlerinin merkezini oluştururken bunun dışında Osmanlı'nın kazandığı zaferler, Türk sanat eserleri ve kültür unsurları da önemli bir yere sahiptir. Siyasî Hikâyeler de işte bu ruh hali ve tarih bilinciyle yazılmış hikâyelerdir. Bunlara değinmeden önce bu hikâyelerin hikâyesinden kısaca bahsetmemiz gerekiyor. Kitap üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde altı hikâye yer alır. İkinci bölümde ise "Bitmemiş Hikâyeler" başlığı ile yine altı hikâye daha vardır. Son bölümde ise "Râif Efendi'nin Katli" "Bir Yaz Levhası", Siyâsette Şâh-ı Dârû" ve "Ali Kirâmi Bey" isimli hikâyelerin Yahyâ Kemal'in el yazısıyla yer aldığını görürüz.

"Bitmemiş Hikâyeler" bölümündeki "Her Gece Benimsin", kitapta bir hikâye olarak yer almaz. Bu başlık altında Yahyâ Kemal'in yazılmamış bir romanı hakkında bilgi verilmektedir:

"*Her Gece Benimsin*, Yahyâ Kemal'in yazılmamış romanının adıdır. Yahyâ Kemal, bir, hatta iki roman yazmak için, daha Paris'teki gençlik hayâtından beri arzû duymuş ve bir hayat boyunca, zihninde bu romanı bütünlemişti.(...)"[2] Ayrıca kitabın giriş bölümünde bu hikâyeler hakkında Nihad Sami Banarlı tarafından kaleme alınmış birtakım bilgiler de yer alır. Bu hikâyelerin nasıl yayma hazırlandığına dair şu cümleleri de nakletmek istiyoruz:

"Onun bizzat neşrettiği iki hikâyeden sonraki hikâyeleri, oldukça dağınık müsveddeler hâlinde bıraktığı eserlerdir. Bunların oldukça müselsel metinlerindeki bâzı eksik kelime ve paragrafları, şâirin diğer dağınık kâğıtlarından derlenmek ve asıl hikâyeye eklenmek sûretiyle bütünlenmiş ve hikâyelerin bir kısmı Yahyâ Kemal Enstitüsü tarafından restore edilmiştir. (...)"[3]

Ayrıca "Bitmemiş Hikâyeler" bölümünde yar alan "Siyâsette Şâh-ı Dârû" ve "Ali Kirâmi Bey"in, düşülen nottan, Yahyâ Kemal'in tasarladığı ancak bitiremediği romanların elde kalan kısımları olduklarını görüyoruz.

Siyâsî Hikâyeler, Osmanh'nın son dönemini anlatan hikâyelerdir. Bunlar daha çok II. Mahmud dönemini anlatırlar. Hikâyelerin merkezi ise saray çevresinde geçmektedir. Sohbet üslubuyla anlatılan bu hikâyelerde, saray çevresinde dönen dolapları, birtakım ayak oyunlarını görmekteyiz. Kimi kahramanlar, "Şem'i Molla" ve "Dâmad Mehmed Paşa" hikâyelerinde görüldüğü gibi liyakat sahibi olmamakla birlikte itibar

ve mevki sahibi olabiliyorlar: "(...) Dirâyetinin derecesini bilmeyenler sükûtunu vekar ve tutumuna hamlederlerdi. Ben şâkirdimin kafasını iyi bildiğimden bâzan acıyordum, bâzan da dâimâ sükût eden, gülüp güldürmeyen; ağırbaşlı duran insanların bu devlette dâimâ yüksek derecelere çıktığını düşünüyor ve şâkirdimin, bu hâliyle büyük ikbâle ereceğini tahmin ediyordum:" (Dâmad Mehmed Paşa, s. 62-63). Kimi kahramanlar da "Râif Efendi'nin Katli" hikâyesinde görüldüğe gibi saraya olan sadakâtine rağmen katledilir.

Siyâsi Hikâyeler'de, yakınçağ tarihimizin gerçek olay ve şahısları hikâye şeklinde anlatılmaya çalışılmıştır. Bu hikâyelerde Osmanlı'nın önemli şahsiyetleri II. Mahmud, Sultan Abdulaziz, Baltacı Mehmed Paşa, Alemdar Mustafa Paşa, Halet Efendi, İzzet Molla, Mahmud Nedim Paşa, Midhat Paşa ve Hüseyin Avni Paşa gibi isimlerle karşılaşıyoruz. Şiirlerinde sürekli Osmanlı'yı yücelten Yahyâ Kemal'in, bu hikâyelerde sarayı ve Osmanlı bürokrasisini eleştirel bir yaklaşımla ele aldığını söylememiz mümkün: "(...) Ocaklı, Alemdar Mustafa Paşa'yı Bâbıâli'de bastığı vakit Ali Bey henüz gençti, Padişah'ın en emin adamlarındandı. O vak'a esnâsında, Saray'da dönen fırıldakların künhünü Allah bilir. Bu devletin geçirmiş olduğu karışıklıkların hiç birinde, o vak'ada olduğu kadar fırıldak çevrilmemiştir, denilebilir." (Râif Efendi'nin Katli, s. 47)

"(...) Devlet kapısına hırsla sarılanların işine en ziyâde elveren yolu iyi tuttuğunu anlıyordum. İşbaşında olanlar yetiştirmek istedikleri mensuplarını üç bölüğe ayırırlardı: Birinci bölük, işlerden anlayanlar, yol gösterenler, iyi re'y verenlermiş; ikincisi kendilerini ortaya atıp efendilerin âletleri olanlarmış. Üçüncüsü de efendi'nin ikbâli etrafında göz kulak olanlar, ona her şeyi haber verenlermiş..." (Vehbi Efendi, s. 75)

Yahyâ Kemal'in nesirlerindeki sohbet havasının *Siyâsî Hikâyeler*'e de sirayet etmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu hikâyelerde birinci tekil şahıs anlatım söz konusudur. Bu da, hikâyelerdeki sohbet üslûbunu daha da zenginleştiriyor. Kimilerinde ise hikâye içinde hikâyeler yer alır. Bu hikâyelerde sohbet havasının hâkim olması, Yahyâ Kemal'in nesirlerindeki üslubun ön plâna çıkması, bunları hikâyeden uzaklaştırmaktadır.

"Şu da bir gerçek ki, şiirin doruğuna yükselen Beyatlı, hikâyelerinde aynı yüceliğe ulaşamamıştır. Tarih bilen ve düzgünce anlatma gücü olan her yazar yapabilirdi onun yaptığını. Değişen şey, onun **Yahya Kemalce** yazışıdır, yani deyiş özelliğidir. Teknik yönden, Yahya Kemal'in hikâyeleri, Ömer Seyfettin çağının gerisindedir; hele bugünkü hikâyeci kuşağının ondan öğreneceği bir şey yoktur..."[4]

Yahyâ Kemal'in bu hikâyelerini yayımlanmadan önce çevresindeki yazarlara da anlatmış olduğunu görüyoruz:

"Türk edebiyatına daima halis eser vermeyi huy edinmiş bir şairin hikâye sahasındaki başarısını herkes gibi ben de merak ediyordum. Kendisinden şifahen dinlediğim bu hikâyelerin, üstadın titizliğini düşünerek, yazısında değerini kaybedeceğini sanıyordum..."[5]

Daha çok nesirlerini andıran *Siyâsî Hikâyeler*'e doğrudan hikâye diyebilmek biraz zor görünüyor. Yalnız Yahyâ Kemal'in eleştirel yaklaşımı, zaman zaman hiciv tarzını ön plâna çıkarması ve sıcak sohbet üslubuyla yazmış olması bakımından ayrı bir başarı olarak kayda değer olduklarını söyleyebiliriz.

Kanaatimizce *Siyâsî Hikâyeler*'in en başarılısı "Dâmad Mehmed Paşa" hikâyesidir. Hikâye tekniğine daha yakın bir tarzda yazılan bu hikâyede devlet katında ciddî bir görev ve sorumluluk almadan nasıl ikbal sahibi olunduğunu gayet güzel bir şekilde anlatılmaktadır. Hikâyenin "Devlet, uysal ve uslu bendeler ister." şeklindeki son cümlesi, sadece o dönem Osmanlı Devletinin bir zaafını dile getirmiyor, aynı zamanda günümüz modern devlet felsefesini de özetliyor.

Kısaca söylemek gerekirse *Siyâsî Hikâyeler*, Yahyâ Kemal'in şiirde gösterdiği başarının epey gerisinde kalmakta ve bu hikâyeler ona hikâyeci kimliği kazandırmaktan çok uzak durmaktadır.

Bir diğer şair hikâyeci de Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Edebiyata şiirle başlayan ve bunu ömrünün sonuna kadar sürdürmüş olan şairin pek bilinmeyen ve daha çok edebiyat tarihinde geçen hikâyecilik yönü vardır. Tarancı'nın bu yönünün yeterince bilinmemesinin çeşitli sebepleri vardır. Genelde edebiyatçılar hangi alanda daha çok eser vermişse hep o yönüne vurgu yapılagelmiştir. İnci Enginün'ün ifadesiyle "Cahit Sıtkı Tarancı'nın şairliği onun bir başka sahada, hikâyedeki başarısını örtmüştür."[6] Gerçekten de Tarancı'nın şairliği, hikâyelerini oldukça geride bırakır. Tabii bununla birlikte hikâyecilik yönünün ne kadar başarılı olduğu da ayrıca tartışma konusudur.

Tarancı'nın şiirleriyle hikâyelerini karşılaştırmadan önce hikâyelerinin serüvenine kısaca değinmemiz gerekiyor. Tarancı'nın 1930'lu yıllardan itibaren daha çok *Cumhuriyet*'te (bir kısmı Cevat Sadık ve İrfan Kudret imzasıyla) yayımlanan hikâyeleri bulunmaktadır. Fakat bu hikâyeler, şairin sağlığında yayımlanan üç şiir kitabına *(Ömrümde Sükut, 1933; Otuz Beş Yaş, 1946; Düşten Güzel, 1952)* karşın kitaplaşmamıştır. Bu hikâyeler kitaplaşmamış olduğu gibi, şair hakkında ulaşabildiğimiz yazıların tamamı da şiirlerinden bahsetmektedir. Yine şairle yapılan röportajlardan okuma imkânı bulduklarımıza baktığımızda hep şiir merkezli olduklarını görmekteyiz. Yalnız *Hisar* dergisinde rastladığımız bir röportajda son çalışmaları üzerine yöneltilen bir sorunun cevabında Tarancı, hikâyelerinden kısaca bahseder:

"-Son sualim malûm; yeni çalışmalarınız hakkında bilgi verir misiniz?

-Şimdilik yeni bir şiir kaynağı üzerine eğilmişim, bu kaynaktan gönlümce şiirler çıkarabilirsem kendimi vazifemi yapmış sayacağım. Bu arada yıllarca evvel çıkmış hikâyelerimi kitap halinde toplamak ve yenilerini yazmak tasavvurlarım arasındadır. Piyesi belki sonradan düşünebilirim. Daha yaşım ne ki, acelem ne?!"[7]

Fakat şairin ömrü bu tasavvurunu gerçekleştirmeye yetmez. Neticede bu hikâyeler gazete sayfalarında unutulmaya mahkum olur. Tâ ki Selâhattin Önerli'nin 1976 yılında yayımlanan *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeciliği ve Hikâyeleri*[8] isimli eserine

kadar... Bu eserde yazar, Tarancı'nın hikâyeleri üzerine geniş bir incelemesinden sonra yirmi iki hikâyesine yer verir. Bu inceleme bölümünde, Tarancı'nın hikâyelerine aşina olanların ortak görüşünü de dile getirir: "(...) Şiirleri çok ünlenmiş bir ozanın hikâyeleri üzerinde kimse durmaz. Büyük ilgi de çekmez bu hikâyeler. Aslında Cahit Sıtkı Tarancı da bu hikâyeleri biraz da gazetenin isteklerine göre yazmaktadır. Hikâye bir bakıma geçim kaynağıdır. Ama bu hikâyelerin belirli bir düzeyin altında olmadığı da bir gerçektir."[9] Tarancı'nın hikâyeleri hakkındaki yazıların da bu kitaptan itibaren yayımlanmaya başladığını görmekteyiz. Şu ana kadar tespit ettiğimiz yazılardan biri *Varlık*'ta, diğeri de *Türk Dili*'nde yayımlanmıştır.[10]

Bu yirmi iki hikâyenin genel olarak özelliklerine baktığımızda, birçoğunun birinci tekil şahıs (ben anlatıcı) tarafından anlatıldığını görmekteyiz. Anlatıcı da hikâyenin asıl kahramanı olarak karşımıza çıkar. "Yalan Söyleyen Mektup", "Hayat Bildiğini Okur", "Damad Bey" ve "Ben Olmıyacağım" hikâyeleri üçüncü tekil kişi (o anlatıcı)nin ağzından aktarılır. "İkinci Öldürüşü" hikâyesinin giriş bölümü üçüncü tekil kişi tarafından başlar. Daha sonra ise ben anlatıcı, yani hikâyenin asıl kahramanı devreye girer. Hikâyede son sözü ise üçüncü tekil şahıs söyler.

Bu hikâyelerin tamamına yakınının diyaloglar üzerine kurulu olması da ortak bir özellik olarak karşımıza çıkar. Yalnız "Yalan Söyleyen Mektup" ve "Bir Kadın" hikâyelerinde diyaloglara yer verilmez. Bir başka ortak özellik ise bu hikâyelerde vak'aya yer verilmemiş olmasıdır. Bunlar, gerilimden ve sürprizden uzak, okuyucuyu pek şaşırtmayan basit kurgular çerçevesinde yazılmış hikâyelerdir. Kahramanlar etrafında da birçok ortak özellik bulunmaktadır. Mesela "Hayat Bildiğini Okur" "Çirkin Kız" ve "Ben Üvey Anne Olmayacağım" hikâyelerinde mazlum genç kızların trajedileri anlatılır. Diğerlerinde ise yirmili, otuzlu yaşlardaki kahramanların hikâyeleriyle yüz yüze geliriz. Bu kahramanlar da ortak özellikleriyle dikkat çeker. Bunların bir kısmı tek maaşla geçinmek zorunda kalan orta halli insanlardır. Diğerleri de elde avuçta olanla yetinen, bazen de geçim kaynağı belli olmayan tiplerdir. Hepsinin ortak özelliği ise küçük şeylerden mutlu olmaları, büyük ideallerden ve hesaplardan uzak durmalarıdır. Kimi günübirlik gönül maceralarıyla avunurken kimi de bir meyhane köşesinde eski sevgilisini düşünerek kederlenir.

Tarancı, hayata bakışını, duygularını, hüzün ve hayal kırıklıklarını eserlerine bariz bir şekilde yansıtan edebiyatçıların başında gelmektedir. Dolayısıyla onun hikâyelerini, şiirlerinden ayrı tutarak tam anlamıyla değerlendirmenin mümkün olmadığı kanaatindeyiz. Ayrıca şiir ve hikâyeleri arasında birçok açıdan benzerlikler de bulunmaktadır.

Edebiyatımızda ölüm ve yalnızlık denince ilk aklımıza gelen şairler arasında bulunan Tarancı'nın şiir ve hikâyelerinin merkezinde insan bulunmaktadır. O daha çok insanın iç âleminde kopan fırtınalara, bunların dışa yansımalarına yönelir. Onda insan sevgisi, dostluk, hâtıralar, aşk ve tabiat vazgeçilmez temlerin başında gelir.

Tarancı'nın şiirlerinde tabiata yönelme sıkça ön plâna çıkar. Yaşama sevincini sü-

rekli dile getirir. Irmak, nehir, deniz, mevsimler, yağmur, akşam ve gece gibi tabiata ait motifler şiirlerinde hep karşımıza çıkar. Fakat yenemediği ölüm korku ve endişesi, bu yaşama sevincine ve tabiata olan bağlılığına gölge düşürür. Öte dünya duygu ve inancının belirsizliği, şairin tabiata bağlanmasında önemli bir fonksiyona sahiptir. Şair, "Uzak Bir İklim"de şiirinde bu yönünü bariz bir şekilde yansıtır: "Uzak bir iklimin ılık havasında,/İnsan kâinatla her an kucaklaşır,/Sonsuz bir sevginin gamsız dünyasında." Fakat şairin iç âlemiyle dışarıdaki hayat bir türlü birbirini tamamlayamamış ve yüzden de hayatın dışında kalışının ıstırabını yaşamıştır. Bunu, yukarıdaki şiirin son mısralarında görebilmekteyiz: "Uzak bir iklimin ılık havasında,/Bütün sevdiklerim hulyamı paylaşır;/Bense camlar, camlar arkasında!"

Tarancı'daki maziye duyulan özlem sadece şiirleriyle sınırlı kalmaz. Buna hikâyelerinde de rastlamaktayız. Mesela "Yaşamak Lazım" hikâyesinde yıllar sonra karşılaştığı bir okul arkadaşıyla müşterek hâtıraları anmak ister. Fakat akşam vakti bu isteğini yerine getirmek için arkadaşının yanına gittiğinde onun bir trafik kazasında öldüğünü öğrenir. "Rüyada Gezdiğim Ev", "Yâdigar", Randevu" ve "Akşamcı" hikâyelerinde kahramanlar ya eski sevgililerini ya da küçük gönül maceralarını yâd ederler. Onların hâtıralarıyla yetinmek zorunda kalırlar. Bu duygu yoğunluyla "Mazi" şiirinin son mısralarında da karşılaşmaktayız: "Annem mi, kardeşim mi, sevgilim mi? Bilmedim;/Fakat bir kadındı o, ben yalnız onu sevdim./Yalnız hâtırasıdır bana kalan yâdigar."

Tarancı, köklü bir aileden gelmesine rağmen genç yaşında içkiye alışır ve kendini bohem bir hayatın içinde bulur. Bu içkiye olan düşkünlüğü şiirlerinde bariz bir şekilde akis bulur (Akşamcı, Çilingir Sofrası...) Aynı şekilde hikâyelerinde de bu içki düşkünlüğünü görmekteyiz. Birçok hikâyesinde içki müptelası kahramanlar yer almaktadır. Ve hatta "Mavromatis Efendi" ve "Akşamcı" hikâyeleri Beyoğlu'ndaki bir meyhanede geçmektedir. "Yıldızsız, soğuk bir kânunuevvel (aralık) gecesiydi. Kepenkleri indirilen bir sokak içi meyhanesinden son müşteri olarak ben çıktım..." cümleleriyle başlayan "Bir Kadın" hikâyesinde de bir sarhoş adamın bir gecelik hikâyesi anlatılır.

Tarancı'da içki bir teselli kaynağı, meyhane ise bir sığınak olmuştur: "(...) Ne iyi etmişim bu meyhaneye geldiğime! Canım Mavromatis Efendi! Saadetimizi ona borçluyuz. Sanki meyhane bir gemidir, bizler de yolcuları..." (Mavromatis Efendi, s. 29). Aynı duyguyla "Akşamcı" şiirinde de karşılaşıyoruz: "Hep sana koştumsa akşamları,/Bunca yıllık emektar kadehim, Zannetme ki sevda çektiğimden,/Öyle günlük efkârdan hiç değil;/Bayramı seyranı vesiledir."

"Abbas" şiiri ile aynı adı taşıyan hikâye arasında da içki çerçevesinde birebir örtüşme söz konusudur. Ayrıca bu şiir ve hikâye bize Tarancı'nın hayatından kesitler sunar.[11]

Sevgiliye duyulan özlem, kadın hayali, evlilik hayatına özenme gibi duygular (Kar ve Ben, Günlerim, Her Günkü Özleyiş, Sen Yoksun ki, Yağmur Yağıyordu, Aşk Masalı, Serenad, Misafir, Sevdalı, Kış Gecesi Rüyası gibi), Tarancı'nın şiirlerinde karakteristik özellik olarak yer alır. Bu sevgiliye duyulan özlemi en bariz bir şekilde

"Abbas" hikâyesi yansıtır. Askerliğini yedek subay olarak yapmakta olan kahraman yanma Abbas isimli bir askeri emir eri olarak alır. Abbas, onun bütün hizmetlerini aksatmadan ve şikayet etmeden görmektedir. Kahraman Abbas'ın hazırladığı akşam sofrasında efkârlanır ve hemen aklına İstanbul'daki ilk sevgilisi gelir. Abbas'ı yanına çağırarak ondan İstanbul'daki sevgilisini getirmesini ister. Abbas ise bu isteğe hiç itiraz etmeden "Baş üstüne komutanım!" diyerek cevap verir. Ertesi sabah, komutanın bu isteğini ciddiye alan Abbas İstanbul için yol hazırlıklarına bile başlar. Abbas'ın bu samimiyet ve saflığını gören kahramanımız, kendisinin bile unuttuğu bu isteğinin yerine getirilmek istenmesi karşısında ağlayacak gibi olur. "Abbas" şiirinde ise şair, bu duygularını şöyle dile getirir: "Katıp tozu dumana./Var git./Böyle ferman etti Cahit,/Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan;/Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan.

"Kolalı Yaka" hikâyesinde ise sevgiliyi beklemenin ayrı bir heyecan ve sevincinin olduğunu görmekteyiz: "(...) Daireden çıkınca dosdoğru, sevgilimle buluşacağımız muhallebiciye koştum. Saat altıya yirmi beş vardı. Altıda gelecekti. Bir kadın beklemek, bekleyişlerin en zevklisidir." (s. 133)

"Rüyada Gezdiğim Ev" hikâyesinde de sevgiliye duyulan özlem anlatılmaktadır. Kahraman, sekiz sene evvel gönlünü kaptırdığı sevgilisinin oturduğu evin sokağında dolaşır. Kendisine yüz vermeyen sevgilisiyle hep rüyalarında buluşur ve onun evinde küçük kaçamakları olur. O güne kadar sadece rüyalarında gördüğü sevgilisinin evini çok merak etmektedir. Sokaktan geçerken, sevgilisinin evinin kiralık olduğunu görür görmez o rüyadaki eski günleri yâd etmek ve rüyalarında gördüğü evin ne kadar gerçeğe yakın olduğunu öğrenmek için kiralamak ister. Fakat kahramanın bu hayali gerçekleşmez. Çünkü ertesi günü o evi bir başkası tutmuştur.

Hazır rüyadan bahsetmişken, şairin uykuya dalmak, uykusuzluk ve rüya görmek gibi temleri de şiirlerinde yoğun bir şekilde işlemiş olduğunu belirtmeden geçemeyiz. Şair, "deniz kızlarının kucağında" uyur, kendisine yüz vermeyen sevgilisiyle rüyada buluşur, bir havuz kenarında onunla yan yana oturur. Uykuyla "rüyalı sükûta" erer.

Bir bakıma "Abbas" isimli şiir ve hikâyesinin açılımı olan "Sevdalı" şiirinde şair sevgilisiyle yine rüyasında buluşmaktadır. "Abbas" hikâyesinde "(...) Bir ara, İstanbul gözümde tüttü. İstanbul ve ilk sevgilim! Gençliğimin en güzel günleri!..." diyen şair "Sevdalı" şiirinde bu duygularını şöyle dile getirir.

Tarancı'nın şiir ve hikâyelerinde bunların haricinde başka benzerlikler de bulmak mümkün. Biraz da bu hikâyelerin eleştirel bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini düşünüyoruz. İlk dikkatimizi çeken zaafların başında yazarın hikâyelerinde pek karakter oluşturamamış olması gelmektedir. Tipler üzerine kurulan bu hikâyelerde büyük ölçüde aynı konum ve özelliklere sahip kahramanlar sıkça yer almaktadır. Onlar, okuyucuyu pek şaşırtacak davranışlarda bulunmazlar. Yaşadıkları karşısında nasıl bir tutum içerisine gireceklerini önceden tahmin etmek mümkün görünüyor. Daha çok kahramanların ortak duygularından hareket edilerek yazılmış hikâyelerdir bunlar.

En başta "Yalan Söyleyen Mektup" ve "Bir Kış Gecesi" hikâyeleri daha çok Ke-

nan Hulusi hikâyeciliğini andırmaktadır. "Ben Üvey Ana Olmıyacağım" isimli hikâye ise sanki çocuklar için yazılmış havasını vermektedir. Tarancı kimi zaman da yersiz ifadelere başvurmakta, okuyucunun zihninde tamamlayabileceği yerlerde ise gereksiz açıklamalar yapmaktadır. Bunun en bariz örneğine "Hayat Bildiğini Okur" hikâyesinde rastlamaktayız. Erzincan depreminde öksüz kalan Hanife, İstanbul'da zengin bir ailenin yanında kalmaya başlar. Sıcak bir yuvaya kavuşup da uykuya dalan küçük kızın ardından yazar, "Allah rahatlık versin Hanife kız!" diyebilmektedir. Yine aynı hikâyede köylü kızı olduğu için Hanife'nin adı değiştirilir ve ona ev halkı tarafından Sevim adı verilir. Sevim kısa sürede büyür ve bakkalın oğluna âşık olacak kadar yetişkin bir kız olur. Fakat Sevim'in bu masum aşkı ev halkı tarafından öğrenilince kapı dışarı edilir. Bu durum karşısında yazar hemen devreye girerek şu cümleyi sarf eder: "Allah Sevim gibilerinin yardımcı olsun!"

Bu, özellikle Tanzimat dönemi hikâye ve romanlarında sıkça karşılaştığımız yazarın temenni ve gereksiz açıklamaları yukarıdaki hikâye ile sınırlı kalmaz. "Damad Bey" hikâyesinde genç kız olan kahramanın kocasından bahsederken yazar direkt olarak okuyucunun karşısına çıkar: "(...) Fena bir koca değildi, bir dediğini iki etmiyordu, ağır bir söz söylediği vaki değildi, **fakat ne bileyim ben,** (vurgu: İ. D.) Belma, tahayyül ettiği kocanın bu adam olmadığını seziyor, sesini çıkarmıyordu. Aynı hikâyenin bir başka yerinde ise, "**Neticeyi tahmin edersiniz.** Hatice Hanım kızını o menhus heriften boşalttı..." ifadesine yer vermektedir. "Ben Üvey Ana Olmıyacağım" hikâyesinde ise yazar, üvey kızına sürekli anlayışsızlık gösteren kahramana karşı küçük kızın tarafını tutmaktadır: "(...) Otobüs kaçırılır, tramvay beklenir, caddeler kalabalıktan geçilmez olur, yağmur yağar, kar yağar. Ne bileyim ben? Fakat Seniye lâf anlar mı, halden bilir mi sanırsınız?"

Netice itibariyle şunu söyleyebiliriz ki, Tarancı'nın hikâyeleri şiirlerinden geride olmakla birlikte, unutulmayı da pek hak etmiyor.

Şair hikâyeci Ziya Osman Saba, Tarancı gibi ömrünü şiire adamış, ama yakın dostunun aksine edebiyata nesirle başlamıştır: " şair olmayı en güç, en erişilmez bir şey olarak düşündüğümü, şairliği yıllarca hayal ettiğimi hatırlıyorum. Nitekim ilk kalem denemelerim de şiir değil, nesir olmuştur. Annem Birinci Dünya Harbi mütarekesi sıralarında ölmüştü. Beni Galatasaray lisesine (o zamanlar henüz Mektebi Sultanî) leylî olarak vermişlerdi. İlk yazım, mektebin ilk sınıflarında, annemin ölümüne dair bir yazı oldu. Onu, yine annemin mezarını babamla beraber ziyaret edişimizi anlatan bir yazı takip etti. (...)"[12]

Şiirlerinin yanı sıra iki de hikâye kitabı olan Saba, edebiyatımızda Tarancı gibi şairlik yönüyle kimlik kazanmış bir edebiyatçıdır. Yalnız hikâye konusunda Tarancı'dan daha şanslı ve başarılı olduğu söylenebilir. Çünkü şairin ilk hikâye kitabı henüz sağlığında *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*[13] adıyla yayımlanır. Bu kitapta dokuz hikâye bir araya getirilmiştir. Diğer hikâye kitabı ise şairin ölümünden iki yıl sonra *Değişen İstanbul*[14] yayımlanmıştır. Bu ikinci kitap iki bölümden oluşur. Birinci bö-

lümde Saba'nın altı hikâyesi yer alır. İkinci bölümde ise şairin ölümü üzerine yazılanlardan seçme yazılara yer verilir.

Tarancı'da gördüğümüz gibi Saba'nın şiir ve hikâyeleri de hayatından derin izler taşır. Onun eserlerinde bu hayatından derin izler daha yoğun ve somut olarak karşımıza çıkar. Şiirlerinde gördüğümüz maziye sığınma, çocukluk yıllarına duyulan özlem, hikâyelerinin de merkezini oluşturmaktadır. Dolayısıyla onun hikâyelerine, hayatından somut kesitler taşıdığı için otobiyografik hikâyeler de diyebiliriz. Mesela "Bıraktığım İstanbul" (Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi) hikâyesi memuriyet hayatından bir kesit sunar. Saba, Emlak Bankası'nda çalıştığı sırada Ankara'ya tayini çıkar. Bu durum karşısında yazar, gideceği yerden hiç bahsetmezken, geride bıraktığı İstanbul'da yaşamış olduğu güzellikleri anlatır bu hikâyesinde. Yine aynı hikâyede hayatına dair başka somut örneklerle de karşılaşıyoruz: "(...) Zaten, yurdun her tarafına bol bol yayılan İstanbul gazeteleri, İstanbul'un gurbetteki İstanbullulara yolladığı birer mektup değil midir? Kenarları yapışık Cumhuriyet'i, bir mektup açmaktaki o zevki duyarak tırtıllarını yırtıp açmıyor muyuz? Akşam, beni dostum Şevket Rado'nun neler düşünmekte olduğundan haberdar etmiyor mu?..." (s. 27)

Hukuk fakültesini bitirmiş olan şair, hikâyede bu özelliğinden de bahsetmektedir: "...ben, orada bir Hukuk talebesi iken kitabımı alıp çalışmaya gittiğim Gülhane parkına yine gidip o eski sıraya oturmak istiyorum" (s. 34)

"Okumak" *(M.İ.F.)* hikâyesi, çocukluk yıllarından itibaren okumaya olan düşkünlüğünü ve meslek hayatında okumanın nasıl bir yer aldığını anlatır. Saba, Ankara'daki görevinden istifa edip İstanbul'a döndüğünde Millî Eğitim Basımevi tashih bürosu şefliği görevini yürütür. Hayatının bu yönünü ise biraz da ironik bir dille bu hikâyede şöyle anlatır: "(...) Bir zamanlar, harflerin öyle yanyana, satırlarının hep aynı aralıkla öyle alt alta nasıl geldiklerini, o hali nasıl bulduklarını bilmeden, sadece o satırların anlattıklarını dinlediğim, her şeyin gafili, sadece okuduğum kitapların, şimdi dizilip, tashih edilip basıldıkları, doğdukları yerde, matbaa denilen o kitap fabrikasında çalışıyorum.

gözlerimle, her harfi, kelimeyi, cümleyi birer birer yoklayıp, evirip çevirip, yanlışlarını, kötülerini, kalplarını işaret edip yine eski yerlerine bırakmak, yalnız harflere, kelimelere, satırlara, cümlelere dikkat etmek, okumak, benim için, artık ekmek paramı kazanmaktır." (s. 57)

Aynı hikâyenin sonunda ise kendisi için çok önemli olan Yedi Meşale, *Varlık* dergisi, Yaşar Nabi ve İkbal Kitabevi'den bahseder.

"Bir Kurban Bayramı Hikâyesi" (M.İ.F.) ve "Misafirlikler" *(Değişen İstanbul)* hikâyelerinde hikâye kahramanı olarak "Ziya" ismi geçmektedir. Annesi Eyüp'te medfun olan Saba'nın çocukluk yıllarını anlattığı hikâyelerinde kahramanın, annesinin mezarını ziyaret etmek için sürekli Eyüp mezarlığını gittiğini görüyoruz. "O Sınıf" *(D.İ.)* hikâyesi Saba'nın Galatasaray'da geçen öğrencilik yıllarını anlatırken "O Banka" *(D.İ.)* hikâyesi de memuriyet hayatını anlatmaktadır.

Ziya Osman Saba, çocukluk yıllarını ve ilk gençlik hatıralarını şiir ve hikâyelerinde en yoğun bir şekilde anlatan edebiyatçılarımızın başında gelmektedir. "...Saba soylu bir insandır ve soylu bir şairdir, yani, insanın, sanatın onuru onda en yüksek düzeye varmıştır, en içten, en yürekten savunucusunu bulmuştur. İyilik, sevinç, mutluluk, yani insancıl olan ne varsa kurduğu dünyada yer alıyordu. Değiştiremiyeceği sandığı dünyayı bir yana bırakıp kendi kurduğu dünyayla yetinmek istedi."[15] Bu kurduğu dünya ise bütün mutluluklarını sığdırdığı çocukluk yıllarıdır. Bu duyguyu ise "İyi İnsanlar" şiiri çok güzel bir şekilde ifade etmektedir:

"İYİ İNSANLAR
Sizleri göreceğim geldi iyi insanlar!
Hür gemiciler, deniz... Yollar, şen şarkıcılar..
Masal şehzadeleri, tarihte kahramanlar
Toprak altındakiler· Nur yüzlü büyükbabam,
Bir genç zâbiti babam; annem, ihtiyar hocam,
Sizler ve çocuk kalbim ne kadar iyiydiniz!
Ne kadar temizdiniz, sınıf arkadaşlarım...

"Geçen Zaman" şiirinde ise yaşanılan ânın memnuniyetsizliğini ve dolayısıyla da çocukluk yıllarına duyulan özlemi bir nevi yalvarırcasına dile getirir: "Az yanımda kal, çocukluğum,/Temiz yürekli, uysal çocukluğum.../ (...)/Böyle uzaklaşmayın benden, yaşadığım günler!"

Bu ve benzeri şiirlerinde ve hikâyelerinde Saba, yaşanılan ânı değil, yaşanılmış olan zamanları anlatır. "Z. O. Saba, çocukluğundan sanki zorla koparılan biridir."[16]

Burada Ziya Osman Saba gibi Cumhuriyet öncesi doğup sonrasında eser vermeye başlayan birçok edebiyatçıda, düzeyleri farklı olmakla birlikte, bu çocukluk yıllarına özlem duyma, maziye sığınma duygusu sıkça karşımıza çıkar. Özellikle bu nesil, Cumhuriyet'le birlikte anî değişimlerle yüz yüze gelmiş, iki ayrı kültürü aynı anda yaşamak zorunda kalmıştır. Yeniye açık olmakla birlikte eski kültürü ve bu kültürün alışkanlıklarını terk etmek onlar için pek de kolay olmamıştır. 1920'li yıllarda yaşanan köklü değişikliklere karşı durmamakla birlikte, onları özel hayatlarına tam olarak sindiremediklerini ve dolayısıyla yeni anlayışın dışladığı o mazide kalan günlerin özlemini duyduklarını görüyoruz. Ziya Osman Saba ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın, eskinin dışlandığı ve Türk modernleşmesinin yaşandığı yıllarda daha çok çocukluk yıllarına, yani Osmanlı'nın en kötü dönemine özlem duymaları manidar olsa gerek. Dolayısıyla bu yazarların eserlerini ele alırken, onların sadece psikolojileri değil, yaşadıkları dönemin de göz önünde bulundurulması lazım gelmektedir.

Saba, çocukluk yıllarına duyulan özlemi ve mazi hasretini şiir ve hikâyelerinde işlerken bunun etrafında anne, baba, anneanne ve ev motifini de canlı bir şekilde yansıtır. O, henüz sekiz yaşında iken annesini kaybetmiş ve bu yüzden de bunun acısını

ömrünün sonuna kadar işlemiştir. Anne imgesine genelde şiirlerinde rastlıyoruz. Anneanne ise daha çok hikâyelerinde karşımıza çıkar. Çocuk yaşta öksüz kaldığı için anneannesi ona aynı zamanda annelik de yapmıştır. Çocukluk yıllarını anlattığı hikâyelerinde anneannesi onu hep gezmeye götürür. Bazen de beraber Eyüp'e annesinin mezarını ziyarete giderler. Baba ise evi temsil etmekte ve ona ev sıcaklığını vermektedir. Şiirlerinde babanın bir an önce eve gelmesinin beklediğini görüyoruz: "Bahçemiz sulanmış, ıslak her çiçek./- Kapı çalınacak, babam gelecek..." (Bir Oda, Bir Saat Sesi). "Yaz Gezintileri" (D.İ.) hikâyesinde de babasının, kapıyı bir an önce çalmasının heyecanıyla bekleyen çocukla karşılaşıyoruz.

Saba'nın şiirlerinde anne ve baba imgesi genel olarak aynı anda ele alınır: "Sizleri görüyorum, bahçemizdeki çamlar,/Bütün gün gölgesinde oynadığım dost bademı./Derken dallardan, ılık, iniveren akşamlar:/Evime dönen babam, camda bekleyen annem./(...)/Babam, annem, evimiz, bahçem, çitlenbiklerim,/Sizler rüya mıydınız, sizler yaşadınız mı?" (Sizleri Görüyorum); "Gülmek, gülen anneye, eve dönen babaya;/Yaşamak, daha tatlı, daha güzelken dünya." (Çocuk Gülüşleri). "Bir genç zâbitti babam: annem ihtiyar hocam./Sizler ve çocuk kalbim ne kadar iyiydiniz!" (İyi İnsanlar). "Anne, Baba, Evlât" şiirinde ise anne, baba, çocuk ve ev imgesini aynı anda görüyoruz: "Beceriksiz nefes alışları duyulur./- Ana, baba, evlât, küçük odada üçü-/Ağcında ak bir koku annesinin sütü."

Bazen şiirlerinde, muhayyel de olsa, şairin kendisi baba olarak karşımıza çıkar:

"EVİM, KARIM, ÇOCUĞUM

Şu fakir mahallede bir göz evim olsaydı,
Nasıl sevinç içinde çıkardım şu yokuşu.

Arkadaşlık ederdi yolda ihtiyar komşu.
Nasıl hafif gelirdi eve taşıdıklarım.

Kapıyı ben çalmadan açıverirdi karım.
Her akşam tekrarlardım onun güzel adını.

Boynuma atılarak: "Baba!" derdi çocuğum.
Onu göğsüme basıp cevap verirdim: "Yavrum."

Anne ve babasını bir arada görme arzusunu ve ev sıcaklığının verdiği saadeti anlatan "Ev" *(D.İ.)* hikâyesinde annesinin, babasının ve kendisinin fotoğrafta bir araya gelmiş olduğunu görüyoruz: "(...) Bütün bu resimlerdeki annem, nasıl çoktan, çoktandır yok olabiliyor dünyada?..

Ben onu bu evde, henüz hayatta görmek, bu evin kim bilir hangi odasında, günlük

işlerinden kim bilir hangisini, odasını toplarken mi, yoksa Allah'ın bileceği iş, oturmuş o da beni beklerken mi, görmek istiyorsam, aşağı yukarı, fotoğrafçının, en mutlu bir talih gibi, ana-baba-evlât, üçümüzü bir araya getirip o fotoğrafımızı çektiği yaşlarda olmalıydım. (...)" (s. 11).

Hikâyelerinde ise baba imgesi, anne imgesinden daha çok yer alır. Anne genel olarak hikâyelerinde bir silüet olarak görünür. Baba ise daha belirgindir:

"O zamanlar kadınla erkek, karı koca olsalar bile, birlikte sokağa çıkmaktan çekindiklerinden mi, yoksa annem o kadar erken öldüğünden mi, çocukluğumun İstanbulunun uzak, yakın, türlü semtlerine ilk gezintilerimi yanımda hep babamla hatırlıyor, hep öyle düşünüyor, öyle görüyorum. (...)" (Yaz Gezintileri, *D.İ.*, s. 24).

Kendisine sıcaklık duyulmakla birlikte baba, yavaş yavaş çocuğun hayatından çekilmeye başlar. Çünkü annesi öldükten bir süre sonra babası bir başkasıyla evlenir. Artık onun, yüzünü göremediği bir kız kardeşi de vardır. Şiir ve hikâyelerini birlikte ele aldığımızda bunu görebilmekteyiz. Bu yüzden Saba'nın hikâyeleri şiirlerine bazen de şiirleri hikâyelerine ışık tutmaktadır.

Babasının, annesinin ölümünden sonra tekrar evlenmiş olduğuna sitemvari ifadelerle "Yaz Gezintileri" hikâyesinde rastlıyoruz: "(...) Rüzgârın bile sanki rüzgârlaşamadığı iki kıyı arasındaki kül rengi su üzerinde, o bambaşka vapurlarla yavaş yavaş, üzüle üzüle eriştiğimiz Eyüp'e bir kere de babamla gittiğimizi hatırlıyorum ama oraya asıl, anneannemle kaç kere gitmiştik!... Babam, annemin ölümünden sonra evlendiğine göre, oraya gidişi de bir çeşit "formalite"nin yerine getirilişi değil miydi?.." (s. 31).

Yine aynı hikâyede artık kız kardeşinden haberdar olduğunu görüyoruz: " evde, babam hakkında bütün söylenenlere kulak kabartmamı artık lüzumsuz kılacak derecede veciz bir dille; babamın, sahiden, benden başka bir çocuğu bulunduğunu, bu çocuğun bir kız olduğunu -hiç olmazsa, benim gibi erkek değil - o kızın oyuncaktan anlıyacak çağa bile geldiğini, birbiri arkasına ve hep birden haber veriyordu. (...)" (s. 40-41). Şair, "Hayat! Ömrüm Boyunca" şiirinde ise "Yalnız uzak ümitler ve her şeyin hasreti,/Öpemediğim anne, bulamadığım kardeş..." demektedir.

Ziya Osman Saba da Tarancı gibi ölüm temini şiirlerinde yoğun bir şekilde işlemektedir. Fakat Tarancı, ölümden kaçarken, "- Rabbim, şuracıkta sen bari gözlerimi yum!" diyerek ölümü arzulamaktadır. Ölüm onun gözünde kaçış değil bir bakıma kurtuluştur: "Ümitler içindeyim, çok şükür öleceğiz..." O, bu dünyaya gelişinin tesadüf olduğuna inanmamakla birlikte, asıl vatan olarak öte dünyayı görmektedir. Ölümü arzulaması, isyandan ziyade asıl mekânına dolayısıyla da sevdiklerine kavuşma şeklinde tezahür eder: "Ölüler! Özlemez olur muyum dünyanızı,/Aranıza karışmış annem var, babam var." (Sevgiler). "Yaşamak bundan sonra, katlanılmaz eziyet" diyen şair, bazen de anılarda kalan o mutlu günlerini hatırlayarak yaşama sevincini dile getirir: "Gülmek, gülen anneye, eve dönen babaya;/Yaşamak, daha tatlı, daha güzelken dünya." (Çocuk Gülüşleri)

Ölüm temiyle birlikte şiirlerinde Allah, Rabb ve Tanrı'nın sıkça geçtiğini görmekteyiz. Allah'tan medet umma, O'na sığınma ve ahiret düşüncesi şiirlerinde yoğun bir şekilde geçmektedir. Şiirlerindeki bu din duygusu, hikâyelerinde yerini daha çok insalcıl duygulara bırakır. Hikâyelerinde ölüm, daha çok annesinin ölümü ve Eyüp mezarlığı çerçevesinde karşımıza çıkar. Çocukluk yıllarının bayramlarını anlattığı "Bir Kurban Bayramı Hikâyesi"nde ise din duygusu ve ahiret düşüncesi belirginlik kazanır.

Saba, halihazırdan hoşnut kalmasa da o küçük mutluluklarla yetinebilmekte, elde olana kanaat getirmektedir. "Rabbim, ben yalnız zeytin ve ekmek istiyorum" diyen şairin mutlu olması için bir başkasının mutlu olması bile kâfi gelebilmektedir: "İçlerinden birisini bir yeni elbise yaptırmış görsem memnun olurdum." (Bıraktığım İstanbul, *M.İ.F* s. 23). Onun bu kanaatkâr tavrını, tok gözlülüğünü, Cevdet Kudret çok güzel bir şekilde özetlemektedir:

"Hayat saadetini, sadece, günlük ekmeğini çıkarıp başını sokacak bir dam altı bulmaktan ibaret saydı; gerisini başkalarına bıraktı.

(...) Zavallı Ziya! Başkaları dünya nimetlerini küp küp biriktirirken, o, bunlardan sadece birkaç fincan almakla yetindi. Buna da şükretti, sevindi"[17] Bu yüzden Saba'nın kahramanları küçük mutlulukları önemseyen, ihtirasları olmayan büyük idealler peşinde koşmayan tiplerdir. Onun hikâyelerinde dış hayatın gerilim ve debdebesine yer yoktur. Telaş, öfke ve gerilime rastlayamayız. Daha çok sitem ve serzenişlerle yüz yüze gelir okuyucu. Bu da çocukluk yıllarına duyduğu özlem ve değişen İstanbul karşısında yaşadığı üzüntüden kaynaklanır. Yakın dostu Yaşar Nabi'nin ifadesiyle "Anılarının baş köşesine de, İstanbul oturmuştu."[18]

Ziya Osman Saba, kısa süre Ankara ve Paris'te kalmasının dışında ömrünü İstanbul'da geçirmiş bir şairimizdir. İstanbul'a meftun olan şairin bütün hikâyeleri İstanbul'u anlatmaktadır. Onun hikâyelerinde Boğaz'ı, İstanbul'un sahil bölgelerini, Taksim'i, Beyoğlu'nu, Adaları, Eyüp ve mezarlıklarını olağanca sıcaklığı ve canlılığıyla görebilmekteyiz. "O Mahalle" *(M.İ.F.)* hikâyesinde ise İstanbul'un kenar mahalle kültürü gözümüzün önünde canlanıverir.

Ziya Osman Saba'nın eserlerinde hayatından izler taşıyan, psikolojisini yansıtan başka örnekler de bulmak mümkün. Ayrıca şiir ve hikâyeleri arasındaki ortak özellikleri daha da çoğaltabiliriz. Mesela deniz ve vapur imgesi, şiir ve hikâyelerinde yoğun bir şekilde geçmektedir. Ve hatta "Neveser" hikâyesi tamamen bir vapurun hazin bir hikâyesini anlatmaktadır. Bir başka özellik ise eşya'dır. Bu özellikle de ev ve giyim eşyası olarak karşımıza çıkar. Saba'nın şiir ve hikâyelerinde eşyaya karşı bir zaafının olduğunu görebiliyoruz. Onun gözünde eşyalar bir hüviyet kazanır. Onlar karşımıza canlı birer organizma olarak çıkar:

"Bir zamanlar oturduğum semtlerin vapurları yine hep o hareket telâşı içindeydiler." (Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi, *M.İ.F.*, s. 3).

"Neveser öylesine yorgun argın çalışıyordu." (Neveser, M.İ.F., s. 80).

"Ötede, bir çengele asılı duran paltom, şapkam, kapı önünde, sokağa çıkacağım

zamanı bekleyen ayakkaplarım vardı." (O Mahalle, *M.İ.F.*, s. 98)

"Yorgun görünüşlü evler..." (Misafirlikler, *D.İ.*, s. 22)

Genel olarak Saba'nın hikâyeleri şair duyarlılığını yansıtır olmasına rağmen bunların birtakım kusurları da vardır. Gereksiz yere uzatılan ve aksamalara yol açan uzun cümleler ilk dikkat çekenidir. Bazı cümlelerde ise okumayı aksatan virgül işareti sıkça kullanılmıştır.

Her ne kadar Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi ve Değişen İstanbul'u hikâye çerçevesinde ele almaya çalıştıksa da çocukluk ve ilk gençlik anılarını anlattığı bu yazılara klâsik anlamda hikâye demek pek mümkün görünmüyor. İçlerinden birçoğu, anı kitabından alınmış bölümler şeklinde görünüyor. Zaten Ziya Osman Saba da bunun böyle olduğunu bir röportajında kabul etmektedir:

"- Şimdi edebiyat sahasında yeni bir şey hazırlıyor musunuz? Yeni projeleriniz var mı?

- Şimdiye kadar yazabildiğim nesir veya hikâyemsi yazıların bir kısmı, Varlık yayınları meyanında -hep Yaşar'ın himmetiyle- "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" adı altında, yakında çıkacak. (...)

Bu vesile ile bir şey daha söyliyeyim: Bilmem dikkat ettiniz mi, yukarıda nesir veya hikâyemsi yazılar dedim. Zira hikâye yazmanın zorluğunu, hele benim gibi memleket, insan tanımamışlar için imkânsızlığını bildiğimden, yazdıklarıma hikâye demeğe bir türlü dilim varmıyor,...)"[19]

1 Yahyâ Kemal Beyatlı, *Siyâsi Hikâyeler*, Yahyâ Kemal Beyatlı Enst., İst. 1968, 147 s.

2 "Her Gece Benimsin", Yahyâ Kemal Beyatlı, *Siyasî Hikâyeler*, Yahyâ Kemal Enst., 3. bk., İst. 1995, 110.

3 Beyatlı, *a.g.e.*, s. 8.

4 "Yahya Kemal'in Hikâyeleri" Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 36, nr. 738, 15 Mart 1969, s. 7

5 "Yahya Kemal'in Bir Hikâyesi", Cahit Tanyol, *Varlık*, y. 20, nr. 386, Eylül 1952, s. 2.

6 İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yay., 3. bk., s. 240.

7 "Cahit Sıtkı Tarancı Diyor ki..", Haz. O. Fehmi Özçelik, *Hisar*, y. 2, nr. 20, Aralık 1951, s. 11.

8 Selâhattin Önerli, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeciliği ve Hikâyeleri*, Ankara 1976, 141s.

9 Önerli, *a.g.e.*, s. 6.

10 "Tarancının Öyküleri", Muzaffer Uyguner, *Varlık*, y. 43, nr. 837, 1 Haziran 1977, s. 15; "Cahit Sıtkı Tarancı"nın Şiir ve Hikâyeleri Arasındaki Benzerlik", İnci Enginün, *Türk Dili*, nr. 408, Aralık 1985, s. 449-459.

11 Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Enginün, *a.g.e.*, s. 242.

12 "Ziya Osman ile Bir Konuşma", *Varlık*, y 19, nr. 376, 1 Kasım 1951, s. 7-8.

13 Ziya Osman Saba, *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*, Varlık Yay., İst. Ocak 1952, 110 s.

14 Ziya Osman Saba, Değişen İstanbul. Varlık Yay., İst. Şubat 1959, 143 s.

15 "Bütün Saadetler Mümkündür", Doğan Hızlan, *Varlık*, y. 14, nr. 687, 1 Şubat 1967, s. 9.

16 "Ziya Osman Saba'nın Hikâyeleri", Recep Duymaz, *Yeni Sanat*, y. 2, nr. 10, Mayıs 1975, s. 40.

17 "Ziya ile Geçen Zaman", Cevdet Kudret, *Varlık*, y. 24, nr. 450, 15 Mart 1957, s. 6.

18 "Yitik Dostlar", Yaşar Nabi, *Varlık*, y. 14, nr. 687, 1 Şubat 1967, s. 3.

19 "Ziya Osman ile Bir Konuşma", s. 8.

M. ORHAN OKAY

TANPINAR'IN HİKÂYELERİ ÜZERİNE NOTLAR

İlk bakışta çağdaşları arasında fazla velûd görünmeyen, ikinci bir bakışta uğraştığı alanlar bakımından biraz dağınık intibaını veren Ahmet Hamdi Tanpınar, ölümünden sonra gittikçe yoğunlaşan bir ilgi odağı oldu. Bunda, birçoklarında olduğu gibi bir pazarlamacı kurnazlığının rolü bulunmadığı muhakkak. Tanpınar hemen bütün eserleriyle bu ilgi odağına ve edebiyatımızın, kültürümüzün klasikleri arasında yer almaya lâyıktır.



Başta söylediğim ve bir zaaf gibi görünen özelllikleri, birbirini doğurmuştur. Yani velûd olmaması ile dağınıklığı hemen hemen aynı şey gibidir. Hemen bütün biyografilerde ilk vasfı şair olarak yazılıdır. Ölümüne yakın bir araya getirip yayınlattığı *Şiirler*'deki şiir sayısı 37'den, ölümünden sonra dergilerde kalanların bunlara eklenmesiyle de hepsi 74'ten ibarettir. Ama şairdir. Akla gelen ikinci vasfı romancı oluşudur. Biri daha tefrika edilirken yarım kalmış, biri ölümünden sonra müsvedde ve taslak halinde bulunmuş olanlar da dahil olmak şartiyle, sağlığında sadece ikisini yayınladığı romanlarının sayısı ise beştir. Ama romancıdır; hikâyecidir de. Hikâyeciliği üzerinde biraz sonra duracağım. Sadece kantite dikkate alındığında belki en verimli olduğu alan deneme yazarlığıdır. *Beş Şehir*'in dışında yine ölümünden sonra *Yaşadığım Gibi* adı altında bir araya getirilmiş olan kitapta yüz kadar deneme var. *Yahya Kemal* kitabını da denemeler arasında düşünmek daha doğru olur. Bunlara ilâve olarak gençlik yıllarında orta öğretimde, daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi ile Edebiyat Fakültesi'ndeki hocalıkları da çok değişik bir alan yelpazesi gösteriyor: Estetikten ve mitolojiden başlayıp henüz özel bir ihtisas dönemi olarak düşünülmediği yıllarda yeni Türk edebiyatı hocalığı ve bu hocalığının onu sevkettiği, belki/muhakkak hocalığından daha fazla önem verdiği araştırmacılığının mahsûlleri Namık Kemal ve Tevfik Fikret hakkında iki küçük monografik antolojiden sonra her zaman orijinalliğini koruyacak olan *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve yüz kadar önemli yazıdan ve ansiklopedi maddelerinden oluşan bir makaleler külliyatı. Bunları hep yazımın başında işaret ettiğim dağınık alanlarda ve fazla verimli görünmeyen çalışmalarını belirtmek için söyledim. Burada edebiyat tarihinde ve makalelerinde de âlim olmaktan çok denemeci, romanlarında romancılığıyla beraber şair ve bütün eserlerinin arka planında tarihçi, mimar, heykeltraş, ressam, müzisyen olmayarak bu alanların hepsinde güçlü bir yorumcu şahsiyetle portresini tamamlaya-

biliriz. Bu son arka plan (background) bahsindeki dağınıklığa açıklık getirici bir düşünceyi, Antalya Mektubu'nun satır aralarına sıkışmış bir cümlesinde buluyoruz: "Bu duygu, musikişinas olmamak şartıyla, musiki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer". Fakat bütün bunların üzerinde Tanpınar, o otuz yedi veya yetmiş dört parça şiiriyle her zaman şair vasfıyla mevcuttur: "Bende esas olan şiirdir, oradan etrafa genişlerim." (Yaşar Nabi'ye mektup). Şairliğinin ön planda kalmasını her zaman arzu ettiğinin delili olarak bir başka not: Çok özet halinde çağının Türk edebiyatının meselelerini ele aldığı "Türk Edebiyatında Cereyanlar" adlı uzun makalesinde Tanpınar kendisini şairler arasında ele alır ve "Bu şair diğer hikâye ve romanlarında..." diye başlayan dikkate şayan bir cümle de sarfeder.

Hayatı boyunca cömert hatta müsrif olan ama geçim sıkıntısı da çeken Tanpınar buna rağmen kalemini, bazı yaşıtları gibi kendi adıyla olsun takma bir adla olsun, geçimi için kullanmamıştır. Bunu, her eserinin yükünü, mesuliyet manasında değil, estetik yükünü taşımaya hazır olduğunu göstermek için belirtiyorum. Onun, hocalığında da, ilmî çalışmalarında da sanatkârlığı önce geliyordu. Ve pek çok sanatkârdan daha fazla kendini ifade etmenin, bunun için de estetikten fedakârlıkta bulunmamanın yolunu arıyordu (Aktüel politik mesele ve kişilerden bahsettiği bazı yazıları üzerinde ayrıca durulmalı).

Tanpınar'ın hikâyeciliği yukarıdanberi çizmeye çalıştığım hayat grafiği içinde, bütün öteki mesaileriyle beraber yürür. Hocalığı, edebiyat tarihçiliği, romancılığı, şairliği... arasında bir de hikâyeci Tanpınar var.İlki 1937 yılından başlamak üzere yayınlanmış 14 hikâye. Bunlardan on ikisini *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943) ve *Yaz Yağmuru* (1955) adı altında kitaplaştırmış. Hikâyelerinin çoğu önce dergilerde çıkmış.

Yazarların hayat hikâyeleri içinde eserlerini yazdıkları zaman olarak bilgimiz, çok defa bunların yayın tarihlerinden ibarettir. Tanpınar'ın hikâyelerinin de yazılış değilse de yayın tarihlerinin sırası şöyle:



Geçmiş Zaman Elbiseleri , Temmuz 1936
Erzurumlu Tahsin , Nisan 1937
Bir Yol , Mayıs 1937
Abdullah Efendi'nin Rüyaları , Eylül 1941
Evin Sahibi , Aralık 1942
Emirgân'da Akşam Saati , Ocak 1945
Fal Kasım 1946
Bir Tren Yolculuğu , Sonbahar 1947
Adem'le Havva , İlkbahar 1948
Acıbademdeki Köşk , Sonbahar 1949
Yaz Gecesi , Kış 1951
Rüyalar , Kış 1952

İlk defa *Yaz Yağmuru* kitabında yayınlanan Yaz Yağmuru ve Teslim hikâyeleri-

nin itibarî tarihi de 1945 olarak kabul edilebilir. Bunlardan Yaz Yağmuru'nun, tuhaf bir tefrika macerası yaşayan Emirgân'da Akşam Saati hikâyesinin epeyce bir tertip değişikliğinden sonra yeniden kaleme alınmasından oluştuğunu da ilave edelim. (Tanpınar'ın 1953'te *Varlık* dergisinde yayınlanmış "Son Meclis" adlı tek perdelik fantezi denilebilecek bir küçük eseri daha var. Dergide "küçük hikâye" şeklinde takdim edildiği için bibliyografyasına da bu şekilde geçmiş. Bu küçük hikâye başlığını Tanpınar mı vermişti, yoksa derginin bir tasarrufu muydu, bilmiyoruz. Bu metin bugüne kadar çıkan kitaplarına girmemiş ve herhangi bir şekilde incelenmemiştir. Bir de Bedrettin Tuncel'e yazdığı bir mektupta Abdullah Efendi'nin Rüyaları kitabını yayına hazırlarken verdiği hikâyelerinin listesinde Bir Kukla Oyunu adı da geçiyor. Bunun yukarıda bahsettiğim Son Meclis olması muhtemeldir. Bu niyetine rağmen sonradan çıkarmış olmasını, onu hikâyeden çok kısa bir oyun telakki etmesiyle açıklayabiliriz. Aynı listede bugün varlığını bilmediğimiz Beşinci Gece adlı bir hikâye daha görülüyor.)

Doğrusu bu kronoloji Tanpınar'ın hikâyeciliği hakkında yorum getirecek açık bir ipucu vermiyor. Nihayet on altı yıla sığdırılmış on dört hikâye. Yalnız kendisiyle yapılmış mülâkatlardan birinde Abdullah Efendi'nin rüyalarının 1935'te yazıldığını söyler. Demek ki yayınlanması için altı yıl beklediği anlaşılıyor. Tanpınar kendisinin "zor yazan" bir yazar olduğunu da itiraf ediyor. Yaşar Nabi'ye biyografisi hakkında yazdığı bir mektubunda "Güç ve yavaş yazarım.Yazarken çok değiştiririm (...) aralık verince tekrar başlamaklığım için aylar ister." diyor ki bu da her hikâyesinin yayın tarihi arkasında tahmin edilmesi güç ve karmaşık zamanların bulunduğunu gösterir.

Tanpınar için hikâye tekniğinin o kadar büyük bir problem olmadığı yahut hiç değilse her zaman için bir problem olmadığı görülüyor. Romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de kuralcı bir tekniğe bağlı değil. Bununla beraber onda, her şiirin kendi formunu araması gibi her hikâyenin gerektirdiği, kendiliğinden oluşan farklı teknikler bahis konusudur. Bir defa hikâye türünün kendi döneminde yaygın olduğu hacim, yani küçük hikâye kalıbı Tanpınar'ın hikâyelerine uygun değildir. 48 sayfalık hacmiyle Abdullah Efendi'nin Rüyaları, 70 sayfalık hacmiyle Yaz Yağmuru, hikâyeden çok romana doğru giden bir yapı gösteriyor. Şüphesiz yalnız hacim meselesi bu iki türü birbirinden ayırıcı tek faktör değildir. Ama vakanın karmaşıklığının, zaman ve mekânda yayılışın alâmetleri olarak önceki hikâyenin sekiz, ikincisinin dört bölümde anlatılması gibi yine romana yaklaşan bir ölçü dikkati çekiyor. Diğer hikâyeler arasında da 30, 40, 50 sayfayı bulanlar var. (Bu yazıdaki bütün sayfa kayıtları Tanpınar'ın *Hikâyeler* adı altında bir araya getirilen (Dergâh Yayınları, İst. 1983) yayımını göstermektedir).

'O' anlatıcılı hikâyelerinden Rüyalar'da bilinçli bir "merkez yansıtıcı" tekniği kullanan yazar bu tarzdaki diğer hikâyelerinde bakış açısına da fazla dikkatli değildir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda anlatıcı yazarın varlığını gizlemeyen ifadeler vardır: "Bu humma içinde *kahramanımız* yaşadığı gecenin kendisi için korkunç bir gece olduğunu, insafsız bir kaderin yanıbaşında yürüdüğünü ve her aydınlığı, her vuzuhu bir anda karartacak kadar bulanık nefesini zaman zaman alnına üflediğini unutmuş gi-

biydi" Hemen tamamen erkek kahraman Sabri'nin bakış açısının hakim olduğu Yaz Yamuru'nun başlarında "Kadın kendi düşünceleri içinde idi." cümlesiyle bu açı diğer kahramana doğru kaymıştır. Şiirin tekniği, daha doğrusu formu üzerinde o kadar ısrarla duran Tanpınar, roman ve hikâyeden bahseden makalelerinde bu türün tekniği üzerinde hemen hiç durmaz. Yalnız bir defa, Halid Ziya'dan bahsederken roman tekniğinin mükemmeliyetini, pek de üzerinde durmayarak ifade eder. Bununla beraber başka bir çalışmanın konusu olabilecek 'kendiliğinden oluşan farklı teknikler' meselesinin önemini de tekrar edelim.

Yukarıda Yaz Yağmuru'nun ilk tasarısı olabileceğinden bahsettiğim Emirgân'da Akşam Saati'nde, kahramanı Sabri'nin iç monologlarında, eşzaman (senkroni), artzaman (diyakroni) ve bilinç akışı tekniklerine göndermeler hissedilir: "Sonbahar yaklaşıyor, diye düşündü. Fakat daha başka bir şey söylemek istiyordu; kendi kendine, düşündüğüm bu değildi. Akşam oluyor diyecektim. Demek insan iki şeyi birden düşünebiliyor. Kim bilir belki de üç dört şeyi bir defada düşünebiliyoruz. Onun için zaman zaman muammalı oluyoruz. Onun için anlaşamıyoruz." (s.329). Yazı hayatının çok öncelerinden beri Bergson'un ve Proust'un zaman anlayışı ile zihni meşgul olan Tanpınar bunu eserinin çok defa problemi, tema'sı, bazan da burada olduğu gibi tekniği haline getirir. Hikâyeden naklettiğimiz hadisenin devamında Sabri hem arkasında konuşan yabancı ana-kızın dertlerine ortak olmakta, hayatlarına girmektedir, hem de kendi hafızası, şuuraltı dinledikleriyle beraber bir yığın çağrışımla yeni terkipler yapmaktadır. Birkaç sayfa sonra bu zihnî karmaşıklık (kompleks) ile hikâye tekniği bir daha çakışır: "Sabri deminki dikkatine döndü. 'Mademki muayyen bir zamanda iki şeyi birden düşünebiliyoruz, o halde pek âlâ iki insanı da birden sevebiliriz. Fakat hakikatte iki şeyi birden düşünebiliyor muyuz ? Mesele burada, bu birden kelimesinde. Bizim 'birden' dediğimiz şey belki iki ayrı zamandır. Son derece kısa oldukları için biz onları birbirinden ayıramıyoruz, tek bir zaman sayıyoruz. Yahut da üstüste şahsiyetlerin ayrı ayrı zamanlarıdır. Birinci şıkta bütün değişiklik iki haddin arasında geçtiği için bir nevi ritm teşkil eder. Beyaz, siyah. Beyaz, siyah. Tıpkı nabzım gibi. İkincisinde insanı, sefer tası gibi bir şey kabul etmek lazım. Bence de doğrusu budur.' "(s.336). Tanpınar burada insan hayatında (şuurunda) olduğu kadar anlatımda da gerçek bir senkroni olup olamayacağını irdeler gibidir. Şiirin dışındaki edebî metinlerin ne dereceye kadar hayatı yansıttığı münakaşa edilmiştir. Roman, dolayısıyla hikâye hangi hayatı ve nasıl yansıtır? Hikâyenin kurmaca (itibarî) bir metin olduğu muhakkak. Ama onun, hayatın yahut ruhun gerçeklerini yansıtabilmesi için, gerçek tesiri, izlenimi vermesi gerekir. Bunun için hayatın kendisi olmasa bile yazarın hayat tecrübeleri bu kurmaca metinlerin arasına girer. Nitekim Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki kişi ve olayların gerçek hayattakilerle, birebir olmasa da ilişkileri aranmıştır. Biyografisini bildiğimiz Tanpınar'ın hikâyelerine de hayat tecrübe ve müşahedeleri girmiştir.Bulunabilecek pek çok örnekten birkaçını zikredelim. Yine Yaz Yağmuru'nda Sabri, plajda, biraz evvel çıktıkları kabineyi hatırlar: "Şimdi Sabri onu, daha ziyade bir deniz mağarası gibi hatırlıyordu. Kendi nabızlarının dalgalarıyla açılıp kapanan bir deniz mağarası." (s.52).

Tanpınar'da bu mağara motifi bir arşetip gibi, herhalde bir psikoanalitik tahlile muhtaçtır. Belki Eflatun'un mağarasının bile izlerini taşıyan bu motifin ondaki ilk somut kaynağı zannediyorum genç yaşlarında Antalya'da gördüğü Güvercinlik mağarasıdır. Antalya Mektubu'nun bir yerinde orasını şöyle anlatır: "Aynı günlerde, bulunduğunuz memlekette denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denilen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi, gördüklerimi henüz gerçek bir keşif haline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri biraz da bu mağaraya bağlıdır." Huzur'da da Mümtaz aynı mağaranın koyu nefti ile tirşe arasında değişen aydınlığını, dalgalar çekildiği zamanki durgunluğunu, dalga çarpıp ağzını örttüğünde her tarafın nasıl yemyeşil olduğunu, sonra gürültü ile suyun boşalmasını saatlerce . hiç konuşmadan seyrettiğini ve bunun kendisini nasıl çıldırttığını anlatır.

Erzurumlu Tahsin ise bir hikâyeden çok hatırayı düşündürüyor. Bu, Tanpınar'ın Erzurum'daki ilk hocalığı yıllarına (1923-1924) ait gerçek vakaların ve mekânların teşkil ettiği dekor içinde bir savaş sonu insanının çöküntüsü hikâyesidir. Hikâyenin bir yerinde anlatıcı, artık Tanpınar demekte bir mahzur yoktur, otantik varlığını ortaya koyar ve okuyucu ile konuşur: "1924 senesi sonbaharında olan ve o havaliyi Kars'a kadar altüst eden bu felâket elbet *hatırlardadır*."

Erzurumlu Tahsin gibi Evin Sahibi hikâyesi de yazarın hayatından zengin müşahedeler taşır. Zaten kendisi de Kerkük Hatıraları'nda, Musul'da iken evlerinde Gülbuy adlı bir hizmetçilerinin olduğunu, bunun daha sonra Evin Sahibi hikâyesine bir tip olarak girdiğini söyler. Fakat hikâye ile hayat arasındaki yakınlık sadece bu Gülbuy'dan ibaret değildir. Kerkük Hatıraları'nda geçen Kerkük'teki evleri, annesi, babası, büyükannesi hatta evdeki yılan bazan şaşılacak kadar birbirine benzer cümlelerle, bazan az-çok deforme ve stilize edilmiş ifadelerle Evin Sahibi hikâyesine girmiştir. *Beş Şehir*'in Erzurum'unda Siirt'ten ilk defa çocuk yaşlarında Erzurum'a gidiş yolculuğunu anlatırken satırlar arasına şu cümle sıkışır: "..bu yolculuğu hiç unutmam. Büyükannemin masallarıyla Kerem'den, Yunus'tan okuduğu beyitlerle, bana öğretmeye çalıştığı yıldız adlarıyla muhayyilemde büyülü hatırası hâlâ pırıl pırıl tutuşur." Bu büyükanne Kerkük Hatıraları'nda biraz daha belirli bir hüviyetle görünür : "Bu ev muhayyilemde büyükannemin evidir. Onun korkuları, vehimleri, memleket hasreti ve Yunus ilâhileri ile doludur. Bu sevimli kadın, evliyasını hiç unutmamakla beraber, selamlığı bir türlü bizim evden addetmez..." Evin Sahibi hikâyesinde ise aynı insan biraz daha farklı bir detayla verilir: "Ne annemi, ne de ninemi iyice tanıyabilirdim. Bu sonuncudan bende kalan tek hayal, Yunus ilâhileri okuyarak ağlayan ihtiyar bir kadın hayalidir; bir de sonraları, evdeki hizmetçilerin ağzından sık sık dinlediğim bir türkü bilirim. Beyaz başörtüsü, ağır kumaşlardan entarisi, tesbihi, seccadesi, velhasıl bugün bende onun hayalini vücuda getiren bir yığın teferruat, tıpkı türkü gibi sonraları etraftan dinlediğim şeylerin zihnimde kalan izleridir."

Tanpınar bütün bu otantik unsurların edebî esere intikali üzerinde de hikâye tekniğinin bir parçası olarak düşünmüştür. Yine Kerkük Hatıraları'nda bu tekniğinin ve

estetik endişelerinin ipucunu şu cümlelerle verir:

"Gerçeği şu ki bir eser bizde ömrümüz boyunca mevcuttur. Tıpkı hareketlerimiz gibi icraatının tesadüfleri ona muayyeniyetini verir. Niçin Gülbuy'un hatırasını olduğu gibi yazamıyorum? Fakat böyle yapsaydım folklora düşerdim. Ve her eserimde istediğim şeyi, o sembol kıymetini kaybederdim. Onun için hikâyenin kahraman ve muhitini değiştirdim. Vaka Musul'da geçmesine rağmen, ev Kerkük'teki bu ikinci evdir. İhtiyar babanın kızının oyuncakları üstüne kapanıp ağladığı oda, benim serçeleri avladığım odadır."

Yukarıdaki cümlede geçen "muayyeniyet" kelimesinin, Tanpınar'ın bütün eserlerinin olduğu gibi hikâyelerinin de önemli anahtar kavramlarından birini çağrıştırdığını söyleyeyim. Muayyeniyet, determinizm demektir ki Tanpınar'ın vokabülerinde kader'in karşılığıdır. Antalya Mektubu'nda "talihimiz içimizde çok gizli bir yerdedir" diyen yazar hikâyelerinde de bunu değişik ifadelerle sık sık tekrarlar. Bir huzursuzluğun romanı olan Huzur gibi hemen bütün hikâyelerinin kahramanları da kaderin hep olumsuzluklarına maruz kalmış kişilerdir. Çoğunun süpertitüsyonları, bâtıl itikatları vardır. Akıl ve muhayyileleri çok defa olağan dışı faaliyet gösterir. En mutlu anların arkasında bile trajik ve patetik bir felâketin izleri veya habercisi vardır. Bunlar, özellikle rüyaların hakim olduğu hikâyelerde (galiba hemen hepsi) bana hep Edgar Poe'yu çağrıştırdı. Yaz Yağmuru'ndaki genç kadının bir ara Sabri'ye "Siz korkuyu sevmez misiniz? Ne kadar her şeyi değiştirir, zenginleştirir" (s.63) türünden bir çeşit mazohizme uzanan sözleri gibi. Sabri ise kendisindeki bu patetik duygulara yabancı gibidir : "Niçin herşeyi bir azap yapıyorum? Ben evvelce hiç böyle değildim" (s.56).

Böylece felâket bir kader gibi bir yığın tesadüflerle gelir ve insanı yakalar. Bu iradesiz kahramanlara (tabii Tanpınar'a da) göre hayatımızı bir takım tesadüfler idare etmektedir. Yazarın burada seçtiği muayyeniyet, talih, kader gibi pek de kendisine bir çıkış yolu açamayacak kavramların arkasında hep o iradesizlikler gelir. Erzurumlu Tahsin'i tarif ederken "onda hayatı idare eden gayri mesul kuvvetlerden biri mevcuttur sanılabilirdi" (s.252) der. Abdullah Efendi de kendisi için "Kim, hangi kuvvet onu kendi ömrünün, kendi kaderinin serabına böyle birdenbire üflemişti" (s. 203) diye düşünür. Yaz Yağmuru'nda Sabri ise, iradesinde olmayan, kaderin veya tesadüfün sevkettiği durumu hakkında daha doğru bir teşhiste bulunur:

"Şaşkınlığından sabah gazetelerinin bulunduğu köşeye baktı. Bu mübarek 1944 yazında tam kendi seviyesinde bir insanın yaşaması lazım geldiği gibi yaşıyor, düşünmesi lazım gelen şeyleri düşünüyordu. 'Bu muydu benim meselem?' Fakat kendisi istememişti ki, her şey kendiliğinden olmuştu. 'Dünya kan, ateş içinde yahu! diye kendi içinden devam etti. Fakat hayır, bunu düşünemezdi. O, hayatında kurulan acayip tahtaravallide, kâh bir taraf kâh öbür taraf ağır basarak yaşayacaktı." (s.59)

Bu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da, içinde gizli bir yerde duran talihinin, yani kaderin ona hazırladığı bir tahtaravalli idi. Zamanın ne içinde ne dışında, ne Şark'ta, ne Garp'ta, ne tam manasıyla Osmanlı'da ne Cumhuriyet'te, ne siyahta ne beyazda, hasılı "olup olmamanın eşiklerinde" bir tahtaravalli.

BETÜL ÇELİK

BİR BAŞKA GERÇEKLİĞİN ÖYKÜLERİ

Öykü yazarlarının, yazdıklarıyla, oluşturdukları öykü dünyaları arasındaki komşuluk ilişkileri, kimi zaman sağlıklı bir yazı ve okuma izleği hâlinde bir dil kurup edebiyat alanı açabiliyor. Birbirine elveren, birbirini besleyen bu 'ilişki' hem kendi döneminde hem de kendisinden sonraki dönemlerde sürüp gidebilecek bir imkân olabiliyor. Tarık Buğra'nın bütün öykülerini bir kez daha okuduktan sonra, neredeyse kendi öykü kitabı kadar hacimli bir kitap olan Sait Faik'ten 'seçtikleri'ni de okuyunca, aynı şekilde bir seçkiyi Memduh Şevket Esendal'dan da yapmadığına hayıflandım. Her seçkinin bir beğeniyi ve onayı içerdiği düşünülürse, Tarık Buğra'nın Sait Faik'in on kitabından seçtiği otuz dört öykünün kendi öyküleriyle birlikte okunması, öykü dünyaları arasında iyi bir komşuluk ilişkisi olduğunu gösterir. Tarık Buğra öyküsünün diğer komşusu da kuşkusuz Memduh Şevket'tir. Türk öykücülüğünün bu iki köşetaşı ile komşu olan Tarık Buğra'nın kurduğu edebiyat evinde nicelik olarak öyküye, komşuları kadar mekân ayıramasa da nitelik olarak komşuları kadar öykücü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Varsın, ciltlerce romanları ve diğer kitapları da arkadan gelsin. Hemen hemen aynı dönemde yazmış olan Türk öykücülüğünün bu komşularıyla sınırdaş olarak Samet Ağaoğlu, Sabahattin Kurdet Aksal, Vüs'at O. Bener ve Onat Kutlar'ın öykülerini de bu bağlamda anmak gerek.

Tarık Buğra'nın romanlarının açtığı siyasal ve tarihsel tartışmalar ve sağladığı ün, onun öykülerini neredeyse unutturdu okuyucuya. Onun okuru ve yayıncısı, Küçük Ağa ve Osmancık'ın ününe kapılıp Oğlumuz'a vefazılık ettik. Hâlâ bütün öykülerinin seçilerek ancak üçte biri kadarının yayımlandığı düşünüldüğünde Oğlumuz'un uğradığı haksızlığa okuyucu kadar yayıncının da katkısı olduğu söylenebilir rahatlıkla.

Yazarın toplam 82 öyküsü[1] bugüne kadar bir ya da birkaç kitapta topluca yayımlanmadı. Hemen hepsi de sağlığında yayımlanan altı öykü kitabının[2] ne tek tek her birinde, ne de hepsinde Tarık Buğra'nın bütün öyküleri bir araya getirildi. Kendisinin 1994'te ölümünden sonra yapılan öykü kitabının yeni baskılarında da aynı durum devam etmektedir. Kısaca, Tarık Buğra'nın bütün öykülerinin derli toplu bir yayımına ihtiyaç var. Hatta, Sait Faik'ten seçtikleri de 'bütün eserleri' dizisinde yayımlanmalı.

Tarık Buğra'nın öyküleri üzerine yapılan gerek genel değerlendirmelerin, incelemelerin ve bilimsel çalışmaların, gerekse kısa yazı ve değinilerin hemen hemen hepsinin, onun öykü dünyasına ilişkin ortak yargıları; orta hâlli aile bireylerinin ilişkileri ve sorunları, taşra insanının ıssız, yalnız, bungun hayatı, hüzünlü dünyası ve aşk, yalnızlık, kader... dairesinde dönüp duran bireylerin tutkuları, felsefî yoğunluk ve yorgunluklarından ibaret bir öykü dünyası oluşu yönündedir.[3]

Bütün bunlarla birlikte, onun öykülerinin mekânını, zamanını, kişilerini, zaman za-

man, yer, tarih, zaman ve ad da belirtmesine rağmen taşra, Anadolu, İstanbul... gibi alanlara hasretmek zordur. Tarık Buğra, kimi ve nereyi yazarsa yazsın; insanı, o insanın iç dünyasını, onlar farkında olmasalar bile 'dünyayı görüşleri'ni, kendilerine ve kendilerinin dışındaki her şeye bakışlarını, onaylarını, retlerini, eleştirilerini, sevgilerini, nefretlerini, hesaplarını, hesapsızlıklarını, kurnazlıklarını, sinsiliklerini, açgözlülüklerini, çıkarcılıklarını, dayanışmalarını, birbirini kullanma ve acımasızca harcamalarını, aşklarını, bunalımlarını, dostluğa, iyiliğe, güzelliğe özlemlerini, sevip de sevilemeyişlerini... yazar. Mekân olarak Akşehir'le İstanbul'un, Akşehir'deki şehir kulübü ile Beyazıt'taki Küllük'ün, Dem adlı meyhanenin öykü mekânı; insan olarak da köylü bacanaklarla gazete şefinin, otel faresinin, Ali Ağa ile Üstad'ın, Beşinci ile havuçlu pilav yapan kocanın, Ömer'in babasının, kardan adamla çifte tabancalı hafiyenin öykü kişisi oluşu ve yazılışı açısından bir ayrıma gitmek mümkün değildir. Bütün bunlara; konusu, kişisi, mekânı, zamanı, dili ve temalarına..., Tarık Buğra'nın öykülerine, öykü gözü, öykü dili ve öykü tekniği açısından bakmak gerek. Her şeyi ve her yönüyle birey olarak bir başka gerçekliğin, insanî gerçekliğin öyküleri, Tarık Buğra'nın öyküleri.

Tarık Buğra'nın öykülerinin bir değerlendirmesini yapmak için okuduğumuz Hikâyeler'de (1969) otuz dokuz öyküsü seçilerek alınmıştır. Bu seçkinin yazarın sağlığında yapıldığı düşünülünce, bu öykülerden yola çıkılarak daha sağlıklı bir sonuca ulaşılabilinir. Yarın Diye Bir Şey Yoktur'un son baskılarına daha az sayıda öykü alınmıştır.

Buğra'nın andığımız otuz dokuz öyküsü, onun üzerine konuşan ve yazanların da belirttiği tema, konu, kişiler... açısından birkaç gruba ayrılarak okunup incelenebilir: Aile, aşk, taşra, bireysel yalnızlıklar, kader düşüncesi... Böylece öyküler dörderli beşerli gruplar hâlinde ele alınabilir. Öykülerin yayımlanış tarihleri bir yana, kitapta sıralanışları da yaklaşık olarak bir tema/konu izleğinde yapılmıştır. Baştan sona okunduğunda böyle bir izleği de gözetmiş olabiliriz.

Tahir Alangu, Buğra'nın öykülerini değerlendirirken şöyle der: "Tarık Buğra, hayatı yazma değil, yıkıp yeni baştan kafasındaki ve düşlerindeki tasarılara göre kurma ve düzenleme çabası içindedir. (öykülerinde).... onun yürüdüğü yoldaki merhaleler, yıkılıp kurulmalar, iç dünyasındaki oluşumları da yer almaktadır."

Alangu'nun bu tespitinden Tarık Buğra'nın öykülerine topluca bakıldığında Kardan Adam ve Çifte Tabancalı Hafiye adlı iki öyküsü öncelenerek yazarın öyküsünü yazmak istediğini 'kurgusal gerçekliğe' yaklaşımını görebiliriz. Kardan Adam'da güzel bir dünya düşüncesi, Çifte Tabancalı Hafiye'de de bunun kaçılan/sığınılan düşü vardır. Hayatı arındırma, arınmış bir hayat arama, kurma ve kurgalama çabası vardır. Kardan Adam, bu arayışı ileriye taşıyacak, arınmış bir hayatı kuracak, kapısını çalacak öykü kişisidir. İşte 'Meşhur Hikâyeci', bu kişinin yazınsal/düşsel/kurgusal kişiliğini yazmak için oturur masasına. Yazarın, beyaz kağıtlarının üzerinde varlık kazanacak kişisi, 'bütün insanlığın küçülüşlerine, iğrençliklerine' karşı onu teselli edecek bir insan tipi olacaktır. İnsanların bozulmamış, kirlenmemiş düşlerini onlara geri getirip hatırlatacaktır. İnsanların kavgalarla, zaferlerle küçüldüklerini; aklı, dostluğu, sevgi-

yi, hoşgörüyü öğretecektir. Kaderin nasıl yontulacağının, yani nasıl yaşanacağının, 'yüce sevincin sırrını' verecektir. Bu insanı (Kardan Adamı) çocukların elleriyle yapacak ama aynı çocuklar, büyüklerinin sesleriyle o düşsel, temiz insanı parçalayacaklardır. Yeni baştan tasarladığı dünyayı ve düşlerini kolay kolay gerçekleştiremeyen 'hikâyeci', bir başka konu arayacaktır.

Her iki öyküde de yazar, düşlediği/kurguladığı kişilerin ve dünyanın kendisiyle bir ilişkisinin olmadığının altını çizer âdeta. Bu tahkiye dili aynı zamanda ironik bir ötelemedir de. Tahkiye dünyasındaki duyguların, sezgilerin, güzelliklerin 'o muhteşem ben'ini kendi beninden ve gerçekliğinden ayırır. 'Hüzünle hançer, sevinçle gül arasın'dadır o benin düşleri. Kendisi yalnızca o benin duyguları, düşünceleri ve düşlerini yazar. Çifte Tabancalı Hafiye, kaçtığı, sıyrılıp kurtulmak istediği gerçeğin öyküsüdür; itiraf eder bunu. Rüyaya, bilinçaltına başvurur. Duyguları: korku, güven, hoşlanış, tiksinti, elem, saygı ve aşktır.

Dün, yani hayatın katı gerçekliği, su yüzüne çıkar gibi düşsel hayatı da kuşatır. Uyandıktan sonra da o rüyanın mekânını içinden, duygularını kafasından atamaz. Unutmak ister gerçekleştiremediği düşlerini, ne ki bu kez de, böyle bir unutuşun, kendini ve hayatı inkâr olacağı kuşkusu, sorusu yakasını bırakmaz. Unutursa, yeniden kurmak düşüncesinden de vazgeçmesi gerekecektir. O zaman neyi yazacaktır öyleyse?

Yazı açısını geniş tutar Tarık Buğra. Pergelin kalem takılı ucu toplumun büyük bir kesimini içine alacak kadar geniş bir daire çizer: Baba olarak erkek, anne olarak kadın, insanî bir manivelâ olarak çocuk; yoksul, haylaz, aylak ve umut olarak genç; bakış ve eleştiri olarak yazar, aydın; hüzne, umuda, umutsuzluğa, şefkate, sevgiye boğan muharrik unsur olarak kadın; İstanbul'dan Akşehir'in köyüne dek şehirli, kasabalı, köylü olarak toplumsal renkleriyle insanımız; ve Karabaş... taşımız, toprağımız, suyumuz...

Tarık Buğra'nın aile teması etrafında örülen öykülerinde anne, çocuklarına ve kocasına karşı eli yüreğinde, bir hüzün süzgeci gibi, 'bir gölgeden ibaret' olan bir içdengedir. O içdenge, kurulduğu günden itibaren yaşanmış hergünü yüzünde ve gözünde taşır. Bu birikim, bu bağ, zaman zaman onları birbirlerine ve çocuklarına karşı razı ve yenik bir duruma düşürür. Baba kayıtsız, annenin yüreği yufkadır. Baba, anne ve çocuk, birbirleriyle doludur. Dünyayı da birlikte doldururlar. Hayatın kendilerine açtığı yollarda birbirlerinden uzaklaşsalar da, gözgöze geldiklerinde birbirlerini bulurlar. Eşler aradaki huysuzluklar, hırçınlıklar, gülüşüp şakalaşırken birden çıkan tartışmalar, küsüşmeler, 'yuva'daki alan müdahalelerinden doğan elektriklenmeler bile sonunda 'evin dünya kadar geniş, uçsuz bucaksız olduğunu' ve buradaki huzuru gösterir onlara. Orada vicdan azabı, neşe, mutluluk birbirini tamamlar. Bir korunak ve muhkem bir sığınak olan aileyi 'Buhran' sarsıntıları bile yıkamaz. Bir ateş dili gibi duygularını, kanını yakan buhran sonunda, annenin ipeksi saçlarında sönüverir birden. Ay ışığının, halının üzerine düşürdüğü pencereden, evliliğin ilk günlerinin düşsel dünyasına girer. Baba, anne, Ayla, Hürrem ve oğlumuz Ömer, aile atmosferinde kurulan bütün öykülerin kahramanıdırlar; onlar hepimizdir. Üzülen, umutlanan, has-

talanan, sabahlara dek çocukların başucunda bekleyen, haylazlık yapan, yürekleri ağızlarına gelen... aile bireyleri. Sarışın, ailenin kadını olduğu kadar mutluluğudur da. Sarışının gülümseyişine gölge, matematik kitabına bakan elâ gözlere keder düşme korkusu, adamın dünyasını yıkabilir. Onun içinde bir ağrıya dönüşen korku, zaman zaman sosyal ve siyasal bir bilince, zaman zaman da zaafa, yılgınlığa dönüşür. Yine de gencecik anneler, açık elâ renkli körpecik gözler, alçak gönüllü mutluluklar bulur ailede. Ulaşamadığı, toplumsal koşullarda da ulaşması imkânsız olan düşlerinden uzaklara sürülürcesine dağ başındaki bir istasyon görevlisi ile evlenen bir kadının yalnızlığının ezgisi üzerine kurulan Hayat Böyledir İşte adlı öykü, hayatına karşı düşlerini gerçekleştiremeyen bütün insanlar adına bir kahırlanmadır. 'Onun hayatını ve geldiği yeri bilmek isterdim.' diyen anlatıcı-yazar, bir dakikalık görüntünün ardına düşer, sorular ve içli ünlemlerle bir öykü, bir hayat kurar.

Psikolojik gerilim ve merak unsurlarının yoğunluk imkânıyla da değişik öyküler yazan Tarık Buğra'nın bu anlamda en başarılı öyküsü 087951'nın Sıfırı'dır. Bir üniversite öğrencisinin imkânsızlıklar sonucu yalanı üzerine gelişen yılbaşı biletinin gerçek olmayan numaralarını spikerin radyodan bir bir okumaya başlamasıyla süren gerilimli bekleyişin, gençlik mahçubiyetinin en insanî boyutunun sergilendiği öyküdür.

Şehir Kulubünde, devlet bir Anadolu kasabasındadır. Yazar, önce bu kasabayı (Hisarlı ilçesini) anlatır. Tam bir güzellemesini yapar: "Hisarlı ilçesi hayattan memnundur ve Allah'a günde beş vakit şükreder. ...buğday yüklü kağnılar, ovanın gölgesiz genişliğinde Hisarlı ilçesinin zahire tacirleri için türkü söyler. Hisarlı ilçesi bu toz renkli köylülere çarık satar, yemeni satar, üstü kız resimli tabaka, yeşil teneke kaplı cep aynası, kemik saplı bıçak satar, hacı yağları, kekik yağları, koşum takımları ve yüz gram kahve, iki yüz elli gram toz şekeri satar. .... Hisarlı ilçesinin şehir kulubü de vardır." İlçenin aydınları, İstanbul'daki öğrencilik günlerini burada hatırlayacak ve başbaşa kalacaklardır. Amerekan barı, cipsleri, sosisleri, Rus salatalarını, Hisarlı'nın görmediği şeyleri orada bulacaklardır. Şehir Kulubü, Hisarlı olmayacak elbette. Hisarlı'yı yönetmeye gelenler, onlara karışmadan kendi aydın alışkanlıklarını ve ayrıcalıklarını Şehir Kulubünde sürdüreceklerdir. Bunlar; kaymakam, doktor, yargıç, veteriner, eczacı ve müdürler... dir.

İş yerlerinde mesaileri biter bizmez oyun kurmak, iki tek atmak için gelecek, gece yarılarında sarhoş ve kaybetmiş olarak evlerine dönecek ve eşlerinin bekleyişleri ve gözyaşlarıyla vicdanları kanayacak ama ertesi akşam yine tekrarlayacaklardır aynı hayatı. İçleri ' çok derinde, kuytu ve ancak korkunç dönemeçlerden sonra ancak varılabilecek irinli bölge...' gibi kalacak. Şehir Kulüpleri, devletin kasabalarda çekilmiş resmi gibi ülkenin duvarından inmeden duracaktır. Bu resmin atmosferine katılmadan, kendini alta, geriye çekmiş bir biçimde Hisarlı varlığını sürdürecektir. Şehir Kulubü'nün üyeleri, ancak, Hisarlı ile beraber uyuyup Hisarlı ile beraber uyandığında 'büyük mana'yı bulacaklardır.

Tarık Buğra'nın öykülerinde çocuklar her şeye rağmen bütün sevimliliği ve umut oluşları ile vardır. Oğlumuz bir yana, Kuyruklu Yıldız'daki Olrayt, gözüaçıklığı, fır-

satçılığı; Beşinci'deki üç çocuk da, birer sokak çocuğu hâliyle bile olsa 'düşmüş' ve 'geleceksiz' değildirler. Bir elma kadar bozulmaya (kurtlanmaya) müsait çocuklar, yine bir elma kadar güzeldirler. Gelecekleri, büyüklerini her zaman hüzünlendirir, kaygılara salar. Hayatın katılığı karşısında onların geleceğinden kaygılanmamak mümkün müdür? Yazarın çocuklarla ilgili düşüncelerini merkeze aldığı öykülerinden biri olan Eşekarısı, aynı zamanda bir kader felsefesinin tartışıldığı öyküdür de. Retle kabul arasındaki bir çizgide arar kaderi. 'Öğrenmek... Anlamak?... Lâf işte... Kaderdi bu, kader?' der, ama ardından da; ' yaşamak bir kader edinmekten başka bir şey değildi.' diyerek 'kaderi yaşamak'tan farklı bir düşünce geliştirir.

Tarık Buğra'nın romanları da dahil olmak üzere, öykülerinin çoğunun mekânı ve kişileri kasaba ortamına aittir. Yazarın, bununla birlikte Hikâyeler'deki iki öyküsü (Bacanak ve Ata Binmiş Ali Ağa), Anadolu insanı diye tanımlayabileceğimiz 'köylü'nün psikolojisi üzerine kurulmuştur. Bazı değerleri aşağılamak için başvurulan kaba ve saldırgan gerçekçilikten çok farklı, bizzat insan olarak 'köylü'yü görürüz bu öykülerde. 'Köylü kurnazlığı' olarak adeta atasözü hâlinde dilimize yerleşen bu sözcüklerin ifade ettiği psikoloji, Bacanak öyküsünde, kendilerine kalan mirası, her bacanağın kendi çıkarı doğrultusunda birbirini yönlendirerek nasıl paylaşmak istediklerine ve bu sırada kurnazlıklarının, sinsiliklerinin bütün ustalıklarını sergilediklerine, cehaletlerine, resmi kuralların gelenekler tarafından yok sayıldığına, toprağa ruhsal olarak nasıl sarıldıklarına ve bağlandıklarına tanık oluruz. Toprak ne ifade eder bu insanlar için? " insanın bunu bilmesi, hatta sadece kabul etmesi için tarlada doğması, tarlada emme emmesi, tarlada emeklemesi, kırk yedi yılın dört mevsimini de tarlada tarla olduğu için ve tarla için yaşaması gerekir.... Sevincin rüzgârdan ve buluttan, ümidin gene onlardan, ümitsizliğin de onlardan, şehvetin, kıskançlığın, kızgınlığın veya nekesliğin, konuşkanlığın veya somurtkanlığın hep onlardan olacak... Bir karış veya bin evlek, toprağını tırnakla nadas edecek, teninle sulayacak, harmanını nefesinle üfleye üfleye savuracak... rüzgârdan ve buluttan Allah'a sığınacaksın." İşte bunlardır bir köylüyü 'Ali Ağa' yapan, toprağa bağlayan, ata binişini değiştiren. 'Sen bütün bunları bilmezsen insanın tavrının değiştiğini, duruşunun, bakışının, kelimelerinin değiştiğini, ruhunun, ruhunun değiştiğini nasıl bilirsin ata binince.' Atma binince herkese emirler yağdırır. Herkese selam verir, ona selam verilmez. Bu tarla, bu ekin ali Ağa'nındır, denecek. O ata bindiğinde 'gölgesi ufka düşmeli'dir. Tarlalarına 'bir kartal gibi' bakıp düşler kurar o.

Kimi öykülerinde bilimsel, katı gerçekçiliğe, yüzeysel bilgi ve ezberciliğe, siyasal kesinlemelere, insandan habersiz hayat ve dünya bilgisine, eğitim anlayışına ironik bir dil ve yaklaşımla eleştiriler getirir. Coğrafya Dersi'nde; dünyayı, dünyanın kaç kıtadan ibaret olduğunu, ne kadar insan yaşadığını bilen, her kıtanın adını bir bir sayabilen ama 'sevgi' nedir daha anlayamamış çocuklar, sevgiyi unutmuş ihtiyarlar gördüğünü belirtir anlatıcı-yazar. Dünyanın ne ve nasıl olduğu anlatılan küreden hemen her okulda hatta Stalin'in masasında bile olduğu hâlde nedense, insanlıktan haberi yoktur kimsenin. Üstelik 'bu insanların hepsi, ama hepsi, arkadaşlık nedir, aşk nedir,

analık nedir, Allah nedir, bilirler: Bunların üstüne şiirler yazarlar, ilahiler bestelerler,türkü yakarlar. Ve sonra da, gene bu insanlar, bu ilahi okuyan, şiir yazan bu insanlar... dünyanın ve insanlığın canına okurlar.

Ovaya Destan'da, yine Anadolu'ya döner; Anadolu'dan geçen bir insanın toprağın türküsünü dinleyişini, iç burukluğunu, yalnızlığın, hüznün, ilgisizliğin, ihmal edilmişliğin, hatta terkedilmişliğin, boydan boya Anadolu'yu kesip giden trenin çığlıklarına sarılıp gidişini, arkada kalan ebedi sessizliği, 'değişmez görünüşün içinde gömülü ve asla keşfedilmeyecek sırlarını' anlatır. Farkeden bir şey yoktur. Anadolu ovasındaki insan da, rıhtımdaki Martı meyhanesindeki Todari de 'bir ev, bir köy, bir şehir, bir dünya, bir kainat harabesi gibi' yıkılıp yeniden kurulmayı beklemiyor mudur? Yeniden kurulmalıdır, çünkü; utanması gerekenler (turşuçu) utanmazlar, utanmaması gerekenler (ayakkabıcı) utanırlar. Sanki toplumsal piramit tersine dönmüştür. Ayakkabıcı, ayakkabısı gıcırdadığı için rahatsız olur da, deveyi hamuduyla yutanlar rahatsız olmazlar. Kitapçı vitrinlerindeki eserleri tozlanıp kalmış yazarların yazı ve yalnızlıktan, bahtsızlıktan kaynaklanan psikolojisi de aynı değerbilmezliğin ironik eleştirisidir. *O gün*, gerçek sanat eserlerine değer verilirken, *bugün* verilmiyordur. Herkes önce vitrine seslenmektedir. Eseri ardından gelebilir. Varsın olsun, senfoni bozulsa da bitmemiştir. Bitmeyecektir. Toplumsal beğeni düzeyinin düşüklüğünü dikkate almadan, o, insanları, şehri, uğultularından, bir senfoniyi dinler gibi dinleyecek, ve bu senfoniyi yeni baştan,daha güzel, daha tutkulu bir tempoda yaratmak için dinleyecektir. 'Bu senfoni yeni baştan yazılmalıydı: Sanat ve düşünce devlerinin, çok eskiden, elbirliği ile yarattıkları bu senfoniye bayağı sesler, çirkin sesler, yani zeka ve dehalarına tapanlar-vahşi ve hayvanca bir uzlaşmaya sığınarak-demagoji ile, safsata, riya, hile ve kalleşlikle seslerini ön plana geçirmiş, büyüyü bozmuş bulunuyorlardı.' Görüldüğü gibi yazar, zehirli oklarının hepsini birden sahte değerlere fırlatır. O, yeniden kurmaya taliptir.

Tarık Buğra'nın öykü toprağında dolaşırken zaman zaman Yağmuru Beklerken, Firavun İmanı, Dönemeçte, Küçük Ağa... gibi romanlarına doğru giden yazınsal ayak izlerine rastlarız. Mekân, kişiler, zaman, konu ve sorunlar olarak öyküleriyle romanlarının buluştukları noktalar, izler önümüzde ışıyıverir birden. Öykü kişileri, romanlarının kahramanlarını gösterir. Şehir Kulubünde öyküsünden, Dönemeçte romanına, Gün Akşamlıdır öyküsünden de Küçük Ağa'ya iz sürülebilir rahatlıkla. Gün Akşamlıdır'da kasabadaki üç öğretmen arasındaki düşünce farklılaşmasının sosyal, siyasal tercihlerle şekillendiğini, yanlışın siyasal güçten, doğrunun da toplumdan, halktan örtülü destek gördüğünü anlatır. Yine halk makulü onaylar ama karşı olma cesareti gösteremez. Halkın değerlerine yabancı, tepeden bakan, siyasal gücünden başka bilgisi ve erdemi de olmayan resmî görevli, yaban bir temsilci olarak Anadolu kasabasına gelir. Bütün unsurlarıyla öykülerinin çeşitliliği, okuyucunun izleyişinde zorluklar çıkarır. Bir psikolojiden bir başkasına geçer, bir dünyadan daha farklı başka bir dünyaya girip çıkarız. Birden , geleceksiz bir zaman ve kişiyle karşı karşıya kalabiliriz. Bu durum, hep yeniden kurmak düşüncesiyle yazan bir yazar için nasıl bir şeydir: Yarın Diye Bir Şey Yoktur, der: Yalnızlık, karamsarlık ve geleceksizlik. Umutların, hayal-

lerin, kurguların tükendiği bir noktada, bitkin, her işi kötü giden bir üniversite öğrencisinin isyanı gibi. Boşlukta ve yalnız. Bugün ve bu gece hiç bitmeyecekmiş gibi; Yarın Diye Bir Şey Yoktur.... Evde kalmış bir genç kızın geliştirdiği hırçın, huysuz, geçimsiz gurur âbidesi kişiliği, hayattan yaşama sevinci duymaz. Varolmak ya da olmamak onun için aynıdır. Âdeta hayatın ipini üstüne atar öykü kişisi.

Her sanatçı gibi TarıkBuğra da aşk konusunu öykülerinde kimi zaman başlı başına birer öykü, kimi zaman da öykülerin birer ayrıntısı olarak işler. Hikâyeler'de ardı ardına Yarıda Kalan Aşk, Mağlub ve İlk Aşk adlı öykülerde aşkı bütün çeşitliliği ile öyküleştirir. Onda aşk bazen soyut bir düşünce, düş ve ideal, bazen bir kadın, bazen bir umut, bağlılık ve vefadır. Aşkın sözkonusu edildiği öykülerinin neredeyse hepsinde de bir sarışın güzel kız arz-ı endam eder. Bu sarışın, her zaman bir 'kadın' değildir. Aşkın bütün anlamları bu sarışın güzele karşı beslenen duygularda, özlemlerde, yanan kalplerde mündemiçtir. Sarışın güzel; somut bir kadın, soyut bir duygu, sanatçı idealizmi ve metafizik bir mecazdır... Erkek, hayatta, hayatın zor koşullarında kadın tarafından, kadın kavramının anlamıyla âdeta terbiye edilir. Kadına karşı duyguları, özlemleri ve tasavvurları ile biçimlenir. Hayatın bütün ruhsal kıvrımlarını sarışın güzelin ardında, onun usta bilgiçliğinin izi üzre dolaşır ve öğrenir. Sarışın güzel olmadan içinden çıkılamayacak çemberi kıramaz. Hayatla, ancak sarışın güzel sayesinde buluşur. Bütün bunları kendisine öğretenin bir gün nasıl olup da bırakıp gittiğine de akıl erdiremez. Bu kez de saatlerin bile olmadığı bir bekleyiş zamanı başlar. Bu bekleyiş aynı zamanda bir kurtuluş umududur da. Aşkın bekleyişi, güzellikler getirecektir. Sevginin Bedeli de, bir anlamda, aşkın çeşitliliği, zenginliği içinde bir aşk ve bağlılık öyküsü sayılabilir. Sevgi, bütün varlıkları hayata bağlar, en onulmaz yaraları iyileştirir, insanla hayvan arasındaki uçurumu kapatır, varlıklar arasındaki dili zenginleştirir, bütün umutlar yok olsa bile sevgide yeniden yeşerme, varolma imkânı bulur. Sevginin Bedeli'nde, bir sürü köpeği olan Karabaş'la küçük kız arasında kurulan sevgi bağının sağaltıcı gücü, bütün insanlığa teşmil edilebilecek bir biçimde öyküleştirilir.

Tarık Buğra'nın hayıflanan, sorgulayan, eleştiren, sorunlara parmak basan, değerleri tahkiye diliyle göstermeye çalışan öykücü açısı, toplum ve kültür alanımızı tararken hiçbir insanî zaafı ve erdemi, hiçbir inanç, kültür ve hayat ayrıntısını gözardı etmez. Gerek kalp, gerekse fizik yönünden bağlanan, kendini bir insana zorunlu hisseden bir insanın nasıl kullanıldığını (Kör) öykülerken, doğuşundan, geleneklerin, batıl itikatların insanî maliyetlerini, ana yüreğinin titreyişini, inanan insanların gözünde inandıklarının neyi karşıladığını, riyasız bir hayatın, ihtirası kamçılayan unsurlara sahip oldukça insanların nasıl bozulduğunu, tadının kaçtığını, bir kadın sesindeki korkuyu, şehveti, aşkı bir körün nasıl hissettiğini, bununla günlerinin ve gecelerinin nasıl kavrulduğunu, görememenin o kadını körün gönlünde nasıl güzelleştirdiğini, bu yangının alevlerinin kadın tarafından harlanışının ve kullanışının, gönül suları çekildiğinde, kadından aşkın yanında ihtirası ve bizzat 'kadın'ı da öğrendiğini... anlatır.

Otel Faresi'nde güçlü tahkiye düğümü ve öykü ustalığı; Kırkbeş Saniye'de zamanın insan için hayatta ne anlama geldiği, önemsenmeden gelip geçen nice zamanın na-

sıl yitirildiği, en kısa bir anda bile nice büyük kararların alındığı, nice işlerin yapıldığı; Küllük'te aydın ve entelektüel hayatın tanıklığı; Borç'ta insan ilişkilerinin hasbiliği, beklentisiz yardım ve dostluk bağlarının nasıl yitirildiği ve ezme/ezilme anlayışının bir hayat anlayışına dönüştüğü; Üstatla Konuştum'da keskin bir eleştiri diliyle yazı ve basın hayatının yaralarının deşildiği ve bir anlamda tanıklıklarının, tiksintilerinin hikâyesi; Beşinci'de fırsatçılığın, açıkgözlülüğün yerini insani duyguların aldığı; Piyano ve Keman İçin'de hüznün ve merhametin bu iki müzik âletiyle birlikte düşünülerek gerçekçi bir öyküye dönüştürüldüğü; Uzaklardan'ın sembolik, mecazi anlatımının, insanın içinde yatan 'serüven duygusu'nun uyanışının, uzakların, kirpiklerin, buzdan duvarların, yolculukların, unutmanın, alınyazısının, kirpiklerin ıslık kalışının... insanî zaafların canlanışını; Dostluk'ta ise düşsel kurgu ve anlatımla soğukla yalnızlığın, çıkarcı ortaklıkların, çıkara dayalı birliktelik ve dayanışmaların, insanın iliklerine işleyen yalnızlık ortamında hiçbir dostluktan emin olamayışın öykülerini okuruz.

İstanbul'dan Akşehir'e Anadolu'yu; öğrencisi, işsizi, simitçisi, aydını, gazetecisi, meyhanecisi, insan ticareti yapan fırsatçısı, şehirlisi, köylüsü, ailesi, yalnızı, vefalısı, vefasızı, aşkı, ihaneti... ile bir 'coğrafya'yı ve bu coğrafyanın insanını yazan Tarık Buğra, ister bireysel, ister toplumsal çatışmaların, ayrıntıların, 'çürümelerin temelindeki düğüm'ün, Yarın Diye Birşey Yok dese de yarına ve insana güvenin, kurulacak geleceğin öykücüsüdür. Bunun için bütün ironileri, eleştirileri, hayıflanmaları insani ve toplumsal sorunların çevresini boşaltmaya yönelik çabalardır. Yer yer felsefî derinlik, başarılı tahkiye kurgusu, sağlam dili, rahat anlatımı ve düşünsel tartışmaları ile bu kısa öykülerinin hemen herbiri, bir romanına açılır. Tarık Buğra'nın öykücü kimliği ve okurları, bütün öykülerinin yayımını çoktan haketmiş durumdadır.

1 Hüseyin Tuncer, *Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1992

2 • *Oğlumuz*, Ege Basımevi, İstanbul 1949.

• *Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, Yenilik Yayınevi, İstanbul 1952.

• *İki Uyku Arasında*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1954.

• *Hikâyeler*, Günaydın Yayınları, İstanbul 1964.

• *Hikâyeler*, M.E.B., Devlet Kitapları, Ankara 1969.

• *Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1984.

• Sait Faik Abasıyanık, *Seçme Hikâyeler*, Tarık Buğra'nın önsözüyle, M.E.B., Devlet Kitapları, İstanbul 1972.

3 • Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve roman III*, İstanbul, 1965.

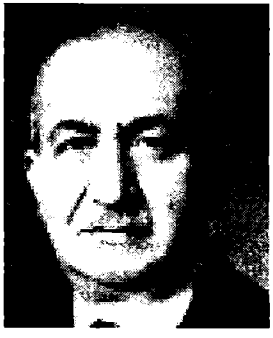
• Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü II*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998.

• Hüseyin Tuncer, *Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1992.

• Beşir Ayvazoğlu, *Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.

AYFER TUNÇ

MŞE: EDEBİYATIMIZIN NEŞELİ VE İNCE KALEMİ



Bir yazar olarak beni en çok besleyen kaynaklardan biri olan, hayatın, acı anları bile olsa keyifli bir serüven olduğunu hatırlamak istediğim zamanlarda başvurduğum, Türk edebiyatının mütevazı hikâyecisi Memduh Şevket Esendal üzerine, Hece dergisi için bir yazı hazırlamıştım. Bunun için *İhtiyar Çilingir*'i, *Veysel Çavuş*'u, *Bir Kucak Çiçek*'i, *Ayaşlı ve Kiracıları*'nı tekrar okumuş, bazı satırların altını çizeyim derken, o güzel hikâyelere dalıp gitmiş ve bütün bunları yazı yazmak için okuduğumu unutmuştum. MŞE'nin hikâyeler yazdığı zamanlarda henüz keşfedilmemiş olan bilgisayar teknolojisi bana oyun oynadı, yazdığım her şey uçup gitti, "sanal bir âlemde" kayboldu. Düşündüm de, uçup giden çalışmamdan sonra MŞE'den bende ne kaldı? Heyecan ve içten duygular.

MŞE benim geç keşfettiğim bir yazardı. Çehov'u ondan çok önce okumuş, Memurun Ölümü hikâyesinden etkilenmiş, Aktörün Ölümü'ne ağlamıştım. Baltık kıyılarını, Sibirya'nın buzlu düzlüklerini, çağlar öncesinde yaşıyormuş kadar ilkel köyleri, köylerin meyhanelerinde durmaksızın votka içerek tükenen köylüleri, soyluları, soyluların kuruntularını, semaverleri, birbirini yiyerek beslenen küçük insanları, kürek mahkumlarını, aristokratların bir ilke için masaya bir ömür koyarak kumar oynadıklarını onun yazdıklarında okumuştum. Çehov dönüp dönüp okuduğum, okumaya doyamadığım bir yazardı.

MŞE'yi okumaya başladığımda hemen Çehov'u hatırladım ve ikisini neredeyse bir arada okudum.

Belki ispat etmeme yarayacak verileri bir cümlede ortaya koyamam, amadüşünüyorum da Çehov eğer Anadolu topraklarında yaşamış olsaydı, adı Memduh Şevket Esendal olurdu. Aralarında tuhaf bir ruh birliği buluyorum. Oysa şöyle ayrıntılı bir şekilde bakıldığında pek de aynı değiller. Bir kere Çehov için yazı, hayatın kendisi olmuş. Edebiyata ve hayata daha büyük gözlerle bakmış. MŞE ise milletvekilliği, büyükelçilik yaptığı zamanlarda, gizli bir ilişki yaşar gibi, bir sırdaşıyla fısıldaşır gibi, arkadaşlarına başından geçenleri anlatır gibi yazmış. Çehov açmış, ilan etmiş, MŞE gizlemiş, edebiyatı üstü külle örtülü, için için yanan bir ateş gibi yaşamış.

Ama sanki aynı suyla, aynı tabiattan beslenmiş kadar yakın durdukları yerler hiç de az değil. Şöyle de söylenebilir belki, MŞE Çehov'un yerinde MŞE karakteriyle, MŞE yetenekleriyle yaşamış olsaydı, adı Çehov olurdu. Onların insana bakışında büyük bir buluşma bulurum. Aynı sevecen yaklaşım, aynı çocuksu ve haşarı merak...

Mesela *Vişne Bahçesi* ile *Ayaşlı ile Kiracıları* arasında birbirine ters, amabir anlamda örtüşen bir şey vardır. Bu iki ayrı yapıt birkaç paragrafla özetlenmeye kalkıldığında aralarında hiçbir ortak nokta, hiçbir benzeşme bulunmaz gibi görünebilir. Ama her ikisi de dünyanın neresine gidilirse gidilsin var olan "insan"ı, benzer gözlerle gördükleri için bana birbirlerini hatırlatıyorlar.

Vişne Bahçesi'nde büyük bir aile dağılır. Yeni zamanlar ailenin üzerinden ezerek geçmiş, hayatı değiştirmiştir. Yol biter, ümitler tükenir, her şey heba olur. Vişne bahçesinin ağaçları, kendilerini topraktan ayıracak olan hızarı kırgınlıkla beklerler. Artık aileyi bir arada tutacak bir ülkü yoktur. Ailenin titrek ve yaşlı uşağı Firs dahil, herkes bireysel ülküsünün peşinde ve yolunda yalnız yürüyecektir.

Ayaşlı ile Kiracıları ise tersi bir kurgu izler. O, tam bir dağılış değil, toplanmadan sonraki içsel dağılışın romanıdır. Onları dağıtan şemsiye gibi üzerlerini kapatan ülkünün dağılması değil, her birinin kendi bireysel zaaf ve tutkularının peşlerinde yürümeleridir. Ayaşlı'nın kiracıları yeni ve büyük bir ülkünün merkezi olan başkentte, Ankara'da yaşarlar. Başkent yepyeni bir heyecanla cumhuriyete tutkunları kendine çekmektedir. Bu kiracıların kimi coşkulu ve ümitli, kimileri kaygılı ve tedirgindir. Yeni bir hayat, bir yığın anlam yüklenecek ve ayrıcalık kazanacak olan yeni bir şehirde biçimlenirken: MŞE herkese kendi küçük pencerelerine yaklaşarak bakar. İnsandırlar, kendi kırık dökük yollarında düşe kalka yürüyecekler, kimi zaman kaybettikleri ümitlerini yenileyeceklerdir.

Biri roman, diğeri oyun olan bu iki yapıt arasında bana birbirlerini hatırlatan unsurların insanda odaklandığını düşünüyorum. İnsana bu benzer bakış, iki yazarın hikâyelerini okurken de bana birbirlerini düşündürüyor.

Çehov'un anlattığı çaresiz ve çaresizliğinin bilincinde olmayan insan portreleri, epriyen bir aristokrat ruhun inceliklerini sürdürmeye çalışan soylular, gelmekte olan felaketi görmemekte direnen çiftçiler, aşkın hayatın tamamı olduğu sanan ve aşk acılarıyla kavrulmakta büyük bir ulviyet bulan genç kızlar, bir ömrün sonunda payına keder düşmüş olan kadınlar Çehov'un her hikâyeyle biraz daha tamamlamaya çalıştığı büyük insan puzzle'ının birer parçasıdır.

MŞE de Çehov'a benzer bir biçimde insana çok samimi bakar. Çehov Sibirya'nın buz tutmuş düzlüklerini görmüşüz gibi gözümüzde canlandırırken, MŞE'nin anlattığı kasabaları da sanki çocukluğumuz geçmiş gibi tanırız. Onun taze aşkla sarhoş olmuş genç kadınlarını, kahvede oturup kasaba hayatı üzerinde ahkam kesen esnafını, küçük insanların küçük kaygılarını, yeni hayatın şapka gibi bir yeniliğiyle tanışan şaşkın gençlerini sanki görmüşüzdür, onlar hayatımıza girip çıkmış ve iz bırakmış insanlardır.

Böylesine doğal ve "yazdığı insan gibi" olan MŞE, yazıya hak ettiğindenfazla "ehemmiyet" vermez. Kullandığı kelimeler onun ruhunda uyanan şeyleri anlatmak için kullandığı bir araç duygusu verir okuyucuya. Ama bu aracısamimiyetle ve alabildiğine doğal kullanır. Sanırım bu kendini "geceleri yazar" gibi görmesinden, hatta

kendini bir edebiyatçı olarak tanımlamamasından ya da yazarken kendini yazar olarak değil, geveze bir tanık gibi görüyor olmasından ileri geliyor. Bence bütün bu unsurlar MŞE'nin yazdıklarının bu kadar samimi ve bu kadar doğal olmasının en büyük nedeni. Kibir yoktur onun yazdıklarında, kendini beğenmiş bir yazar edası, "bir de ben anlatayım şu meseleyi de görün bakalım, nasıl anlatılırmış" tavrı yoktur. Onu büyük kılan bu mütevazı hâldir.

MŞE'de bir yazar için alınacak çok ders var. Bir kere içinde insan olan herşeyin yazmaya değer olduğunu MŞE'nin hikâyelerinden öğrenebiliriz. Tıpkı Sait Faik Abasıyanık'ta olduğu gibi. Akıldan geçen bir fikir, basit bir inat, önemsiz görünen bir olay insan ruhunda büyük olaylardan fazla etki yapabilir ve MŞE bunu anlatırken, şaşılacak şekilde anlamlandırır. Örneğin bir hikâyesinde yeni evli bir genç kadın yastık arar. Kocası kanepede uyuyakalmıştır. Kadın kocasının kıvrıldığı kanepede rahatsız yattığını düşünür ve başının altına koymak için bir yastık arar. Ama bu yastık küçük, yumuşak olmalı, konurken kocasını uyandırmamalıdır. Kendi yatak odasındaki yastıklar büyüktür. Evi dolaşır, annesine, evdeki emektara rahat bir yastık sorar. Bir yastığın aranmasını izlerken aslında büyük bir sevginin küçücük bir tezahüründen, sıcacık bir hikâye çıkabildiğini görürüz.

Büyük olaylar kadar, "hiç"ler de MŞE için hikâye konusudur. "Hiçten" hikâye yazılabilir ve bunlar pekala çok iyi hikâyeler olur.

İnsan zaafları olan bir yaratıktır. Hiç beklenmedik insanların ruhunda büyük tutkular uyuyor olabilir. Ansızın bu tutkular zihinlerdeki setlerini aşarlarve büyük olaylara, geri dönüşsüz facialara neden olurlar. Bütün bunlar insan içindir ve MŞE'nin yazdıklarında bunlara geniş yerler vardır. Kadınlar bütüntabiilikleriyle, erkekler bütün korkularıyla yaşarlar. Öyle vardır ki herşey, kasabalar bile kanlı canlı yaratıklar gibi görünür gözümüze, horozlar, kediler neredeyse dile geleceklerdir. Genel olarak yazdıklarına bakıldığında büyük olayların anlatıldığı hikâyeler, tutkuya dönüşmüş aşkların neden olduğu dönülmez adımlardan oluşur. Cinsel zaaflar, mal hırsı, yeni hayat arşısında yaşanan uyumsuzluklar, sebepsiz kederler insan ruhunu oluşturan unsurlar olarak karşılığını bulur.

MŞE muziptir, bu topraklarda eskiden çok sık rastlanan, halk hikâyelerimizin, sonradan yazıya geçirilmiş sözlü edebiyatımızın bazı örneklerinin belkemiği olan, toplumsal bir haslet iken giderek kaybettiğimiz tatlı bir humorun tüm izleri, en dramatik hikâyelerde bile kendini hissettirir. Toplumsal hayatın çelişkilerini konu edindiği hikâyelerini okurken kendimizi gülmekten alamayız. Durumda çelişkiden doğan bir komiklik,bu komik hâl kadar düşünülmesi gereken ciddi bir sorun da vardır.

Örneğin Ev Ona Yakıştı adlı hikâyesinde bir yüzbaşının oturduğu kira evi istimlak edilince yüzbaşı kendine yeni bir ev arar. Silgioğlu Halil'in harap, viran evinden başka ev bulamaz. Ailesi el birliğiyle bu harabeyi adamederler, uğraşıp didinip yeniden yaparlar ve otururlar. Ama kasaba halkı Silgioğlu'nu rahat bırakmaz. Yüzbaşının canım evde üç kuruşa oturduğunu söylerler. Silgioğlu paranın cazibesine kapılır,

Yüzbaşıyı çıkarıp yerine başka bir kiracı koyar. Bu defa kasaba halkı evine bakan, çiçek gibi tutan Yüzbaşıyı çıkarıp üç kuruş fazla para için başkasına kiraya verdiğini söyleyip "git evinin hâlini gör de için yansın" derler. Silgioğlu kasaba halkının söylediklerinden yine etkilenir ama kiracıyı çıkaramaz. Kendi kendine çıkan kiracıdan sonra evini görmeye gittiğinde Yüzbaşının yeniden yaptığı evin eskisinden de harap olduğunu görür. İçine koyacak kiracı bulamaz. Ama kahveye gittiğinde kasaba halkı boş tuttuğu ev için dünya kadar vergi vereceğini söyleyerek Silgioğlu'yla eğlenirler. Silgioğlu'nun tepesi atar. Evini yok pahasına Yüzbaşı'ya satmak istemektedir. Kasaba halkının aman dur, ne yapıyorsun demesine fırsat bırakmaz. "Ev ona yakıştı!" der.

MŞE edebiyatımızın neşeli ve ince kalemi. Onu okumak kendimizi, geçmişimizi tanımak demek. Bunu yaparken derin bir edebiyat tadı alınır. Bilgisayar MŞE'yle ilgili yazdığım yazıyı uçurdu, şimdi emeğin karşısında böylesine zalim bir çağı yaşıyoruz. Ama insan duyguları duruyor, değişse de varlar. Anlattığı insanlar bizden, ama birçoğunda bu toprakları aşan, başka kıtalarda yaşayan insanların yüreklerine ulaşacak duygular, incelikler, korkular, kederler, sevinçler var.

ZÜBEYDE ŞENDERİN

SABAHATTİN ALİ'NİN HİKÂYELERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Türk edebiyatında, tür bağlamında, günümüze ulaşan dönemeci işaretleyen 1860 sonrasına yüzeysel bir yaklaşımla bakıldığında dahi Sabahattin Ali (1907-1948) ismi dikkati çeker. Çünkü bu isim, modern Türk hikâyeciliğinin ayrım noktalarından birini işaretler: Sabahattin Ali, köklü bir zihniyet değişiminin henüz biçimlenme aşamasında olduğu, toplumsal yapının sürekli kaygan bir zeminde yalpaladığı bir ortamda, bu toplumsal yapıyı sosyalist açıdan yorumlama ve tanımlama noktasında bir ayrımı simgelemektedir. Benzer denemelerle daha önce eser vermiş olan Sadri Ertem (1898-1943), Reşat Enis (Aygen) (1909-1984), Ümran Nazif (Yiğiter) (1915-1964)[1] gibi yazarlarla arasındaki fark -romantizmle toplumculuk arasında gidip gelen kendi iç çelişkisine rağmen- yakaladığı başarıdır.

Sabahattin Ali'nin beş hikâye kitabı bulunmaktadır: **Değirmen** (1935), **Kağnı** (1936), **Ses** (1937), **Yeni Dünya** (1943) ve **Sırça Köşk** (1947).

Kitaplarında yer alan hikâyelerin bir kısmı romantizmin etkisiyle kaleme alınmıştır. Özellikle ilk hikâye kitabı olan **Değirmen**'de bu tarz pek çok hikâye yer almaktadır. *(Değirmen, Kurtarılamayan Şaheser, Kırlangıçlar, Viyolonsel, Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi, Bir Delikanlının Hikâyesi, Bir Cinayetin Sebebi gibi).* **Ses**'te yer alan **Köstence Güzellik Kraliçesi** ile **Yeni Dünya**'da yer alan *Selâm* adlı hikâyeleri de aynı niteliktedir. Bunların dışındaki hikâyelerinin hemen hemen tümü (**Sırça Köşk**'te yer alan masallar dahil) toplumcu çizgide kaleme alınmışlardır. *Bir Gemici Hikâyesi, Bir Orman Hikâyesi, Kazlar, Bir Firar, Kanal, Candarma Bekir* (**Değirmen**), *Kağnı, Kamyon, Kafa Kâğıdı, Gramofon Avrat, Arap Hayri, Bir Şaka, Duvar, Pazarcı, Apartıman, Arabalar Beş Kuruşa, Fikir Arkadaşı, Düşman, Bir Skandal* (**Kağnı**), *Ses, Köpek, Sıcak Su (Ses), Asfalt Yol, Hanende Melek, Çaydanlık, Ayran, Isıtmak İçin, Uyku, Bir Mesleğin Başlangıcı, Bir Konferans, Yeni Dünya, İki Kadın, Sulfata, Hasanboğuldu* (**Yeni Dünya**), *Portakal, Katil Osman, Böbrek, Millet Yutmuyor, Bahtiyar Köpek, Çilli, Dekolman, Hakkımızı Yedirmeyiz, Cankurtaran, Çirkince, Kurtla Kuzu* (**Sırça Köşk**) bu tarz hikâyelerindendir.



Hikâyeleri konusunda genel anlamda böyle bir ayrıma gitmek mümkünse de,

özelde şunu söylemek gerekir ki, aslında romantizm ile gerçekçilik, kişiliğinde olduğu gibi, hikâyelerinde de iç içedir. Kişilik olarak romantik bir yapıya sahip olmasına rağmen, sosyal açıdan bağlı olduğu ideoloji, sanatsal ifade biçimini de belirlemiştir.[2] Buna rağmen içindeki ikilem, gerçekçiliğin galip geldiği hikâyelerinde, gizli saklı köşelerde romantizmi, romantizmin galip geldiği hikâyelerinde ise toplumsal yergiyi karşımıza çıkarır. Kimi hikâyelerinde ise romantizm ve gerçekçilik eşit yoğunluktadır: Konya'daki oturak âlemlerinin gözde kadınlarından birinin öyküsünün anlatıldığı *Gramofon Avrat* (**Kağnı**), gelenek çatışmasının trajik bir sona götürdüğü büyük bir aşkın öyküsünün anlatıldığı *Hasanboğuldu* (**Yeni Dünya**) ve *Arap Hayri* (**Kağnı**) hikâyelerinde olduğu gibi.

Her sanatçı gibi Sabahattin Ali'nin sanatçı kimliği de, içinde bulunduğu toplumsal ve tarihsel şartlardan da etkilenerek biçimlenmiştir. Bu kimlik, doğal olarak aynı yapıyı eleştirmeye yönelmiştir. Fakat onun hikâyelerinde karşılaştığımız toplumsal eleştiri; toplumun bireye etkisi ya da toplumsal yapı içinde biçimlenen bireysel kimliği tespit tarzında bir eleştirinin dışına çıkmış, toplumu yapılandıran ve yönlendiren sisteme yönelik açık bir eleştiriye dönüşmüştür.

Roman ve hikâye gibi anlatılarda, yazarın bireysel ve toplumsal bakış açısını tanımlayan birincil unsurlar, şahıs kadrosu ve özellikle eserdeki temel toplumsal eleştiriyi yapılandırma aracı olan temalardır. Dolayısıyla, inceleme konusu olan herhangi bir eserdeki bireye ve topluma yönelik bakış açısı ve eleştiriyi kavrama noktasında, öncelikle üzerinde durulması gereken unsurlar, tema ile şahıs kadrosu olmalıdır, denebilir.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde toplumsal eleştirinin boyutunu belirleme noktasında ise, ifade etmiş olduğumuz gibi, öncelikle, şahıs kadrosu üzerine genel değerlendirmeler yapmak durumundayız: Hikâyelerinde, hemen her toplumsal tabaka ya da sınıftan insana yer verilmiş olmakla birlikte, ağırlıklı olarak, köylü, eşraf, bürokrat, aydın, doktorlar, kadınlar, mahpuslar, jandarma ve işçilere yer verdiği görülür.

Bu şahıs kadrosuyla belirginleşen mekân da önemlidir: Taşra. Sisteme ait idarî ve adlî kurum ve kişilerle, hatta sermaye sahibi (eşraf) ile halkın karşı karşıya olduğu ortam. Bu mekân ile, bireylerin (hikâye kişisi ya da okuyucu) toplumsal yapı ya da sistem içindeki konumlarının farkına varmalarını sağlamak amaçlanmaktadır.

Köylünün problemlerini ele aldığı hemen hemen bütün hikâyelerinde, kimi zaman din adamının da dahil olduğu, eşraf-bürokrat-jandarma üçgeninde sıkışıp kalan köylünün içinde bulunduğu durum sergilenir. Sınıflar arası karşıtlığa dayanan, mekâna da bağlı olarak değişen türevleriyle ele alman bu tipik formül her zaman başarıya ulaşmaz. *Apartman, Arabalar Beş Kuruşa* (**Kağnı**)'da zengin-yoksul, *Sıcak Su* (**Ses**)'da jandarma-köylü, *Ayran* (**Yeni Dünya**)'da yine zengin-yoksul karşıtlığına dayanan durumlar, kişiler, olaylar, formüle uydurularak tanımlandığından şematizme düşülmüştür. Bu noktada şu eleştiriyi getirmek mümkündür: Ele alınan mekândaki toplumsal yapı ve ilişkiler, o mekânda yaşayanların insanî gerçekliğini anlatmada araç olarak kullanılmalı, daima insan hayatını doğru anlamak hedeflenmelidir. Bunun dışında herhangi bir unsura (toplumsal ve siyasal yapı gibi) ağırlık vermek, insana has gerçeği ikinci plâna atma

sonucunu doğurur. Doğru yöntem ise, toplum ile bireyin karşılıklı etkileşim içinde sergilenme yoluna gidilmesidir. Bu durumu iki hikâye ile örneklemek mümkün: *Bir Gemici Hikâyesi* **(Değirmen)** ve *Portakal* **(Sırça Köşk)**. Her iki hikâyede de gemilerde çalışan iki sanayi işçisinin çalışma şartlarından söz edilmektedir. *Bir Gemici Hikâyesi*'nde abartılı bir biçimde içinde bulunduğu şartları zorlayan bir tip yaratılırken; *Portakal*'da sadece kendi gerçekliğinin farkında olan, küçük hayalleriyle kendi dünyasında yaşayan, toplumun ve çevresindekilerin onun hayatından çaldıklarının farkında olmayan Vinççi İsmail'in öyküsü anlatılır. İsmail, içinde bulunduğu toplumsal şartlar içinde, toplumda bir sınıfı temsil eden alelâde bir tip olmanın dışında, küçük dünyası ile, duyguları, hayalleri ile umutlu bir birey olarak başarıyla canlandırılmıştır. Bu durum, bir edebî eserde gerçeği anlatmanın, gerçeği hayallere ya da inançlara göre dönüştürerek çarpıtmaktan çok daha güçlü bir toplumsal yergi yolu olduğunu göstermektedir.

Sabahattin Ali, hikâyelerinde, varlığını etkileyen bütün iç ve dış unsurlarla birlikte birey olarak köylüyü, işçiyi anlatmaktan çok, idarî ve adlî yapıda görev alan bireyler tarafından hayatı zorlaştırılan "toplumsal sınıfları" anlatma çabası içindedir. Sistemi temsil eden kişi ve kurumlar olumlu adımlar atma çabası içinde olsalar dahi, siyasî ve ahlâkî anlamda yanlış yapılanma onların bu çabalarını da boşa çıkarmaktadır.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde yer alan başlıca temalar; yöneten-yönetilen çatışması (bürokratik yapının eleştirisi, adlî kurum ve kişilere yönelik eleştiri), aydınların problemleri, yoksulluk, zengin-yoksul çatışması, hapishane hayatı, sağlık, işçi sorunları, cehalet ve tabiattır. Eserlerindeki bu yaygın tematik yapı, toplumsal eleştiriyi de yapısında barındırır.

Hikâyelerinde yansıtılan her toplumsal çatışmanın ardında gizli bir sınıfsal çatışma ya da işbirliği ortamı vardır. Bu çatışma ve işbirliği ortamı ise ekonomik sömürüden ziyade yöneten-yönetilen ilişkisi açısından yansıtılır.

Hikâyelerinde, genel olarak taşrayı yansıttığından eleştirileri, daha çok, bürokratik yapının yani yönetimin taşradaki uzantıları olan üst düzey devlet memurlarına yönelik olarak kendini gösterir.

Taşrada sermaye eşrafın elindedir. Yürütmeden doğan güce sahip bürokrat ile sermayeden doğan güce sahip olan eşraf daima işbirliği hâlinde gösterilir. Buna kimi zaman adlî yapıyı temsil eden jandarma da dahil olur. Pek çok hikâyesi, bu konu üzerinde durmaktadır. Bir kasabaya gelen gezici tiyatro kumpanyasında çalışan oyuncu kızı kaçıran eşraf ailesinin suçunun, jandarma, kaymakam gibi bürokratlarca nasıl örtbas edildiğinin anlatıldığı *Komik-i Şehir* **(Değirmen)** bu hikâyelerdendir.

Hikâyelerinde, bürokratlar ile adlî kurum ve kişilere yönelik eleştirinin ekonomik alt yapıyla bağlantısı tam verilememekle birlikte, ekonomik gücün kurum ve kişiler üzerindeki etkisi üzerinde yoğun biçimde durulur. *Bir Orman Hikâyesi Kazlar*, *Bir Firar* **(Değirmen)**, *Kağnı* **(Kağnı)**, konuyu ele alan hikâyelerden birkaçıdır.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin başlıca malzemelerden biri de, aydın kesimin problemleridir. Ona göre aydın kimliğini taşıyanlar da toplumdaki çarpıklığın sebeplerinden biridir. Çoğu, gerçek bir aydında olması gereken bilgi ve bilgilenmeye karşı

hevesten yoksundur.[3] Aydınların halka karşı ilgileri bir anlık ve samimiyetsizdir.

Aydın kimliği ise, onun hikâyelerinde, taşrada görev yapan bürokratlar aracılığıyla canlandırılır. Bürokrat ve aydın kimliği iç içe geçmiş olmakla birlikte bunların ayrımına varıldığı kişiliklerde yaratmıştır.

Mülkiye mezunu Ömer adlı bir gencin kaymakam olarak atandığı isimsiz bir Anadolu köşesinde gördükleri karşısında uğradığı hayal kırıklığından bahsedildiği *Bir Siyah Fanila İçin* (**Değirmen**) ile yaşadığı aşk acısını unutmak için Anadolu'ya öğretmen olarak giden bir gencin dramının anlatıldığı *Bir Skandal* (**Kağnı**) bu hikâyelerdendir. Özellikle, Amerika'da eğitim görmüş genç bir mühendisin ailesi ile Konya'ya giderken yol üstünde karşılaştığı bir çobanla iletişim kurma çabasının trajikomik bir sonla noktalandığı *Köpek* (**Ses**) adlı hikâyesi, aydınların Anadolu insanına karşı adeta gezegen dışı bir varlık tavrıyla yaklaşımını göstermektedir.

Sabahattin Ali'nin bütün köylüleri, şehirdeki ameleleri yoksulluktan kıvranan kimselerdir. Yazarın, yoksulluğu anlatırken samimi bir acıma duygusuyla kimi zaman aşırı trajik olaylar ve kişiler yarattığı görülür. Bu, duygusal anlamda hikâyelerini yoğunlaştırsa da, inandırıcılığını zedeler. **Yeni Dünya**'da yer alan, evdeki iki küçük kardeşine bakmak için tren istasyonunda ayran satan küçük bir çocuğun acı sonunun anlatıldığı Ayran ve çamaşırcılık yaparak küçük kızına bakan çok fakir bir kadının öyküsünün anlatıldığı Isınmak İçin adlı hikâyelerinde olduğu gibi. Kimi hikâyelerinde ise, zengin-yoksul arasındaki uçurumun altını çizer: **Sırça Köşk**'te yer alan, bir zengine ait köpeğin günlük yaşamından mizahî bir dille bahsettiği Bahtiyar Köpek; işsizlik ve yoksulluk yüzünden şehre gitmek zorunda kalan köylü gencin yolculuk için gereken parayı dahi bulamamasından söz ettiği *Kamyon* (**Kağnı**) ile *Arabalar Beş Kuruşa* (**Kağnı**), *Ayran, Isınmak İçin* (**Yeni Dünya**), *Mehtaplı Bir Gece* adlı hikâyeleri de bu durumu anlatır.

Sabahattin Ali'nin hapishane ve mahpusları ele alan pek çok hikâyesi de mevcuttur. Hapishaneyi konu edinen hikâyelerinde yorumcudan çok, gördüklerini, dinlediklerini anlatan gözlemci konumundadır. Değirmen'de yer alan bir mahkumun işlediği cinayeti anlattığı *Candarma Bekir* ile hapishaneyi konu alan hikâyeleri başlar. *Katil Osman* (**Sırça Köşk**), *Çaydanlık* (**Yeni Dünya**) hapishaneyi konu alır. *Gramofon Avrat, Pazarcı* (**Kağnı**) gibi hikâyelerinde olaylar hapishanede son bulur. **Kağnı**'daki *Kafa Kâğıdı, Bir Şaka, Duvar* gibi hikâyelerinde ise mekân hapishanedir.

Yazarın mahpuslarının çoğu ya adlî bir hata ya da yoksulluk, eğitimsizlik gibi toplumsal şartların zorlamasıyla hapse düşmüş kimselerdir. İdareci-mahpus arasındaki ilişki başlı başına bir konu teşkil etmez. Hatta mekân uygun olmasına rağmen olayları aşırı dramatize etmekten kaçınmıştır.

Yazarın hikâyelerinde yer alan başlıca problemlerden biri de sağlık ve sağlık sektöründe çalışanların bencil, kaba, para kazanmayı hizmet etmekten önemli gören zihniyetleridir. *Sulfata* (**Yeni Dünya**), *Böbrek, Dekolman, Hakkımızı Yedirmeyiz, Cankurtaran* (**Sırça Köşk**) adlı hikâyeleri bu konuyu ele almaktadır.

Cehalet ise bir yan temadır Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde. Köylü, eğitimsizlik,

bilgisizlik yüzünden hakkını arayamamakta, arama yollarını bilmemektedir. Kendi hâlindeki yaşamlarının etkisiyle, yabancı kişi ve kurumlar karşısında ürkmektedirler. Onları bilgilendirmekle görevli olanlar ise bilgisizliklerinden faydalanmaktadır. Cehalet başlı başına bir problem olarak değil, yoksulluk, eğitim, sağlık gibi problemlerin sebeplerinden biri olarak sergilenir. Yol parası ödemediği için hapse atılan bir ihtiyarın öyküsünün anlatıldığı *Kafa Kâğıdı* **(Kağnı)**, genç bir idealistin öğretmen olarak atandığı köyün yolunu yaptırmak için verdiği mücadeleler ve sonuçta yolu yaptırmasına rağmen uğradığı hayal kırıklığının anlatıldığı *Asfalt Yol* **(Yeni Dünya)** bu hikâyelerdendir.

Tabiat ise, Sabahattin Ali'ye göre insan eliyle kirletilmemiş saflığı ve temizliği temsil eder. Ona göre insan, tabiata yaklaştıkça arınacaktır.[4] Sabahattin Ali'nin eserlerinde tabiat yalnız sığınılacak bir mekân değil, aynı zamanda mücadele edilen bir varlıktır. Yani insanla tabiat arasında da bir çatışma mevcuttur. **Değirmen**'de yer alan *Kanal* adlı hikâyede, Zağar Mehmet'in, komşusu ile kardeşini toprağını sulayabilme uğruna öldürmesi gibi. Su için, toprak için, mücadele etmişler ve kan dökmüşlerdir.

Sonuç olarak şunları söylemek mümkündür: Sabahattin Ali'nin topluma yönelik yorumu, seçtiği olay ve kişilerden başlar. Bu nedenle, ayrıca olaylar hakkında yoğun ahlâkî ya da ideolojik yorumlara yer vermez. Hikâyeleri için bu noktadan yola çıkarak bir belirleme yapmak gerekirse; sınıfsal özellikleriyle ön plâna çıkarılan insanların yüzleştiği olaylar ve durumlar aracılığıyla, yanlış ekonomik ve siyasi yapılanmaya yönelik eleştirilerini dile getirdiği söylenebilir. Sabahattin Ali'nin dile getirdiği hiçbir problem, bireysel nedenlere dayanmaz. Bireyin hayatını zorlaştıran problemlerin daima toplumla, çevreyle ilgisi vardır. Yani; çevreyi, toplumu, bireyle açıklamak yerine, bireyi toplumla açıklamaya çalışır. Bireyi belirleyen toplum olduğundan, toplumsal şartlar değiştiğinde insanın da değişeceğine inanır.

1 Sabahattin Ali'nin ilk hikâye kitabı olan **Değirmen** 1935 yılında yayınlandığında , Reşat Enis (Aygen)'in **Kılıcımı Sürüyorum** (1930), Sadri Ertem'in **Silindir Şapka Giyen Köylü** (1933) ile **Bacayı İndir Bacayı Kaldır** (1933) ve Ümran Nazif (Yiğiter)'in **Kara Kasketli Amele** (1933) adlı hikâye kitapları yayınlanmışlardı.

2 Sabahattin Ali, sanatın amacını şöyle ifade eder: *"Edebiyat, hatta alelumum sanat, bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve bir hissin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani, bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman maksatsız olduğuna kani olmadım... Bu takdirde de endividüalizmden mümkün olduğu kadar, muhite dönmek, muhitten birçok şeyler almak ve muhite birçok şeyler vererek yazmak lazımdır. Bunun yapılabilmesinin birinci şartı ise, muharrire realist olmak müsaadesinin verilmesidir."* Muzaffer Reşit, "Sabahattin Ali ile Bir Konuşma", **Varlık**, 1936 (65)

3 Sabahattin Ali, aydın kimliğini taşıyanlara yönelik eleştirilerini şöyle ifade eder *"Ömürlerinde asla bir fikir sahibi olamayacak kadar ruhları tembeldir, bugün şu fikir, yarın öteki fikir kırpıntısını beraberlerinde gezdirmek suretiyle münevver insan olduklarını kendilerine ispata kalkarlar... ,* **Yurt ve Dünya**, *"Yarı Münevver"*, Haziran 1943

4 Sabahattin Ali, Ayşe Sıtkı'ya yazdığı bir mektupta tabiatın kendisi için anlamını şöyle ifade etmektedir: *"Tabiat mükemmel olan seyrini takip etmektedir. Onda hata yoktur, çirkinlik ve levs yoktur. Bütün hatalar dimağlarımızdadır. Aczimizi, hiçliğimizi unutarak nizamı âlemi tenkite kalkmak gülünç ve çocukça bir harekettir Bize bu dimağları veren tabiatla ihtilafa düşüp harekette bulunan bir trende geriye doğru koşarak trenin hareketini iptale çalışan bir adam vaziyetine düşmektense trenin dimağlarımıza tabiatın emsalsiz âhengine uygun bir tempo vermesi herhâlde daha akıllıca bir iş olur."* Ayşe Sıtkı-Doğan Akın, *İki Gözüm Ayşe*, Ataol Yayınları, 1.Basım, İstanbul 1991, S. 26

HÜSEYİN GÜRBÜZ

SOSYAL MESELELER AÇISINDAN ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİ

"Ben edebiyatta yalnız sanata kail olmam. Yalnız sanata kail olsam, edebiyatı pek küçük görmüş olacağım. Halbuki o benim nazarımda o kadar büyüktür ki... Cehaletin, nâsûtî duyguların alçalttığı beşeriyet için onu bir hâris addederim. Nazarımda edipler, insanlara, âdiliklere karşı nefreti talim edecek mürşitlerdir"
Ali Canip'e gönderdiği 1908 tarihli bir mektubundan.

Bu yazımızda Ömer Seyfettin'in hikâyeciliğine kısaca değindikten sonra, yazarın birinci derecedeki hikâyelerini sosyal meselelere yer vermesi açısından ele alıp incelemeye çalışacağız.

Türk hikâyeciliğinin ilk büyük yazarlarından olan Ömer Seyfettin, otuz altı yıl gibi kısa sayılabilecek hayatına yüz elliden fazla hikâye sığdırma başarısını göstermiş bir yazarımızdır. Eserlerini yoğun olarak verdiği dönem olan 1908-1920 yılları arası, siyasal ve kültürel açıdan çalkantılı, bir o kadar da karışık yıllardır.

Bu kadar çok sayıdaki hikâyeyi kısa bir zaman diliminde vermeyi başaran Ömer Seyfettin, yazdığı hikâyeleriyle, I.Dünya Savaşı sonlarında, Türk insanındaki değişimi tesbit etmeye çalışır gibidir.



Türk ebiyatı tarihinde, ilk kez hikâye türünü, tek başına bir yazarlık mesleği olarak gören ve uygulayan Ömer Seyfettin olmuştur. O, daha önceki yazarların ara sıra başvurduğu veya romana geçiş için bir araç olarak kullandıkları hikâyeyi müstakil ve ciddi bir iş olarak benimsemiştir. Hikâye türü onunla bağımsızlığını kazanmıştır âdeta.

HİKÂYELERDEKİ SOSYAL MESELELER

23 Temmuz 1908'de Meşrutiyetin ikinci kez ilanıyla başlayan ve Yunanlıların İzmir'de denize dökülmesiyle sona eren Kurtuluş Savaşı arasında geçen 13 sene; devletin seferberlik ilan etmesiyle, halkın cepheden cepheye koştuğu, gidenlerin gelmediği, geride kalanların bin türlü dertle baş başa kaldığı, göçlerin ardı arkası kesilmediği, milletin yarısına yakınının muhacir durumuna düştüğü ve iktisadî, kültürel, siyasî değişmelerin yaşandığı devre olarak Türk tarihinde yerini alacaktır.

Sözü edilen bu gelişmeler, halkı derinden etkilemiş ve bir çok sosyal meselelerin yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Savaşların birer neticesi olarak ortaya çıkan meseleler, Batılı yaşayışın getirdiği meseleler ve toplumda gelenek ve din adına hüküm süren meseleler başta Ömer Seyfettin olmak üzere bu dönem yazarları tarafından ele alınarak değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Tespit ettiğimiz meselelere baktığımızda, bazılarının ortak bir sebepten kaynaklandığı görülür. Bu sebeplerin başında şavaş gelmektedir. Bunu, Batı kültürünün etkisi neticesinde ortaya çıkan meseleler ve namus kavramı ile ilgili meseleler takip eder.

SAVAŞTAN KAYNAKLANAN SOSYAL MESELELER

Balkan Savaşları ile başlayıp ardından I. Dünya Savaşı, Anadolu'nun işgali ve Kurtuluş Savaşı'yla devam eden harp yılları, maddî ve manevî çöküntüyü de beraberinde getirmiştir. Savaşların bu yönlerinden özellikle halkın olumsuz etkilendiğini görmekteyiz.

İstanbul Halkının Ahlâkî Yönden Bozulması

1901-1908 yılları arası, edebî, fikrî ve yayın hayatında bir duraklamanın yaşandığı dönemdir. Her sahada hissedilen bu durgunluk, geliyorum diyen bir patlamayı hazırlıyordu. 23 Temmuz 1908'da beklenen patlama gerçekleşir ve artık her şey serbesttir.

Bu patlamayı, devleti parçalanmaya götürecek olan savaşlar takip eder. 1914'de başlayan ve yedi cephede mücadele ettiğimiz Birinci Dünya Savaşı, devletin bütün imkânlarının bu yolda sarf edilmesini netice verir. Her iş savaş şartlarına göre yürütülmeye başlar. Maddî ve manevî olarak, Tanzimattan itibaren yıpranmaya başlayan sosyal bünyemiz, savaşın getirmiş olduğu olumsuzluklarla daha da kötüleşir. Bu yıpranmanın ve bozulmanın en çok görüldüğü yer ise İstanbul olmuştur. Savaşların bir sonucu olan bu olumsuz şartlar, bazı kötü niyetlilerin, bu niyetlerini tatbik alanına kaymalarına zemin hazırlar.

İnsanımızın bu şekilde dejenere olması, dönemin yazarları tarafından eserlerine yansıtılır. Edebî eserlere daha önceleri de konu olan[1] bu manevî bozulmanın Millî edebiyat taraftarlarınca da bolca işlendiğini görürüz.

Ömer Seyfettin, bu bozulmayı **Memlekete Mektup**[2] hikâyesinde ele almıştır. Tamamı bir mektuptan meydana gelen hikâye, İstanbul'a hukuk tahsili için gelen Malatyalı bir genç tarafından, memleketindeki hemşehrisine yazılmıştır. Hikâyede Celil'e hitap edilir fakat, yazanın ismi verilmemiştir. Dönemin İstanbul'u hakkında çeşitli bilgiler veren hikâyede, tamamen anlatıcının gözüyle ve anlayışıyla başkenti şöyle bir gözden geçirmiş oluruz.

Hikâyede, on beş sene önce büyük ideallerle İstanbul'a, bir taşra şehri olan Malatya'dan gelen şahıs, bütün hayallerini kaybetmiş olduğu halde içerisinde yaşadığı şeh-

re nefretle bakmaktadır. Hatta intiharı bile düşünür. "Yattığım yer Meserret Oteli. Karanlık, dar, kirli koridorlarıyla tıpkı bir kurunuvusta elemhanesine benziyor."(s.68) "Evet, burada ufuksuz bir çölde kalmış gibiyim. Ruhumu, elemimi anlayan yok. İstanbulluların zihniyeti bizden çok farklı. Biz son mağlubiyette, duçar olmak ihtimaline maruz kaldığımız felaketleri, bir an aklımızdan çıkaramadık. Onların dünya umurunda değil."(s.69) "Ah bizim zamanımızdaki İstanbul! Vakıa yine büyük bir şey yoktu. Fakat nihayetsiz, ezeli bir ümit vardı. (...) Şimdi o ilahi vecd yok. İstanbul mefluç bir gölge halinde uzanmış! Uyuyor. Fakat baygın. Bu cesedi kımıldatacak ruh yok. On beş sene evvel buradan aldığımız ümit, emel, ideal nuru artık sönmüş! Şimdi İstanbul, taşranın nuruna muhtaç."(s.75) cümleleri kahramanın ruh halini yansıtır. Arkadaşına "Sakın gelip de görmeye kalkma. Benim gibi buhran içinde kalırsın diyerek İstanbul'un kendinde uyandırdığı menfi düşünceleri dile getirir. "Bir haftadır kendimi öldürmeyi düşünüyorum". der.

Bu buhranlardan kurtulmak için memleketine dönmeye karar verir. "Fakat kalbinde derin bir yara ile. (...) Tıpkı hafızasını kaybetmiş bir zavallı gibi."(s.76)

Yine İstanbul'un ve İstanbullunun dejenere olmasını ve meselelere karşı sorumsuzluklarını, kahramanın ağzından öğreniyoruz. Ona göre, İstanbul eski İstanbul değildir. "Nihayet bulunmaz bir 'sen-ben' davasına düşmüşler. Hepsinin elinde bir yağlı kara. Birbirlerini kirletip duruyorlar. Gazetelerde cihan havadisine dair tek bir satır yok" (s.69-70). Fakirlikle zenginlik kutuplaşmaya başlamıştır. Yazar İstanbul'un manzarasını "Sokaklar daralmış, insanlar küçülmüş, kadınlar sıskalaşmış. Çehreler solgun. Herkeste üst baş perişan. İnanılmaz bir zaruret bu halkı eziyor. Mahallelerde birçok evler aç! Buna mukabil haydutlar hala kaşanelerde yaşıyorlar. Otomobillerde geziyorlar. Fakirlikle zenginlik iki barışmaz düşman gibi karşı karşıya geçmiş. Biri karargâhını Şişli'ye, Nişantaşı'na; öteki Fatih'e, Aksaray'a kurmuş, sanki vakti bilinmeyen bir meydan muharebesini bekliyorlar."(s.68) cümleleriyle ifade eder. Manevî perişanlık hat safhayı bulmuştur. "Bu iktisadi hercümerçten ziyade, beni meyus eden manevî perişanlık! Edebiyat bir ölünün kalbi gibi durmuş, soğumuş... İlmin namı yok. Felsefe alay! Sanat şaka."(s.71)

Bu hikâyede, İstanbul'un manevî değerler açısından tam bir çöküntüye uğradığı, aydınların asıl işlerini bırakarak lüzumsuz şeylerle uğraştıkları dile getirilmektedir. Bu önemli mesele ferdî plâna indirgenerek daha bir tesirli hale konulmuştur.

Ömer Seyfettin, **"Acaba Ne İdi?"**[3] isimli hikâyesinde aynı meseleyi işler. Burada da meseleyi kahramanın bakış açısından takib ediyoruz. Bu hikâye, Cabi Efendi'nin anlatıldığı dört hikâyeden sonuncusudur. **Mermer Tezgah**,[4] **Dama Taşları**,[5] **Makul Bir Dönüş**[6] ve **Acaba Ne İdi?**[7] başlıklarını taşıyan hikâyelerde Cabi Efendi'nin dört ayrı macerası anlatılır.

Cabi Efendi bize birinci bölüm olan Mermer Tezgah'ta etraflıca tanıtılır. "Beyaz top sakalıyla, kısa boyuyla, şişman vücuduyla en beklenilmez yerlerde yuvarlanır gibi" (s.9) görülen Cabi Efendi, her sabah, güneş doğmadan kendini sokağa atan bir kişidir.

Cabi Efendi "tımarhane"ye düşer. Tımarhanede dört sene kalan Cabi Efendi iyile-

şerek hastaneden çıkarılır. İçeride geçirdiği dört sene zarfında, Birinci Dünya Savaşı başlamış; savaş yılları maddî-manevî yıkımlara sebep olmuştur. Pahalılık hat safhaya ulaşmış, ücretler "binde on bin" artış göstermiştir. Her şeyin çığırından çıktığı bir dönemde Cabi Efendi serbesttir. Fakat, bu değişikliğe bir türlü akıl erdiremeyen Cabi Efendi, âdeta akıllandığına inanmak istemeyerek tekrar tımarhaneye dönmek ister. Çünkü, bu umumî karışıklık içerisinde fırsattan istifade yoluna giderek köşe başlarını tutan, ceplerini dolduranlarla karşılaşır. Doktorun içeriye almak istememesi ve niçin geriye döndüğünü sorması üzerine, "Beni içeri tıkınız. Allahaşkına! Ya ben akıllanmamışım ya da bütün dünya zırdeli olmuş!"(s.47) cevabını verir.

Cabi Efendi, geçim derdinden dolayı İstanbul'u terk edenler kafilesine katılmaya karar verir. Fakat, Anadolu'ya hicret etmek de vasıtasızlıktan dolayı neredeyse imkânsız hale gelmişti.

Cabi Efendi gibi bir tipin şahsında ifade edilen olaylar ve kişiler, olduklarından abartılı ve mizahî bir üslûpla anlatılıyorlar olsa da, devrin şartlarını edebî bir tür içerisinde aktarabilmek için bu yola baş vurulmuştur.

Rumların Geçimsizliğe Sebep Olmaları

Savaşların devam ettiği süre içerisinde, bilhassa mütarekeden sonra başlayan İstiklâl Savaşı yılları boyunca yerli Rumlar, Müslüman ve Türk ahaliye sırt çevirerek onları arkadan vurmuşlardır. Yunanlıların İzmir'e çıkmalarıyla işi iyice çığırından çıkaran bu eski teba, ellerine geçen bu bulunmaz fırsatı(!) sonuna kadar değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Kimi eski efendisine kimi eski komşusuna kimi de bulabildiği bir ahaliye içinde sakladığı kin ve gayzını kusmuştur. Yunanlı askerlerin yaptıkları ise ayrı bir mesele konusudur.

Galip bir devletin muzaffer askerleri edasıyla ortalıkta gezmeye başlayan bu yerli Rumların ahaliye yaptıkları zulümler bir çok yazarın bir çok hikâyesine konu olmuştur.

Bir Çocuk: Aleko[8] hikâyesinde, Çanakkale Savaşları sırasında, cephe gerisindeki yerli Rumların düşmanla yaptıkları işbirliği anlatılır.

Savaş bölgesindeki ahali iç bölgelere nakledilmektedir. Bir çok köy, muharebe olacak diye boşaltılmıştır. Boşaltılan köylerden Rum olanlar da vardır.

İşte, bu Rum köylerinden biri daha içerilere nakledilmektedir. Gelibolu'da bir Rum fırıncının yanında çalışan küçük Ali'nin köyü de taşınmıştır. Gelibolu boşaltılınca köyüne dönen Ali, kimseyi bulamaz. İçlere taşınan yerli Rumlarla tanışır, onlara kendisini Rum olarak tanıtır. Bu Rum köyü halkı, içerde yine Rum olan bir köye yerleştirilir. Bunlarla kalmaya başlayan ve adını Aleko olarak belirten Ali, Rumların hainliklerini ve suikast için yaptıkları plânları yakından görür. Onlar, İngilizlerle işbirliği yaparak, bir an önce İstanbul'un alınmasını istemektedirler. Yerleştikleri Rum köyünde "Her sabah kilisede Türklerin perişan olması için dua" ederler. Ve bu duayı "ihtiyar, genç bütün köy halkı her sabah can u gönülden tekrar"(s.140) etmektedir.

Küçük Ali ile İngiliz kumandanına bir mektup gönderen papaz, "Hâlâ Çanakkale

Türklerden alınmadığı için bütün köy halkıyla beraber matemdeydi."(s.144) Gönderdiği mektupta, "Türklere ait askerî bilgileri, Türklerin Rumlara yaptığı zulmü(!) yazdıktan sonra, "Daha bizi kurtarmaya gelmeyecek misiniz? Dört gözle sizi bekliyoruz. Her sabah sizin için dua ediyoruz."(s.148) denilmektedir.

İstanbul'da Kadın Tacirliği

Devam eden savaşlar bir çok insanı yerinden yurdundan ederken birçoğunu da açlık ve sefalete sürüklemiştir. Bilhassa kimsesiz ve savunmasız kalan kadınların, kötü insanların kurdukları tuzaklara düştüklerini görürüz. Bu işi bir ticaret haline getiren kişiler, ağlarına düşürdükleri kadınları para karşılığı pazarlayarak; İstanbul'u, bu türlü karanlık işlerin merkezi haline getirmişlerdir.

Ömer Seyfettin'in iki hikâyesinden biri olan **Zeytin Ekmek**'te,[9] vesika ekmeğine muhtaç durumunu düşen Naciye'nin dramı yer alır. Naciye Rumeli muhacirlerindendir, annesi ve babası ölmüş, fakir birisiyle evlenmiştir. Çok fakir olan kocasının evinde ancak vesika ekmeği ve kuru bir zeytinle hayatını devam ettirmektedir. Naciye'nin çocukluk arkadaşı olan Sabire ise lüks içerisinde yaşar. "Sabire ile Naciye çocukluk arkadaşıydılar. Balkan bozgunu başladığı zaman, aynı kazada, birisinin babası hakim, birisininki sandıkeminiydi. Kaçarken birbirlerini kaybettiler."(s.43) Sabire gibi sosyete hanımı olan Füsun ve Muazzez hanımlar, Naciye'yi kandırıp, bir geceliğine Fesih'e satarlar. Naciye ise bütün bunları bile bile bir akşam yemeği uğruna bu oyuna katlanır. İçinden 'Bir gecelik misafirlik! Ne olur? Bari doya doya bir yemek yerim!' diyordu. Yıllar vardı ki, ta bozgundan beri tatlıya, böreğe hasretti. (...) Artık bir şey düşünemiyor, 'Ah, bu gece kim bilir neler yiyeceğim?' diyordu."(s.48-49) "Bir geceden ne olur? Hemen birisinin kucağına atmazlar ya... Bu akşam biraz sıcak yemek yerim, yarın erkenden yanlarından kaçarım! diye düşündü. (s.52-53) Naciye, bir geceliğine gittiği Fesih'in evinde hayalindeki yemeklerle değil, 'köşkün köpeğine verilen vesika ekmeği' ve yanında duran siyah zeytinlerle karşılaşır.

Yazar, âdeta Naciye'yi bir akşam yemeği uğruna bu işlere katlanmak zorunda bırakır. Her şeyin apaçık bir şekilde yapıldığı halde Naciye kurtulmak için bir çaba göstermez. Yiyeceği yemeklerin hayalini kurmakla vakit geçirir. "Füsun, Muazzez yapacaklarını ondan gizlemiyorlar, kendini birtakım beylere göstererek hepsini deli edeceklerini söylüyorlardı."(s.53) Bütün bunlara rağmen Naciye de olumlu bir hareket görülmez. Yazar, "Naciye'nin yapacak başka bir şeyi kalmamıştı, bu duruma düşmesinde hiç bir suçu yoktur". demek istiyor gibidir.

Uçurumun Kenarında[10] ise, giyinmeye düşkün kadınların kötü niyetli kişilerin tuzaklarına düşmesi anlatılır. Bu gibi kişiler, fırsat ellerine geçtiğinde bunu çok iyi değerlendirmektedirler. Peride, arkadaşı Raika'yı "uçurumun kenarında" görerek, uyarmak maksadıyla ona bir mektup yazar.

Ömer Seyfettin bu hikâyede de uçuruma yuvarlanan kadına bir suç yüklemez. O tabiî arzularını, meşru ihtiyaçlarını karşılamak için buna mecbur olmuştur. "İhtiyaçlar eğer yerine getirilmezse kötü neticelerin olması kaçınılmazdır". sonucuna varmak

ister gibidir yazar. Halbuki, hikâyede belirtilen ihtiyaçlar bir insan için mutlaka olması gereken cinsten değil, aksine lüks ve gösterişe yönelik şeylerdir.

Bulgar Komitacılarının Halka Yaptıkları Zulüm

Gerek Meşrutiyet'ten önce gerekse sonraki yıllarda Balkanlardaki kavimler Osmanlı Devleti'nden bağımsızlıklarını elde etmek için çeteler kurarak isyan etmişlerdir. Bilhassa Bulgar çetecileri devlete karşı ayaklandıkları gibi yerli halka da -bunlar için Müslüman ve Hıristiyan; Türk veya Bulgar fark etmiyordu- akla hayale gelmeyecek zulümler eylemişlerdir.

Genç bir subay olarak Rumeli dağlarında çeteler ile mücadele eden Ömer Seyfettin, üç hikâyesinde bu komitacıların zulmüne işaret eylemiştir. **Bomba**,[11] Kaptan Raçof, Pançe ve Sandre'den oluşan komitanın kendi milletine yaptığı işkenceyi anlatır. "Bunlar en müthiş, en kanlı, en merhametsiz, en gaddar komitalardı. Namları bütün ova köylerini titretiyordu."(s.142)

Genç Türkler Meşrutiyeti hiç beklenilmeyen bir zamanda ilan edince, Boris de diğer arkadaşları gibi çeteciliği bırakır, silahını hükümete teslim eder. Köyüne yerleşen Boris, öğretmen Magda ile evlenir. Mutlu bir evlilikleri vardır.

Fakat, komitalar, davalarına ihanet ettiği gerekçesiyle Boris ve diğer silah bırakanları rahat bırakmazlar.

"İhtilal komitesi" daha önce Boris'i tehdit ederek onu vatan haini ilan eder, kendilerine katılmasını, "büyük vatan" için çalışması gerektiğini söylerler. Yokso, kafanı balta ile vücudundan koparacak, sana uyanların, seni sevenlerin eline vereceğiz."(s.132) derler.

Komitalar, Boris'in hazırlıklarını öğrenir ve o gece harekete geçerler. Kaptan Raçof'un "Güzel daskaliçe! Sen de maksada vefasız kaldın. Burada ikiniz de bizim için çalışacağınız yerde, babanıza malları sattırıp kaçmak istediniz. Sizin için milletin verdiği parayı çalmak arzu ettiniz. İşte biz buna müsaade etmiyoruz. Elinizden paraları alacağız. Buradan bir yere gidemeyeceksiniz. Bizim için çalışacaksınız."(s.144) demesi onların her şeyden haberleri olduğunu ve bu konuda acımasız davrandıklarını gösterir.

Beyaz Lâle'de[12] en deni en alçakça en hayvanî hareketleri görürüz. Balkan savaşında bozulan ordu geri çekilir. "Teşrinievvel"in yirmi dördüncü sabahı, Türk "Şehrin yağmasını ahalinin katliamını intizam ve usul dairesinde idare etmek, daha içeri girilmeden merkez kumandanı tayin edilen Binbaşı Radko Balkaneski'nin vazifesiydi."(s.8) Serez'deki Müslüman ahalinin önce mallarına el konulacak, sonra hepsi vaftizlenip Hristiyan yapıldıktan sonra öldürülecekti.

Radko, on iki çete reisine altı maddelik bir yağma ve talan etme emri verir. Şehrin iki fırınında kadınlar hunharca yakılır. Radko, Hacı Hasan Bey'in kızı Lâle Hanım'ı kendisi için yanında alıkor. Ona alçakça sahiplenmek ister. Lâle Hanım, kendisini pencereden atarak intihar eder. Radko, deni ve alçakça arzularını bu kez ölü cesedin üzerinde tatmin etmek ister.

Ömer Seyfettin, Bulgar zulmünü anlatmak isterken, konuyu ve ifadeyi o kadar be-

himî bir mecraya çeker ki, hikâyeyi okuyan, nefsanî duygularla dolup taşar, Bulgara kızarken, kendi nefsanî isteklerinin harekete geçtiğini görür.

"Muharririn âdeta marazî bir ısrarla işlediği şehvet ve taarruz sahneleri "Bomba" gibi bazı hikâyelerinde daha sanatkarane olmakla beraber, mesela "Beyaz Lâle" de asla güzel denilemeyecek bir anlatışla yazılmıştır. Behimî tecavüzlerin tasvirlerinde lüzumsuz bir ısrarla durularak, âdeta okuyucuların bu hislerini harekete getirmek isteyen bir tabiye kullanılmıştır. Bulgar askerlerinin Türk kadınlarına tecavüz edişleri, okuyanların millî hislerinden evvel bedîî hislerini yıpratacak bir ifade ile kaleme alınmıştır. Esasen okuyanları, birbirinden daha acı ve daha ürpertici bir takım vak'alar sıralayarak ezmek, hikâyeciliğin kolay fakat geri taraflarındandır."[13]

Savaş Sebebiyle Fiyatların Artması; Açlık, Sefalet, Geçim Sıkıntısı

Uzun yıllar devam eden savaş, üretimi aksatmış, tüketimi artırmıştı. Eldeki mevcutların tanziminde de büyük aksaklıklar görülmekteydi. Durum böyle olunca fiyatlar aşırı yükselmiş; alım gücü neredeyse imkânsızlaşan halk açlığın ve sefaletin kucağına düşmüştür. Dönemin birçok hikâyesinde -özellikle Ömer Seyfettin'inkilerde- bu konu ya esas mesele olarak ele alınır veya motif olarak. Öyle ki bazı hikâyelerde ana meseleyi daha iyi anlatabilmek için bu mesele o kadar geniş olarak işlenmiştir ki esas mesele ikinci plâna bile düşmüştür. Örneğin **Acaba Ne İdi?**,[14] **Niçin Zengin Olmamış?**[15] gibi hikâyelerde durum böyledir.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden **Makul Bir Dönüş**'te[16] dört sene önce tımarhaneye giren Cabi Efendi akıllanarak çıkar. Çıkmıştır ama, bu dört yıl dışarıda fırtınaların koptuğu, kasırgaların estiği yıllardır. Dışarısı o kadar değişmiştir ki Cabi Efendi akıllanmadığına hükmederek hastaneye geri dönmek ister.

Cabi Efendi, hastaneden çıkarken doktorun kendisine verdiği kâğıt liraya ve söylediklerine inanmaz. "Yüz yetmiş beş milyon lira... Üç sene içinde! Olacak şey midir? Bu bizim, aşağı yukarı, on beş senelik bütçemizdi. Doktora, "Ne kadar imtihana çeksen yine falso etmem..." gibi tekrar tekrar güldü."(s.38) Dışarıya çıkan Cabi Efendi, etrafında olup bitenleri anlamaya çalışır. Pazar yerinde bir ineğin sekiz yüz liraya satılmasına akıl erdiremez. "Etrafında, üstü başı perişan takır takır, takunyalı adamlar geçiyordu. Daha bir kolalı gömlekliye rasgelmemişti! 'Ne millî yer, ne millî yer...' diyor; dükkânlarda sararmış, zayıf kadınların; başıkabak, yarı çıplak, sıska çocukların pinekliklerini gördükçe, kendi kendine, 'Acaba kocaları, babaları camiye mi gitmiş?' diye soruyordu. Şerbetçi, helvacı dükkânları boştu. Fırınlar kapalıydı."(s.41) Kahve içmek için girdiği bir kahvehanede, kahvenin fincanının on kuruş olduğunu öğrenince iyice şaşırır. Olup bitenlere bir türlü akıl erdiremeyen Cabi Efendi, bir gazete alıp, duyduklarını-gördüklerini tetkik etmek ister. Ama aldığı gazetenin fiyatının on para olduğunu görür yine şaşırır. Yiyeceklerin, giyeceklerin fiyatlarını sorar. "Yağın okkası sekiz yüz otuz, pirincin yüz elli üç, şekerin iki yüz doksan buçuk, kahvenin yedi yüz altmış iki kuruştu! Kavaf işi çocuk patiklerine on sekiz lira istiyorlardı"(.s.46) Her şeyin fiyatının "Yüzde on bin" arttığını gören Cabi Efendi, evini nasıl

geçindireceğini düşünmeye başlar.

Cabi Efendi, **Acaba Ne İdi?**'de[18] savaşın insanları nasıl açlığa, yokluğa mahkum ettiğini görür. Hastahaneden çıktıktan sonra bir hafta boyunca "umumî vaziyeti tayinle" uğraşır. Gördükleri ise onu korkutacak derecededir. Viranelerde yemek için ot toplayan kimsesiz, çaresiz kadınları görür. "Muhit, telakkiler, kıyafetler, hiç dört sene evvelkileri andırmıyordu. Eski karanlık kahvehanelerin isli peykelerinde "eyyam ağaları" namı verilen, yeni türeme bir sınıfa, semtten de bir çokları karışmış, Şişli'ye göç etmişlerdi."(s.50) Şişli'ye göç eden bu "eyyam ağaları" hep halktan çaldıklarıyla buralara gelmişlerdir.

İstanbul'da yaşayamaz duruma düşenler ise çareyi, büyük sıkıntılara katlanarak Anadolu'nun ücra yerlerine göç etmekte bulmuşlardır.

Niçin Zengin Olmamış?'da[19] fakirliğin, yokluğun boyutları daha da ileri giderek, insanları ölüme sürüklemiştir. Açlıktan bir deri bir kemik kalan zavallılar sonunda ölüme koşmakta; cenazelerini belediye işçileri her gün gelerek toplayıp götürmektedir.

NAMUS KAVRAMI ETRAFINDAKİ SOSYAL MESELELER

Toplumsal hayatta daha önceki yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketinin hız kazandığı görülür bu devirde. "Giyim ve âdetlerdeki Batılılaşma, dinî otoritelerden endişeli bir karşılık getirecek kadar ileri gitti; Nisan 1911'de Şeyhülislâm, Müslüman kadınların Avrupalı gibi giyinmeleri üzerine bir ihtar yayınladı ve aynı yıl kabine alenen oruç yiyenlerin tutuklanmasına ve para cezasına çarptırılmasına yetki veren bir kararname çıkardı."[19]

Evli Çiftlerin Birbirlerini Aldatmaları

Ömer Seyfettin iki hikâyesiyle meseleye parmak basmıştır. Bunlardan biri olan **Piç**[20] hikâyesinde, kahramanımız Bingazi'deki muharebeye iştirak için bir arkadaşıyla yola çıkmıştır. Mısır'da arkadaşı hastalanır; burada on gün kalmak icabeder. Mısır'ın içler acısı halini düşünür. İngilizlerin zalimliği, Şark'ın anlaşılmaz tevekkülü onu meyus eder. "Ben Mısır'da çok sıkılır, kendimi âdeta bir zindanda sanırım"(s.8) diyen kişi, orayı bir manevî hapishane telakki eder.

Bir gün lokantada, okul arkadaşı Ahmet Nihat'la karşılaşır. "Bu esnada kapıdan bir adam girdi. Başında büyük ve hasır bir şapka vardı. Gayet şık ve uzun boylu idi."(s.10-11) Onu tanımakta güçlük çekince arkadaşı kendisini tanıtır. Yazar bu durum karşısında şaşırır. "Fakat hali birden bire bende fena bir tesir hasıl etti. Kalkıp elini tutamadım. Mısır gibi hiç olmazsa isimce Müslüman sayılan bir memlekette bir Türkün şapka giymesinde ne vardı? Hatta burada bazı ecnebiler bile fes giymiyorlar mı?"(s.11-12) Arkadaşı ona, artık halis bir Fransız ve Katolik olduğunu söyler. Bunun nedenini de arkadaşına anlatır. Annesi bir çerkezmiş, bir Fransız doktoruyla ilişki kurar ve Ahmet Nihat olur.

Nihat, Annesi o gün ölünce bu acıya dayanamayacağını ve Fransa'daki işlerini ba-

hane ederek hemen Fransa'ya döner. Babasını bulur, onun ismini alır, kendi adını da Piere Dubois olarak değiştirir.

Mısır'a, çalıştığı bir bankanın işi için gelmiştir. "Ey azizim, şimdi halis bir Fransız olduğumu anladım mı?"(s.21) der. Yazardan takdir beklerken şu cevabı alır: "Anladım, lakin zaten Türk değilmişsiniz ki... Piçmişsiniz!..."(s.21)

Bu hikâyede dikkati çeken husus, kocasını aldatan kadının Türk değil de bir Çerkez oluşu ve Türk kocanın âdeta hanımını bu davranışa zorlamasıdır. Yoksa, hanımı Çerkez olan Türk kocalar olduğu gibi, çocuğu olmayan nice aileler de vardır. Her çocuğu olmayan koca, hanımına bu işkenceyi etmediği gibi, her Çerkez hanım da kocasını bir yabancıyla aldatma yolunu gitmemiştir şüphesiz.

DİĞERLERİ

Kültür Buhranları, Kültür Yozlaşması, Ruhî Bunalımlar

Bu meselede, çeşitli sebeplerle, bulunduğu kültürden uzaklaşarak, değişik yabancı kültürlerin etkisine giren insanımız söz konusudur. Bu kişiler iki ayrı kültürün etkisiyle âdeta yarım insan görüntüsü verirler. Türk kültüründen uzak kalmanın ve etkisinde bulunduğu yabancı kültürün baskısıyla çaresizliğe sürünen insan, bazen bunu ağır darbelerle öderken, bazen da kendisini kaybettiği görülür. Beğendiği ve severek yaşadığı yabancı kültürün, insanları köleleştirmeye alet edildiğini görünce bocalayan Türk insanı, bir ikilem karşısında kalır.

Çeşitli yollardan Türk insanını etkisi altına alan yabancı kültürler (özellikle Batı kültürü), insanımızı özellikle manevî tatminsizliğe, bunalıma ve de hoşnutsuzluğa sürüklemiştir.

Ömer Seyfettin, bu meseleyi üç hikâyesinde ele almıştır.

Primo Türk Çocuğu[21] bu hikâyede, eğitimini Paris'te yapan Türk genci Kenan'ın yıkılan hayalleriyle karşılaşırız. Geleneklerine bağlı, Bursalı bir ailenin çocuğu olan Kenan, Paris'e gittikten sonra mason olur. Anne ve babası öldükten sonra da Bursa'ya hiç uğramaz. Kenan "Türklüğe, yani medeniyetsizliğe" karşıdır. Avrupa'nın medeniyetine, yaşam tarzına meftundur o. Masonluğun "fazilet ve insaniyet" fikri Kenan'ı sarhoş eylemiştir. Fazilete ve insaniyete hizmet eden(!) Avrupalılara hayrandır. Kenan, bu hayranlığını, bir İtalyan misyoneri olan Vitolis'in kızıyla evlenerek pekiştirir.

Fakat, olaylar Kenan'ın istediği tarzda gelişmez. İtalya, "korsan bir hücumla" Trablusgarb'a saldırır. Bu saldırıyı medenî Avrupa'ya bir türlü yakıştıramayan Kenan, "Bu nasıl olur? Bu nasıl Olur?" diye, uykuda gezen bir adam gibi sayıklamaya başlar.

Bu durum karşısında Kenan, tam bir çıkmaza girer. Meftunu olduğu Avrupa medeniyeti onu hayal kırıklığına uğratmıştır.

İtalyan saldırısının olduğu günün akşamı evine gitmeyen Kenan, o geceyi sabaha kadar bir çelişki ve buhran içerisinde kıvranarak otel odasında geçirir. Üyesi olduğu Selanik Mason Locası'ndan, İtalyan usulü döşediği evine kadar her şeyin muhakeme-

sini yapar o gece. Türk zevkine göre döşenmiş olan Bursa'daki eski evleri gelir aklına. Kendisini gönüllü bir tercüman gibi kullanan İtalyan kayın pederini, İtalyan gibi yetiştirilen oğlunu düşünür hep. Bütün bir geceyi, yoğun fikir çatışmaları, çelişkili düşünceler içinde geçiren Kenan, neticede, her şeyi göze alarak Türk kalmayı ve Türk gibi yaşamayı seçer ve kabul eder.

Trablusgarb baskınıyla daldığı uykudan uyanan Kenan'ın hayatında bize ait hiçbir iz yoktur. Tam bir Avrupalı gibi yaşayan Kenan, İtalyan kayın pederle hanımın, 'onun Türkleşmiş bir Rum' olduğu şeklindeki nazariyelerine inanarak, Anadolu'da Osmanlı hanedanı'ndan başka Türk olmadığını kabul eder.

Kenan, oğlunu da tamamen İtalyan âdetlerine göre yetiştirir. Hiç Türkçe bilmeyen, adı bile geleneğe uyularak Primo konan çocukları bir İtalyan gibi yetişmiştir.

Türklüğünü inkâr edecek, oğlunu bir İtalyan gibi yetiştirecek kadar içinde bulunduğu kendi kültüründen nefret eden bir insanın, böyle birden bire koyu bir milliyetçi olması kolay izah edilecek türden şeyler değildir. Çünkü o, dokuz senelik bir masondur ve Avrupa hayranıdır. İtalyanların saldırısı da nihayet Avrupalının dünyaya medeniyet götürmesinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Çünkü, müstemleke yaptıkları her memlekete, "medeniyet götürüyoruz" diye girmektedir Avrupalı.

Kenan'da görülen bu anî değişiklik, yazarın arzu etmiş olduğu bir hareket tarzıdır. Bu şekil davranışların olmasını ister yazar. Yoksa Kenan, hanımıyla beraber İtalya'ya gidip, orada masonluğuna ve Avrupalılığına devam edebilirdi. Mamafih bu davranışı daha makul ve gerçekçi olurdu. Selanik'te meydana gelebilecek karışıklıkları düşünen İtalyan hanımla kayın peder, Kenan'ı İtalya'ya gitmek için zorlarlar da.

Bir hafta önce "ikisi de birbirlerini âşıklarıyla 'cürm-i meşhut' halinde"(s.125) yakalamışlar ve hemen ayrılmışlardır Sermet ile Nazan, **Harem**[22] hikâyesinde. Şişli'de oturan çift üç yıllık evlidir. Birbirlerini ölesiye seven bu gençler, tekrar birleşmek isterler. Tuttukları günlükleri delil göstererek birbirlerini aldatmadıklarını ispat ederler.

Bu hikâyede Nazan, Türk geleneğini ve yaşam tarzını küçümser, aşağılar. Avrupaî bir hayat tarzı yaşamak ister. Kocasının uyarılarını dikkate almayarak, istediği şekilde hareket eder. Bu hareketinden kocası Sermet çok rahatsız olur ve sonuçta gayriahlâkî olan salon toplantılarını yasaklar. Fakat, bu yasağa rağmen Nazan, eski hayatını ve erkek arkadaşlarını özlemektedir.

Esasen Sermet de tam olarak Türk geleneklerine bağlı bir genç değildir. O sadece, Avrupaî yaşayışı körü körüne taklide karşıdır. Şuursuzca olan bu taklidi maymunluk olarak niteler.

Kültür yozlaşmasına uğrayan İstanbul halkının bir örneğini görürüz Sermet ve Nazan'da. Onlar, bilinçsizce yaşamak istedikleri Batı kültürüyle Doğu kültürü arasında kalmış talihsiz kişilerdir. Nazan, Alman Yahudisi bir misafirlerinin harem hakkındaki sorularına "Artık bunları rüyanızda, yahut romanlarda görebilirsiniz, sevgili madam."(s.132) diye cevap vererek, tam bir Avrupalı olduklarını anlatmak ister.

Yabancılarla Evliliğin Sakıncaları

Fon Sadriştayn'ın Oğlu,[23] Sadrettin, hava değişimi için gittiği Almanya'da Alman bir kız ile evlenerek, İstanbul'daki tutumsuz ve müsrif hanımından ayrılır. Bu hanımın gayretli çalışmaları sonucu gürbüz ve sağlıklı bir vücuda kavuşur. Bu evlilikten bir oğulları olur. Bu çocuk, 25 yaşına geldiğinde, anne ve babasının bin türlü sıkıntılar çekerek biriktirdikleri paralarını bankadan çalarak Amerika'ya kaçar. Anne ve babası bu duruma çok üzülürler.

Bu evlilik, hem çocuklarının arada kalmasını, milliyetsiz biri olarak yetişmesini netice vermiş, hem de Alman hanım Lido'nun Türk varlığına yabancı kalmasını doğurmuştur. Alman Lido, otuz seneye yakın, Türkiye'de yaşadığı, eşi Türk olduğu halde, memleketin hiçbir şeyini öğrenmez, bilmez. Millî bir bayram gününü beraber kutlamayı teklif eden Sadrettin'e "Bu büyük günden bana ne? Sizin kendi bayramınız."(s.108) diye karşılık verir hanımı. "İşte 28 sene bir çatı altında beraber ihtiyarladıkları halde ruhları birbirlerine yabancıydı. Aralarında ummanların, karlı şahikaların ayırdığı geçilmez bir hudut var gibiydi."(s.108) Oğulları, "hodgam, azimsiz, müsrif, tembel, karaktersiz bir serseriydi. Daha küçükken riyakârlığa başlamıştı. (...) Ne Türk olabilmişti, ne da Alman... Her milletin haricinde, her ahlâkın dununda, kötü bir enmuzeçti. İki ziyadan karanlık hasıl olması gibi; annesinin, babasının milletlerindeki faziletler de, sanki onda birleşince bir fezahat haline geçmişti."(s.115-116)

Yazar, hikâyede, bütün olumsuzlukları, yabancı bir kadınla evliliğe bağlamak ister. Bilhassa çocuklarının yetiştirilmesi hususunda gerekli önemin, annesi tarafından verilmediğini dile getirir. Hikâyede, Türklerin millî kahraman ilan ettikleri, doğum gününü millî bayram olarak kutladıkları bir Türk yazar vardır. Bu 25 yaşında, Orhan isimli büyük edip, "Ben her şeyi annemden öğrendim."(s.113) sözüyle annenin çocuk üzerindeki tesirine dikkat çeker. Bu dâhi edibi yetiştiren Türk annesi ise, Sadrettin'in eski eşidir.

Daha önceki hikâyede anlatılan bir kadınla (Sadrettin'in eski eşi), yine kısaca bahsedilen bir kocadan böyle bir çocuğun meydana gelmesi ancak Ömer Seyfettin'in muhayyilesinde mümkün olabilir. Birinci hikâyede ev ve aile batıran bir kadının, ikinci hikâyede ideal bir anne olarak gösterilmeye çalışılması da anlaşılır gibi değil.

Primo Türk Çocuğu,[24] Kenan, babası İzmir'de mühendis olan İtalyan Grazia ile evlenir. Grazia'nın babası Vitalis, Kenan ile ilk tanışmalarından sonra hemen "ahbaplık"larını geliştirir. Zira, Mösyö Vitalis'in "hükümette görülecek işleri, memlekette çevrilecek bir çok dalavereleri vardı. Bu genç Türk'e mal bulmuş mağribi gibi sarıldı."(s.19)

Kenan, Grazia ile evlendikten sonra tam bir İtalyan gibi yaşamaya başlar. Evlerinin döşemesinden tutun da çocuklarının yetişmesine kadar İtalyan kültürü hakimdir. Çocuklarını Primo diye çağırırlar. Zaten, Avrupa'da eğitim görmüş bir mason olan Kenan bu evlilikle de İtalyan olur.

Bir İtalyan gibi yaşayan ve bir İtalyan gibi yetiştirilen Primo'nun ve babasının bu kadar kısa bir süre içinde bulundukları konumdun nefret eder derecesinde uzaklaşmaları, hikâye gerçekliğine uymaz. Yazar, gönlünde arzuladığı şekilleri, hikâye kahra-

manlarına tatbik ettirir. Bu olağanüstü değişikliği Kenan'ın ağzından şu şekilde izaha çalışır. "En büyük tecavüzler, büyük felaketler daima büyük inkılaplara başlangıç olmaz mıydı?"(s.41) Bu büyük değişime sebep olan büyük olay ise, İtalyanların hiçbir sebep yokken Trablusgarb'a çıkarma yapmalarıdır

Dinî İnançların Kötüye Kullanılması

Perili Köşk'ün[25] sahibi Hoca Niyazi Efendi, eski bir evkaf memurudur. Ev alımsatımıyla uğraşır. Niyazi Efendi, büyük ve geniş köşkünü kiraya verirken, kirasını peşin alır. Bunun sebebini de "Kiracılar peri hikâyesine inanarak, evi olur olmaz vakitte terk ediyorlar, evim boş kalıyor." şeklinde gösterir. Eve gelen kiracılar iki ay dayanamayarak, evden çıkarlar. Çünkü, köşkte görünen peri, kiracıları rahat bırakmaz, onlar da çıkmak zorunda kalırlar.

Bir masal havasında anlatılan hikâyede, köşkün sahibinin bir hacı olması dikkat çekicidir. Bu adam, hacı kimliğinin saygınlığını kullanarak insanları aldatır. Ama, bu kimliğin saygınlığı da zamanla ortadan kalkar bu gibi hikâyelerin etkisiyle. Yazar, köşkün sahibi olarak, bir hacıyı değil, bir Yahudi'yi de seçebilirdi. Belki de bu adam hakikatte bir Yahudidir, ama, hacı kimliği ile.

Dikkati çeken bir diğer husus da ev sahibinin oyununu bozan, peri hikâyesinin sahteliğini ortaya çıkaran Sermet Bey'in kişiliğidir. "Sermet Bey, gözüyle gördüğüne, kulağıyla işittiğine inananlardan değildi. Eliyle sıkı sıkıya tutup hissetmeyince bir şeyin varlığına hükmetmezdi."(s.128) Sahte peri Niyazi Efendi'yi yakalayınca Sermet Bey; "İnsanmış, kerata! Ben dünyada ecinni filan yoktur, demez miydim."(s.134) diye kendi savunmasını yapar.

Şu sonuç çıkıyor buradan; Niyazi Efendi'nin ve ahalinin anlattığı peri hikâyesine, yerli ve saf insanlar inanır ancak; ama, Sermet Bey gibi, bilhassa Avrupaî hayat yaşayan kişiler inanmazlar ve kanmazlar böyle oyunlara. Aslında olmayan şeylerle, bizim saf insanımızı aldatmaktadır bazı gözü açıklar. Yeni kiracılarının çıkmadığının sebebini soranlara da "Ne apdest, ne oruç, ne namaz, ne niyaz.... Karılı erkekli, çoluklu çocuklu hepsi akşamdan sabaha kadar sarhoş! Ayol onlara ecinni değil, şeytan bile görünemez."(s.135) diye cevap verir Hacı Niyazi Efendi.

Ömer Seyfettin, **Boş İnançlar**[26] adı altında anlattığı beş hikâyede, insanımızın (kendine göre boş olan) inançlarıyla alay eder. Bazı sahtekârların, sahtekârlıklarıyla bu olayları çözmeye, bu inançların boş(!) olduğunu izah etmeye çalışır. Elbetteki, bu inançları kötüye kullanan fesatçılar -tarihin her devrinde olduğu gibi- çıkacaktır. Ama bu tiplerin varlığı, hiçbir zaman bu inançların boş olduğunu göstermez. Yazara düşen görev, bunların boş olduğunu anlatmak değil, bunların kötüye kullanıldığını anlatarak, halkı bu gibilerin tuzaklarına düşmekten kurtarmaktır.

Sosyal meselelerin yer aldığı hikâyeleri bu şekilde gözden geçirdikten sonra, sonuç olarak şunları söyleyebiliriz

Memleket meselelerine ağırlık vermek, bu meseleleri çözmek için fikirler ileri sürmek, tasvir ve tahlillerde gerçekçiliğe önem vermek Millî edebiyat devri hikâye ve romanının ortak özellikleri olarak karşımıza çıkar. Toplumumuzun hayatını ve mese-

lelerini çeşitli yönlerden ve geniş olarak ele almağa çalıştığını, hikâyeleri incelediğimiz zaman görmek mümkündür. Ancak şunu da söylemek gerekir ki bu genişliğe rağmen ele alınan meselelerde doyurucu bir derinlik görülemez.

Başta Ömer Seyfettin olmak üzere, dönem hikâyecilerinin ele aldıkları ve Türk toplum yapısını olumsuz yönde etkileyen sosyal meseleler, dönemin hem siyasî hem kültürel açıdan kritik bir devreye rastlaması açısından çeşitlilik gösterir. Türk toplumu bir yandan, Tanzimatla birlikle girmeye başlayan Batı kültürünün karşısında kendi değerlerinden uzaklaşırken, diğer yandan da ardı arkası kesilmeyen savaşların maddî ve manevî yıkımlarıyla karşı karşıya kalır. Sonuç itibarıyla yenilgiyle çıktığımız savaşlar, Batı kültürünün olumsuz tesirleri ve toplumda yıllardır birikmiş olan bazı konular, birçok sosyal mesele için müsait zemin oluştururken, bazı fırsat ve menfaat düşkünlerinin de meydana çıkmasına sebep olmuştur.

1 Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1898) adlı romanı bu konuyu başarılı bir şekilde ele alır.

2 Ömer Seyfettin, *Yalnız Efe*. Bilgi Yayınevi, Ankara 1990. s.68-76.

3 Ömer Seyfettin, *Gizli Mabet*. Bilgi Yayınevi, Ankara 1992, s.48-59.

4 *A.g.e.*, s.9-21.

5 *A.g.e.*, s.22-35.

6 *A.g.e.*, s.36-47.

7 Yahya Kemal Beyatlı, *Siyâsî Hikâyeler* kitabında iki kişiyi anlatır ki, bunlar devrin devrilmeyen tipleridirler. Onları hiçbir değişiklik etkilemez; bir yolunu bulup yeni şekle ve yeni devre uyum sağlarlar.(s.1-15, 67-76)

8 Ömer Seyfettin, *Beyaz Lâle*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1994, s.135-160.

9 Ömer Seyfettin, *Yalnız Efe*, s.41-62.

10 *A.g* e., s.63-67.

11 Ömer Seyfettin, *Bomba*, s.127-151.

12 Ömer Seyfettin, *Beyaz Lâle*, s.7-50.

13 Banarlı, Nihad Sami, *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi*, Cilt 2, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s.1105.

14 Ömer Seyfettin, *Gizli Mabet*, s.48-59.

15 Ömer Seyfettin, *Yalnız Efe*, s.77-88.

16 Ömer Seyfettin, *Gizli Mabet*, s.36-47.

17 *A.g.e.*, s.48-59.

18 Ömer Seyfettin, *Yalnız Efe*, s.77-88.

19 Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, s.228.

20 Ömer Seyfettin, *Aşk Dalgası*, Bilgi Yayınevi, Ankara (?), s.7-22.

21 Ömer Seyfettin, *Bomba*, s.7-41.

22 Ömer Seyfettin, *Harem*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1988, s.125-167.

23 Ömer Seyfettin, *Harem*, s.105-122.

24 Ömer Seyfettin, *Bomba*, s.7-41.

25 *A.g.e.*, s.127-135.

26 *A.g.e.*, s.105-144.

MİHRİBAN İNAN KARATEPE

"ŞİŞHANE'YE YAĞMUR YAĞIYORDU" ÖYKÜSÜNDE İRONİK ANLATIM TUTUMUNA DAİR



Türkçe sözlükte, "alay, şaka, alaylı üslûp" olarak verilen ironi sözcüğü, Fransızca'dan dilimize girmiş ince alay olarak da çevirilebilecek bir isimdir. İroni, anlatı bilimde dilin kullanımıyla yazarın getirdiği kurmaca dünyaya karşı tutumu, bu dünyayı oluşturan kişi ve kişileri, içinde bulundukları zaman ve mekânda bir vakaya dayansın ya da dayanmasın verişinde abartma, olanı olmamış, olmuşu olmamış gibi göstererek olayların ve fikirlerin karşıtlığından yararlanma, dili alışılmamış düzlemde kullanma ve mizaha yaslanma şeklinde kendini gösterir.

Haldun Taner'in sözkonusu öyküsü, gerek anlatım tutumu ve tekniği gerekse konusu itibariyle tipik bir ironik öyküdür. Bir çöpçü beygirinin öyküsü olan Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu'da, öykünün kahramanı olan atın görev esnasında yapmış olduğu bir kaza ve sonuçları, öykünün iç içe örgülü yapısını meydana getirecektir.

Olay, öykünün adından da anlaşılacağı üzre Şişhane'de, yağmurlu bir günde geçer. Her zamanki gibi çöp arabasını çekmekte olan çöpçü beygiri, o esnada sırtında büyük bir ayna taşıyan hamalla karşılaşır ve aynada aksini gördüğünde ürküp kişneyerek gerisin geri gitmeye başlar. Korkunç kaza da bundan sonra olur. Olayı basit bir kaza, anlatıyı düz ve sıradan olmaktan kurtaran anlatıcının aktarımda kullandığı dil ve tekniktir.

Haldun Taner, bütün öykülerinde sanki yazı dilini kullanmıyor da karşısına bir dinleyici topluluğu almış onlara meddah misali hikâyeler anlatıyor gibidir. Zaman zaman anlatıyı kesip okura hitap edişinde, kendi öyküsünün eleştirisini kendi içinde yapmasında, yazıp yazıp değiştirmesinde hep konuşurcasına yazma eğiliminin yansımaları görülür. Sözkonusu öykü de yazarın asıl öyküye geçmeden önce bir nevi hazırlık ve okuru aydınlatma kabilinden satırlarla başlar. Öykü kişisi olan çöpçü beygirinin kaza yapmasına neden olan, aksini bir boy aynasında görmüş olmasıdır. Atların görme biçimi ve bu bağlamda yapılan bir deneyden sözedilerek konuya girilir.

"Bir Amerikalı fotoğrafçı, makinesinin objektifini çıkarıp yerine bir at gözü takmak suretiyle, çeşitli resimler çekmiş. Bu resimlerden anlıyoruz ki, eşya ve insanlar, at retinasına, gerçekte olduklarından yarım misli daha iri aksediyorlarmış."

Böyle bir başlangıç, anlatıcının öyküden bağımsız anlatımı, öznel yorumu ve rahatlığı açısından romantik ironinin bir habercisi sayılmalıdır. Daha işin başında tıpkı üstkurmaca anlatılarda olduğu gibi yazar, öyküyü akışına bırakmayacağını söyler gi-

bidir. Kendisi atların herşeyi iki misli daha iri göreceği fikrine pek katılmamaktadır. Ve öyküsünü biraz da bu ihtimalin üstüne bina eder.

"Fotoğrafçının denemeyi nasıl bir at gözü ile yaptığını bilmiyoruz. Ama bana öyle gelir ki, Alman'ın hipotezi olsa olsa sütçü, sucu, çöpçü beygirleri gibi proleter atlar için geçerli olsa gerektir. Ağa Han'ın o, Lord sülaleleri gibi şecereleri tutulan, has ahırlarda bin bir itina ile yetiştirilen aristokrat atları, imkân var mı insanları olduğundan büyük görsünler."

(...)

"Her neyse, hikâyemizin kahramanı olan at, alelade bir çöpçü beygiri olduğundan, her şeyi yarım misli daha iri gören cinstendi."

Anlatıcının, anlattığı metne biraz uzaktan bakması sanki aktaran bir başkası imiş gibi eleştiri getirmesi ya da tez-antitez kabilinden fikirlerin karşıtlığından yararlanarak görüş beyan etmesi, öyküyü yeniden ve yeniden kurgulaması Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu'da sık sık karşımıza çıkan bir özellik. Bunun Haldun Taner'in öykücülüğüne damgasını vuran bir teknik olduğunu söylemekte de yarar var.

Öykümüzün kahramanı olan at ki adı Kalender'dir, ayna da aksini görünce kişner. Kalender'in kişnemesine anlatıcı-yazarın iki yorumu vardır.

"Ve KİŞNEDİ.

Burada akla iki ihtimal gelebilir." Der ve birinci ihtimale göre, Kalender'in daha önceki varsayımdan yola çıkarak, herşeyi iki misli daha büyük gördüğünü, kendini de büyük görmüş ve ürkmüş olabileceği fikrini geliştirir. "At olalım, insan olalım, ihtiyarlığı kolay kolay üstümüze konduramayız.'Ben hep oyum'dersin." Diye açıklama yapmayı da ihmal etmez. Sonra kendi fikrini de sorgulayarak, İstanbul' da yaşayan bir atın mutlaka kendini bir yerlerde görmüş ve görüntüsüne alışmış olabileceğini düşünür. Ama yine de ayna "...insanı nadan nadan, olduğu gibi gösterir."

İkinci ihtimal ise, Kalender'in aynadaki aksini tanımayıp, onu üstüne yürüyen bir başka çöpçü beygiri sanmasıdır. Ve herşeyi iki misli daha büyük gördüğünden doğal olarak ürkmüştür ve korunma içgüdüsüyle gerisin geri gitmiştir.

İhtimaller karşı tezleriyle birlikte sıralanmıştır. Fakat anlatıcı-yazarımız buraya kadar yaptığı işi hafife alarak ve bunun bir giriş olduğunu ima ederek, bundan sonrasının önemine temas eder.

"Mamafih ister birinci ister ikinci ihtimal varit olsun, bunun o kadar önemi yoktur. Hatta yukarda uzun uzadıya sözünü ettiğimiz optik bozukluğun da önemi yoktur. Asıl önemli olan bundan sonrası."

Bir İstanbul öykücüsü olan Haldun Taner, o dönem İstanbul insanını, sözkonusu kaza çerçevesinde, hayatın bazen ne denli küçük sebeblerle akışını değiştirdiğinden, kiminin mahvına neden olan etkenlerin aynı zaman ve mekânı paylaşan başkalarınca hiç önem arzetmeyebileceği ya da sadece bir ibret vesilesi olabileceğinden hareketle, işi, cinsiyeti ve milleti ayrı insan portreleri üzerinde detaylı bir biçimde anlatmıştır.

Bu insan manzaraları içinde ilk sırayı, ticaretle uğraşan ve o gün acilen işine ye-

tişmesi gereken ve bu yüzden şoförünü aramaya bile lüzum görmeden direksiyona geçen Artin Margusyan alır. A. Margusyan tramvaya arkadan çarpmıştır, henüz ehliyeti yoktur ve olay anında zihni yetişmeye çalıştığı kahve fiyatlarıyla ilgili eksiltmeyle meşguldür. Olay anı, yaşayanlarca şöyle aktarılır.

"Vatman: ok gibi yola fırladı hayvan, diyordu. Hemen el frenine asılıp kazayı önledim. Arkadan geleni ben nerden göreyim. Bre Allahın öküzü, ne girersin arabanın dibine."

"Yolcular da aynı fikirde idiler. Çöpçü beygiri, deli gibi rayın üzerine fırlamıştı. (...)Toslayan arkadaki otomobilin şoförü idi. Usta şoför olsa zaten, tramvayın o kadar burnuna sokulmaz, sokulsa bile tramvay fren yapınca bunu sezer, gelip öküz gibi bindirmezdi."

H. Taner, bütün öykülerinde kişilerini kendi düşünüş, yaşayış biçimleri doğrultusunda konuşturmayı sevmiştir. Bu toplumsal gerçekçiliğin dile yansıması olarak kabul edilmelidir. Ancak yazarın bazen aşırıya kaçtığını ifadede yarar var. A. Margusyan'ın zihninden geçenlerin aktarımında olduğu gibi.

"Peki ama pourcentage üzerinden bu işte sen içerdesin oğlum...İlk priks üzerinden ne komisyon alacağdık? Trois fois quatre, douze milles eder, sept fois douze, huit cent quarente.(...)_Artin Margusyan heyecanlı olduğu zamanlar Türkçe, Ermenice, Fransızca olarak üç lisan üzerinden düşünürdü."

Konuşma aktarımının dışında, anlatıcıya ait bölümlerde de yazar yabancı kelime kullanmaktan çekinmemiştir. Osmanlıca kelimeler ve söyleyişler yazarın vazgeçemediklerinden biridir adeta. "Mamafih ister birinci ister ikinci ihtimal varit olsun..." örneğinde olduğu gibi.

Kaza muhitinde bulunmakla birlikte kazayla hiç ilgilenmeyen iki kişi daha vardır. Bunlar, o sırada yeniden karşılaşmış iki eski arkadaştır. Üniversite yıllarında birbirlerini sevmiş ancak yüce idealleri adına aşktan söz açmayı abes sayarak hayatlarını birleştirememiş bir kız ve bir erkek. Erkeğin ağzından bu durum şöyle aktarılır.

"Serde toyluk vardı a canım. Sahi ne hışırdım o zaman...İlk gençlik,sersemlik, budalalık çağı. Herkesten başka olmak, kendimize bir şahsiyet yaratmak için sağcı, solcu, ırkçı, turancı, anarşist, idealist geçindiğimiz günler. İçimizin yağı eridiği halde yanımızdaki kızı umursamadığımızı göstermek için kör olası bir gururla kendimizi cendereye soktuğumuz çağlar."

Birbirlerine karşı hala boş değillerdir. Daha çok kızın çabalarıyla hatıralar canlanır ve birlikte sinemaya gitmeye karar verirler. Ancak kızın evi arayıp geç geleceğini haber vermesi gerekmektedir. Ve telefon etmek için 'telefon çanı asılı bir dükkan'a girerler.

Bütün bunlar olduğu sırada, kaza anında bayılan A.Margusyan polislerce ayıltılmış, ayılır ayılmaz da yetişmesi gereken eksiltmeye hiç olmazsa telefonla katılmak için polislere yalvar yakar olmuştur. Ast üst ilişkisini, üniformaların bağlayıcılığını çok güzel eleştiren anlatımıyla yazar, Margusyanı tutuklayan polisin çelişkilerini şöyle aktarır.

"Polis bir düşündü. Kendine kalsa belki razı olacaktı. Fakat komiserle öbür polis, biraz ileride, ciddi ifade alıyorlardı. Etrafta toplanmış bir sürü insan vardı. Kendi kendine 'yufka yürekliliğin alemi yok' diye söylendi. 'Çorbacının menfaatini düşünmek sana mı kaldı? "

(...)

"O sırada komiser o yana doğru geldiğinden polis kaşlarını çattı, en azdan üniforması kadar resmi bir sesle;

'Vazifeme müdahale etmeyin' diye bağırdı."

Margusyan polisten ümidini kesince komisere yalvarır ve telefon etme hakkı kazanır. Bir telefon kulübesine girerler, tam o sırada daha önce sözünü ettiğimiz kız ve erkek de oradadır ve ahize kızın elindedir. Margusyan ahizeyi eline alana kadar iş işten geçmiş, ve eksiltmeye katılamadığından büyük bir zarara uğramıştır.

Şişhane'de bunlar olurken 'aynı ayın aynı günü' Brezilya'da Lorenzo et Filho firmasının sahibi oğluyla eksiltmeyle ilgili Margusyan'a çektikleri telgraf hakkında konuşmaktadır.

"Son dakikada yüzde yirmi fiyat da kırdık halbuki. Uyuyor galiba bu herifler. Elimdeki malı ne cehenneme göndereyim ben şimdi? "

Lorenzo et Filho firması, malı daha önce teklif aldıkları Hamburglu Alois Morgenrot'a göndermeye karar verir. A.Morgenrot, sermayesi olmayan, ecnebi firmalara kira ile aldığı bir makineyle teklif mektupları yazan biridir. Ve şans yüzüne Kalender'in ürküp kişnemesi sonucu meydana gelen kaza vesilesiyle gülmüştür. Ne Kalender'i ne de Margusyan'ı tanımaktadır. Margusyan'ın telefon etmesini geciktiren polisten ve aşkları tekrar filizlenen o iki gençten de haberi yoktur. Anlatıcı-yazar bütün bunları okurun anlayışına bırakmış ve o açıklayıcı, araya girici tutumunu çok iyi bir seçimle sergilemekten vazgeçmiştir.

Zaman ilerlemiş ve kazanın üstünden iki gün geçmiştir. Kalender aynı güzergahta vazifesini yaparken yine bir boy aynasında aksini görür ama bu sefer ürküp kişnemez. Anlatıcı başta olduğu gibi bu sefer neden kişnemediğine dair iki ihtimalden sözeder. İhtimalleri sıraladıktan sonra;

"Her neyse, ister birinci, ister ikinci ihtimal varit olsun, önemli olan orası değil, asıl ondan sonrası;

Kalender KİŞNEMEDİ.

Aynadaki hayaline ters ters bakıp başını öbür yana çevirdi. Sonra, olgun yaşma yaraşan bir ağırbaşlılıkla, temkinli temkinli, efendi efendi, yoluna devam etti." Cümleleriyle öyküsünü tamamlar.

Aslında her şey bir kurmacadan ibarettir. Her şey bir oyundur aslında. Tıpkı basit bir çöpçü beygirinin kişnemesi üzerine bir öykü yazılabileceği gibi kişnememesi üzerine de yazılabilir. Ya da yaşadığımız hayatta her şey aslında o denli birbiriyle ilintilidir ki bazen mahvımız veya mutluluğumuz bir atın kişnemesine bağlıdır. Ve o atlar ortalıkta dolaşıp duruyor. Yaşarken ve yazarken kulaklarımızı iyi, gözümüzü dört açmak gerekiyor bu yüzden.

NECİP TOSUN

RENK RENK KARTPOSTALLAR: SAİT FAİK ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Sait Faik dendiğinde gözlerimin önüne sıra sıra dizilmiş İstanbul kartpostalları gelir. Birinde sislere batmış Galata Köprüsü, üstünde balıkçılar, seyyar satıcılar, arkada belli belirsiz Yeni Cami; diğerinde, adalarda üçüncü sınıf bir kahve, önünde insanlar, uzanıp giden tozlu yollar, yol boyunca serviler, mor salkımlar, zakkumlar. Bir başkasında, Beyoğlu'nda camları kirli bir pastane, hemen önünden geçen tramvay ve sinemadan çıkan kalabalıklar. Daha bir yığın İstanbul görüntüsü, çeşit çeşit insan manzaraları. İstanbul'u anlatan, insanlarını tanıtan renk renk kartpostallar.

Sait Faik adı geçtiğinde zihne bu görüntülerin üşüşmesi sebepsiz değildir. Çünkü o, kelimenin tam anlamıyla bir enstantane öykücüsüdür. Onun öykülerinin pek çoğu İstanbul'u ve insanlarını bir zaman diliminde donduran fotoğrafik öykülerdir. O, ömrü boyunca boynunda eski püskü fotoğraf makinesi, akıp giden hayatı (İstanbul'u, İstanbul'un insanlarını) ölümsüzleştirmeye çalışmıştır. Kimi düşlere, kimi tensel arzulara, kimi yaşama coşkusuna yaslı enstantanelerle, gözlemlerle öyküsünü oluşturmuştur.

İstanbul'u dolaşıp, bir türlü içine giremediği insanlara (özellikle savrulmuş insanlara) dünyalar kurar öykülerinde. Sokakları, iskeleleri, istasyonları gezerek başıboşları, mutsuzları, yalnızları, kimsesizleri anlatır. Şehrin ışıltılarında yalnızlığın, ölümün, yoksulluğun lirizmini arar. Ona göre, "Sokakta, bir dükkânda, bir kalabalık yerde durup herhangi bir adamın yüzüne bakarak hayatının hiç olmazsa bir kısmını hikâye etmek mümkündür." Ama insanları anlatırken şehri ondan ayırmaz, onları bir bütün içinde anlatır. Öykülerinde şehir ve insan kaderinin ortaklığına vurgu yapar. Herhangi bir yerde gözü birine takılır ve onunla ilgili düşünmeye başlar: Kimdir, ne iş yapar, çoluğu çocuğu var mıdır? Öykü buradan başlar ve onu anlamaya, zihninde bir yerlere oturtmaya çalışır. Ardından kahraman olarak seçtiği bu kişiye özgü bir dünya yakıştırır.

Bazen nasıl öykü yazdığını saklamaya çalışır: "Kalabalık bir caddenin oldukça sevimsiz bir kahvesine akşamları çıkıyor, camın önündeki masaların hemen arkasındaki yere oturup kalıyorum. Saatlerce gelip geçenleri seyrediyorum. Sıkılmıyor muyum? Aksine, müthiş eğleniyorum. İnsanların yüzüne, hâl ü etvarına bakıp hikâyeler mi düzüyorum? Ne münasebet!" dese de öyküsünü aynen böyle yazar. Bir bakarsınız yolda birinin peşine düşmüştür: "Önümde bir adam gidiyor. Vakit gece yarısını geçeli hayli. Tıknaz, kalın enseli..." Ya da bir enstantaneyi canlandırmaya başlar: "Köprü'nün üstünde el ayak çekilmişti. Üstünden başından amele olduğu anlaşılan bir adamla, yine aynı yaşlarda elbisesinden gemiciliği dökülen bir başka adam hiç konuşmadan yanyana cıgaralarını tüttürerek, Üsküdar'a doğru bakıyorlardı."

Düş ve gerçek onun dünyasında iç içedir. Kahramanlarına kurduğu/yakıştırdığı dünyaların pek çoğu muhayyeldir. Anlatır anlatır, sonra, "Çingene kızının muhayyel olduğunu söylememe lüzum var mı?" diye öyküsünü bitirir. Sait Faik dünyayı/yaşamı seven ama kendi istek ve arzuları ile onu değiştiremeyeceğini anladığında, hayallere/öyküye ihtiyaç duyan biridir. Bu anlamda öykü, onsuz yapamayacağı bir şeydir. Çünkü gündelik hayatının, hayat görüşünün eksik kalan yanlarını öyküyle/yazıyla tamamlamaktadır: "Bir küçük insan zerresi hâlinde bu sabah insanları, kuşları, yemişleri, sefilleri ve açları beyhude bir sevgi ile seviyor, kederlenmeye zaman kalmadan birdenbire bir sıçrayışta ayağa kalkıyorum. İlk vapuru karşılamaya koşuyorum. Ve bekliyorum. İlk vapurdan binbir yabancı çıkıyor. Bir dost çehresi bulamıyorum. Bir şeyler anlatmak ihtiyacındaydım. Vapurdan kimseler çıkmayınca kaleme kâğıda sarılıyorum." Bireysel tutkuları, yaşamı güzelleştirme/renklendirme çabaları/arzusu onu sanata/öyküye götürür. Muhayyel, romantik, şairane tutumu toplumsal yapıyı/inancı/alışkanlıkları aşma girişiminin bir yoludur. Bütün zorluklara rağmen hayattan kopmayan insanların yaşama arzusu ve direnci onu cezbeder. Kuşkusuz bu yolla bir şekilde kendisini de test etmektedir: aylaklığını, aczini, ürekliğini...



Bu anlamda yaşadıklarıyla yazdıkları birbirinden ayırd edilemeyecek örnek isimlerden biridir Sait Faik. Ne yaparsa yapsın, neyi yazarsa yazsın "özne" hep kendisidir. Aylaklığa övgüler bu anlamda otobiyografiktir. Akıp giden gündelik hayattan günübirlik sevinçler, mutluluklar, acılar üretirken aslında hep kendi ruh hâlini yansıtır. Pek çok öyküsünde bireysel arayışlarını, arzularını bu gözlemleri üzerinde test ederek, olayı yine kendine döndürerek özne olur. Gündelik hayatın inceliklerini, ayrıntılarını yakalamak tüm gizlerini çözmek isterken aslında kendini anlamaya, anlatmaya çalışır. Pek çok yerde de rüyaya bu yüzden başvurur. Edebiyatı, hayatı güzelleştirmede bir araç olarak görür. Zaten kimi öyküleri, mektup, söyleşi, deneme, izlenim, öykü arasında gider gelir. O da bunu hiç önemsemez, aldırmaz. Sadece yapması gereken şeyi yapmaktadır, o kadar. Bu da, dönemin "gazeteci-hikâyeci" anlayışına denk düşen bir "muharrirlik"yaklaşımı ve rahatlığıdır.

"Eftalikus'un Kahvesi"nde, öyküsünün oluşma serüvenini, nasıl öykü yazdığını bütün çıplaklığıyla izah eder. Eleştirmen olmak isteyen bir edebiyat heveslisi ile Eftalikus adlı kahvede söyleşirken, o, içten içe öyküsünü kurmaktadır. Edebiyat heveslisi genç, yazara çeşitli sorular sorar. Yazar da cevaplandırır. Ama bütün bu konuşma sırasında yazarın (Sait Faik) gözü hep karşısındaki âmâ/kör adamdadır. mâ adam, birine bağırırken Sait Faik adamla ilgili olarak düşünmeye başlar: "Şu karşıdaki adama bakın. Anadan doğma kördür. Bakın karşı tarafa, "Mahmut Bey" diye sesleniyor. Demek ki, Taksim sinemasının önünde olduğunu biliyor. (...) Acaba kör etrafın havasından, gürültüsünden mi nerede bulunduğunu anlıyor, yoksa adımlarını mı sayıyor?"

Yazar bunları düşünürken genç adam durmadan onu öven sözler söylemektedir. Sait Faik'in aklı hâlâ o kör adamdadır. Onunla ilgili zihninde yorumlar yapmaktadır: "Gözlerindeki karanlık, dışarının tahassüslerinden, kafasında bir aydınlık yaratmış olabilir." Bir ara genç adam: "Hikâyelerinizi nasıl yazarsınız?" diye sorar. Sait Faik şöyle cevaplar: "Düşündüm: Setin üstündeki kahvenin altından körün sesi geliyordu. Sadık Efendi ile bağıra bağıra konuşuyorlardı. –Bilmem- dedim yine-, işte böyle körükörüne. İşte meselâ şimdi bir hikâye yazıyorum. Hem ismini bile koydum-dedim." Sonra Eftalikus'un merdivenlerinden inerler. Öykünün sonunda şunları söyler: "İşte hikâyelerimi nasıl yazdığımı şimdilik merak eden dostum, yarın, incir çekirdeğini doldurmayacak mevzuları yazan bir hikâyecinin iyi bir hikâyeci olmadığını yazacağına göre, bilmem hikâyem oldu mu? Olmadıysa ne yapalım? Bizim hikâye anlayışımız da böyle efendim."

Sait Faik hiçbir okula, görüşe, inanca bağlı değildir. Bunu açık açık da söyler: "Yalnız tepeden seslenerek cemiyeti düzeltmek sevdasındalar. Bize gelince: Cemiyeti düzeltmek hususunda hiçbir iddiamız yok. Biz cemiyette insanlarımızla birlikte aynı hayatı yaşamak istiyoruz." Bir başka yerde de; "İstediğim şey elbette ki hayattır; binaenaleyh yaratmaktır. Realite ve hayat sürüp gidiyor. Ben seyirci hâlinde kalıyorum." der. Öykülerinin ana teması olan insan ve doğa sevgisinin kaynağını ise şöyle izah eder: "Kitaplar, bir zaman bana, insanları sevmek lâzım geldiğini, insanları sevince tabiatın, tabiatı sevince dünyanın sevileceğini, oradan yaşama sevinci duyulacağını öğretmiştiler. Hayır, şimdi insanları kitapların öğrettiği şekillerde sevmiyorum. Kitaplar dediğime bakıp da büyük ilmî kitaplar, yahut da dört meşhur kitaptan birisini okuyup iman ettiğim sanılmasın. Şiirler, romanlar, hikâyeler, masallar bana bu ilmi tahsil ettirmişlerdi." Sait Faik, içi her zaman her şeyle doldurulmaya müsait "hümanist" bir bakış açısıyla oluşturur öykülerini. Bu nedenle öykücülüğümüzün ana damarları olan, Ö. Seyfettin, Sabahattin Ali, Esendal çizgisinden ayrı, yepyeni bir alan yaratmıştır kendisine. Türk öykücülüğünde bu anlamda bir öncü görevi üstlenmiş, kendinden sonra gelen pek çok öykücüyü etkilemiştir. Zaman zaman sosyal olaylara ilgisiz kalmakla suçlanmış, "bağlı" bir yazar olmaması eleştirilmiştir. O ise insanlara gerçekleri, doğruları gösterecek bir ideolojik görüşü olmadığını zaman zaman tekrarlamak zorunda kalmıştır. Başka beklentiler içerisinde olan eleştirmenler de dahil kimse ondan vazgeçememiş, sanatını teslim etmişlerdir.

Aslında Sait Faik, Türk edebiyatında, öykücülüğünün, sanatının kalitesi üzerinde neredeyse ittifak edilmiş ender yazarlardan biridir. Üzerine pek çok bağımsız incelemeler yapılmış ve öykücülüğü genel anlamda onaylanmıştır. Sayısız yazar onun sanatını, kişiliğini değerlendirmiştir. Bunlardan ikisi dikkat çekicidir. Biri Peyami Sefa'nın diğeri Sevim Burak'ın yaklaşımlarıdır. Peyami Sefa onu için "Meczup ve dalgın san'atkâr" dedikten sonra "gözleri kendi içine dönük, sosyal bağları çözük" tanımlaması yapar. Ve ekler; "fakat büyük san'atkâr". Sait Faik'i en iyi tanımlayan yargılardan biridir bu. Sait Faik'i değerlendirirken, (her ne kadar serinkanlılığını yitirmiş

duygusal bir yaklaşım da olsa) Sevim Burak'ın şu çığlığını hesaba katmak gerek: "Birtek Sait Faik'i başlarının üstüne çıkardılar. O da kendini Bohem hayatına vermiş, bir balıkçı, bir küçük insan, balık tutan, meyhanelerde oğlanları kovalayan-eşcinsel ve yırtık pardesüyle gezdiği için fakir diye... Hâlbuki Sait Faik bir burjuvaydı-Zengindi-bunu küçük insanları-hamalları-balıkçıları meyhaneleri yazdığı (...) için sevdilerbalıkçı, üstü başı dökülen bir ayyaşı başlarının üstüne oturttular.. Bir mit yarattılar "küçük adamın dramı" diye bir mit. Bu mit'i kimse yıkamadı., fakat çok eskidi, kendilerine gene kendi dillerinden, aşağıdan konuşan bir halktan yazar arıyorlar. Fukaraları tutan meyhanelerde sürünme numaralarına giren."

Sait Faik, öykücülüğü meslek edinen hatta onu bir hayat tarzı olarak yaşayan yazarlarımızdan biridir. Ömer Seyfettin'den sonra öyküdeki ısrarıyla, bu türün edebiyatımızda kurumsallaşmasında, saygınlığında önemli katkıları olmuştur. Türk edebiyatında her şeyin öyküleştirilebileceğini ve disiplinsiz, hesapsız da öykü yazılabileceğini göstermiştir. Öykülerindeki savruk dil anlayışına, tartışmalı bireysel tutkularına ve derinliksiz sanat kavrayışına rağmen, öyküdeki ısrarı sonucu, ülkemizde öykünün özgün bir tür olarak tanınmasına ve edebiyatımızda kurumsallaşmasına katkıları nedeniyle ve özellikle unutulmaz "Müthiş bir Tren", "Hişt hişt!", "Dülgerbalığının Ölümü", "Son Kuşlar", "Mikropsuz Hastalıklardan" öyküleriyle, (evet, sadece bunlarla bile) Türk öykücülüğünün temel taşlarından biri olarak kalacaktır.

KÂMİL EŞFAK BERKİ

SEZAİ KARAKOÇ'UN HİKÂYELERİ



"Meydan Ortaya Çıktığında", Hikâyeler I kitabına adını veren uzun öyküdür. Uzun soluklu bir anlatma, Bilinç-akışı akımının genel çizgileri gözetilerek (Woolf, Faulkner, Joyce) Plot'da bir cephe hastanesinde ağır ateşle yatan ağır yaralı Ahmet'e, imgelemin dönüşmesi ile, öldükten sonra mahşer düzlüğüne doğru yürüme motifinde, yeryüzünde yaşamış olduğu hayatın gözden geçirilişi yükletilmiştir. Otopsikolojik ve otobiyografik ögelerle özne-kişi Ahmet, opokaliptik ruh durumunda, sinemadaki "flash-back" tekniği eşliğinde gözümüzde canlandırdığımızda: çocukluğundan gül kokusu ve rengi; İstanbul Boğazı'nda vapurla bir gezintinin ökaliptüs tadına ait anısının çağrışımlarıyla anlatının, öyküye özgü anlatının merkezindedir. Birden artık katlı bir *içkonuşu*, çok sarmallı bir helezon yapısı örneğidir çünkü. Belli bir konu yok, çağrışımların harekete geçirdiği birikim, bir özel atmosfer vardır. Zaten Sezai Karakoç "yaşasın çağrışım kanunu" der bir yerinde. Gerçeküstücü bir çaba içinde olmaksızın, öykünün, hikâyemiz tarihinde önemli bir dönemeç özellik ve gücünde olan akışında, ürünün var olduğu "dünya hayatı" ertesi bir algı düzleminde, doğan bir anlatım rengini yakalamış olduğuna tanık oluyoruz. Bir anlatım renginin taşımakta olduğu bir yeniliği. Bu yeniliğin çarpıcı yanı zaman içinde zaman yaratmak cinsinden bir üslûp özelliği olduğunu, bu ifadenin öyküdeki genişletilmiş bir an" bölümlerini daha derinden duyumsamamızda yararlı olacağını düşünüyorum. "Genişletilmiş Bir An", ki ilki "alana doğru yürüyüş"ten, ikincisi "çağırış"tan sonra (itibaren) olmak üzere metinde bir defadan ibaret kalmamış oluşunun da öykü okuru için bir nüans değeri taşıdığını belirtmek gerekir. "Genişletilmiş ân"lar, bilinç-akışı stilindeki öykü yazıcılığında gözden kaçırılmaması doğası gereği bir katkı, bir içedoğuş gerçekleşimi bir yenilik noktası; başarısı bakımındansa edebiyatımızda ve dünya edebiyatında transandantal mahiyette bir açılım, "Meydan Ortaya Çıktığında" öyküsü bir tüm olarak, okuyanda çok değişik bir *tat* yapan ve yaşatan bir açılım ve derinleşme duyumudur. Bir hikâyede "hikâye tadı" çok önemlidir. Ona ayırt edicilerin başında bile yer verebiliriz. Sanatçıdan doğan ve eseri dölleyen özün, bizdeki öznel tarşılığıdır *tat*. Şiir, hikâye ve/ya roman dili ise bu heyecanın yapısal bağlamına ait ögeler bütününün işletmesidir. Durağan olmayan sistemdir.

Ürünün taşıdığı içgerçeklik ve yaşattığı gerçeklik; yani "Meydan Ortaya Çıktığında" öyküsünde karşımıza çıkmış bulunan yaratım evreni, bu öykünün yapısal başögesi nedir diye baktığımızda, vahiy ve hadis kaynaklı bir insan bilgisi olan "ölmeden önce ölmek" gizilgücünün yapıyı mayaladığını düşünmek yanıltıcı olmayacaktır. Gerçekten Ahmet'in metin-içi dünyası bu kadar güçlü verilmiş olmasa otopsikolojik ve otobiyografik kaynaklanma yazar ile tipi arasındaki reversibiliteyi bu denli canlı tutamazdı.

Fakat işte bu noktada (yukarıda tip yerine *kahramanı* dememiz daha yerinde olurdu belki), Sezai Karakoç cephe hastanesinde 40°'den öte 41° ateş ile yatan Ahmet'in varlığında aynı zamanda I. Dünya Savaşı'nda Ruslara esir düşen babasına ait bazı anı parçalarını da yaşatmaktadır. Bunlar metinde back-ground'in önemli noktalarıdır. *"Hidayet kalk kolumun üzerinden"* babaya ait ses olarak vardır yapıtta. Sezai Karakoç'un şiirinde anne sevgisi, ölümünden sonra da özlemi, maneviliğin bir boyutu derekesinde bir tema, kimi bir imgedir. Hatta, bizde ve dışarıda *Anne* ondaki aşkınlıkla boy ölçüşebilir mi sorusu kendini soruyor keskin bir doğallıkla. Anneye Koşut Babayı da içerir şiiri Sezai Karakoç'un. Türk şiirindeki baba ile çatışma örnekleri baba sevgisini ilk olarak görmemizi gerektiriyor onun şiirinde. Sezai Karakoç baba sevgisini de sokmuştur Yeni Türk Edebiyatına. Başka bir açıdan *"ev"* ve *"aile"* Behçet Necatigil'den çok daha ileridir Sezai Karakoç'un şiirinde. Necatigil'e bu bağlamda verilen yer Türk Şiirinin günümüzde ulaştığı yeri karşılar mı? Aslında, daha ilk şiirinden başlamak üzere Sezai Karakoç'un *ev merkezli* bir şiiri getirdiğini itiraf etmek gerekiyor.

"Meydan Ortaya Çıktığında" ki Sezai Karakoç bu anlatıyı ilkin Mikhail Şolohov'un "Durgun Akar Don Irmağı" romanı çapında yaklaşık 2000 sayfalık dev bir anlatı olarak tasarlamış fakat böyle bir eser için elzem olan çalışma şartlarını bulamadığı için, metne, kitap olarak yayımlayacağı zaman "Dönüş" bölümünü eklemiştir. Demişti ki: "Aslında, 2000 sayfalık bir romanın, bir işlemle, hikâyeye dönüştürmüş olduk. Yeni bir şey getiriyoruz böylece, bu yaptığımızla."

"Meydan Ortaya Çıktığında" adlı bu öydüke baba sevgisinin unutulmaz anlatımı; babayı içinde duyuş, (ki babasının ölümünden sonra yazılmıştır), metin, çağdaş edebiyatta büyük bir örnek, bir çığır olması özlenen bir duyarlıktır. Aynı duyarlığı, daha önce yazılan "Köpük"te şiir dilinden izliyoruz. "Paslanan güneşi sığayan sûre" Yasin'den, "evi, sokağı, çarşıyı onaran Yasin'e (babası) geçilir.

Portreler'de (Hikâyeler II) bu kez, portreci anlayışın belirmiş olduğu görülmektedir. Öykücü, verdiği bu ürünlerdeki özelliklerin yan yana duruşunda, insan merkezli bir gerçekleşimin ifadesi olarak *portre* sözcüğünde karar kılması, ekspresyonist niteliğine de uyar. Bu öyküler portre hikâyesi yazmak tasarımı ile sınırlı değillerdir.

"Sâde Bir Yüz"de Mustafa Çiçekçioğlu, elli yaşma gelmiş, taşrada başarısız bir avukat ailesinin politik hayat geleneği yüzünden, milletvekili olmaya teşvik edilmiş/itilmiş, olumlu denemez bir tiplemedir. Özelliksiz birisidir handisye. Çiçekçioğlu, dramatik; okurdaki açılımları ile traji-komik bir tip, öykü de içerdiği hayat gerilimi ile karmaşıktır. Parti yönetim kurulunda yeni genel başkanı kutlarken de iç dünyası allak bullaktır avukatın.

Mustafa Çiçekçioğlu tiplemesinin hikâyemizin gelişiminde özgün bir örnek olduğunu düşünüyoruz.

Bazı öykülerinde, "Araya giren garip oyun" gibi, metinde ikinci bir anlatı bulunuyor. 1977'de yazılan "Ölü"deki düş parçaları ilk örneği bunun. Akışı hızlandıran, kimi de ters bir akış hâlinde. Karakoç kimi tiyatro oyunlarında da "geliştirmekte olduğu" bu yöntemi kullanmaktadır. Ayrı harflerle dizilen bu satırlar, okur gözünde insan psikolojisindeki istem-dışı anî hatırlamaların zaman aralıkları gibidir. "Topraktan başlayarak"ta idealleştirme ile realiteler arasındaki çatışma, içiçe anlatım yapar; yazarın dünyasında olup bitmekte olan öyküye girer, geçer. "Dönüş"te ise şimdiki zaman (anlatılan) deyim yerindeyse yer değiştirmekte: anlatı, çocukluktaki bir anı içinden, anlatıcı-öznenin kentteki yazış dakikaları bir gelecek zaman gibi durmakta, ürün-içi zaman(lar) ortaya çıkabilmektedir.

Portreler kitabında, kasaba ve büyükkent atmosferi yanısıra, köy de giriyor Sezai Karakoç'in hikâyesine: Köylüler. Köy Enstitüsü çıkışlı yazarların köy gerçekliğinden apayrı; gözlem karelerinde sır ve hikmetli *aura*'ları ile köyler ve insanları. Bu kategori, Karakoç'un "Kasaba Edebiyatı" perspektifinin bir süreği mi, yoksa bir antitez mi bu belki tartışıbalilir bir konudur. En büyük zevki hançer koleksiyonu yapmak olan,kırk yaşında ama köy yerinde olduğu hâlde evlenmemiş, fonksiyonu belirsiz ama buna rağmen duruşu özgün birinin evlenmeme nedeni bir ifşa ile ortaya çıkacaktır ancak. Aynı öyküde fakat başka bir köyde kendilerini Abbasîlerden, (belki hanedan soyundan) iniyor bilen, gerçekte ise *Abbase* boyundan olan; bin yıldır aynı köyde yaşayan, "aileler arası saygı hiyerarşisi" süren; yoksul, oku(ya)mamış, bununla birlikte de soylu, incelik ve saygıları anlatıcının içine işlemiş köylülerdir meselâ. Köyün birinde de kolunun biri, "bir bebeğinki gibi" küçük ve kısa kalmış bir adam... o uzaklaşınca, çocukluğunda babasının yanında birkaç köye uğamanın anılarına dayanan "Gezi" öyküsünün çarpıcı "insan manzaraları"ndan biri olan bir tip ve anlatıda o sahne: adam yanlarından uzaklaşınca koşup heyecanla: "Zengindir, ama tefecilik yapar. Allah da onun kolunu kuruttu." diyen köylüler. Bu yaklaşımları ile hikâyeci Sezai Karakoç'ta anlatı dünyası insanlı doğa içinde *aşkın* (transendental) olanı avlayıcı; iç fotoğraflara yönelmiş bir özellik de taşımaktadır. Karakoç'a özgü bir realizm-naturalizm birleştirimi denebilir.

Kasaba hayatı katmanında ise "Bekçi", çok az suç işlediği için, basbayağı gizli işsizlik bunaltısı yaşayan bir insandır. Giderek, oyundan kendini alamayıp geceyarılarına kadar eve girmeyen çocukları koğalamak tek meşgalesi hâline gelmiş onun: "Kumandan" karşısında düştüğü durum; komik duruştaki fakat manevilikte dopdolu iç dünyasında olup bitenler... "Kayboluş" başlıklı öyküde, "şehirden gelmiş, çocukluğu ve gençliği her şeye yabancılıkla geçmiş, Birinci Cihan Harbinde yaralanmış bir uzak akrabanın sırlı *aura*'sı zaptedilmeye çalışılmıştır. Günün birinde, kaybolduğu haberi gelir o kişinin. Şimdi bütün çocuklar -o yaşantıyı bize taşıyan yazar da onlardan biridir- bu kayboluşun sırrını aramaya koyulmuştur. Yazar da bu sırrı bilemez fakat ilk geldiği zaman konuştukları arasında bu sırrın açığa çıkmış olabileceğini düşünür. Bü-

tün bu *Portreler*'de anlatı öykücülüğü portreci stilin birleştirilmesinden bir tat vardır. Sessiz sedasız gelişense hayattan sanata geçen/giren ögelerin yazarın iç dünyasındaki karşılıkları, anlatıdati seçme gücüdür, ilgi farkıdır, algılayıştaki orijinalitelerdir biraz da. "Soyutlama-somutlama" dizgesi, anlatı dokusunda iyice gizlenmiştir. Karakoç'un özyaşam cevherli şiir ve hikâye dünyası "iyilik özüne güven"in sağladığı, bir büyük gerçeği aydınlandıran bir sanattır. O, kasabayı (ve köyü) bir entrika çemberi, insanî değerlerin yazık edildiği bir ortam olarak var etmez, imegeleminde. İnsan orada "derin ve muhterem"dir. Acı ve sevinçleriyle ama mutluluk temelinde. İlk kitaptaki öyküler "direniş" ve "kahramanlık" temalarıdır. "Kartal"da bu giderek tırmanır. İkinci kitapta "Bülbül" aynı zamanda modern bir masal, ya da zamanın bağlayıcılığından kurtulmuş üstün bir metin, çocuk ile ebeveyne aynı anda hitap gücüne erişebilmiş, en eskiyi veya en yeniyi bir masal oluşum ve tadında taşıyan bir liriktir bize. Belki de Sezai Karakoç'un sessiz sedasız ortaya koyduğu bir öykü-masal iddiası, anlatıda bir *sehl-i mümteni* örneği.

Sezai Karakoç'in şiirinin yanısıra âdeta "şiirinin izin verdiği" bu öykülerinde, hikâyedeki hedefini düşünürken, denenmemişi bulmaya yönelik bir gelişim ve duruşta bulunduğunu tespit ediyoruz. Diyebiliriz ki, onun öykü dünyası da şiirinde olduğunca, ona yakın veya ondan aşağı kalmayacak bir özgünlük içeriyor. "Romancımız: İvo Andriç (1964) ve "Kasaba Edebiyatı" (1962) başlıklı yazıları da çıkış noktalarını, arayış doğrultusu ve hedeflerini tanımakta, kaynaklardır: onun kaynakları arasındadır.

Çocukluğu doğduğu büyüdüğü yer (Ergani), Dicle-Fırat duyguları, Diyarbakır Şehri, Karacadağ şiiri gibi öykülerinde de Sezai Karakoç'un sanat ruhunun bölgesini yaparlar. Bununla birlikte o, bir bölgeye hapsolmayan bir sanat ve düşüncenin imkânlarını baştan aramış ve gerçekleştirmiştir. Sezai Karakoç'un öykülerinde Kafka anlatımından aşağı olmayan (bizim entelektüellerimizin Batı karşısında taşıdığı pkisoloji bağlamında bu karşılaştırma özel bir önemdedir benim gözümde) bir anlatım özelliği, fakat Kafka denilemeyecek özgün bir ses; hatta o kadar güçlü, insanı kuşatıcı Kafka anlatısını aşan bir anlatımdan bile söz açılabilir: "Meydan Ortaya Çıktığında" ile olsun "Dönüş", "Gezi", "Bekçi" ile olsun.(İstanbul mekânlı) "Kiralık Bir Ev" öyküsü ise ayrı bir öykü damarı vâdeden, Gogol ve Dostoyevski'deki derin psikolojik çözümlemeler örneği orijinal yeni bir çağın öykleri ve tahlilleridir. Öyküde roman tadı yaşatan bir yanı da var onların.

MEHMET NURİ YARDIM

MEMLEKET HİKÂYECİSİ REFİK HALİT KARAY

"Türkçe'yi en iyi kullanan yazar" bilinen Refik Halit Karay, Türk edebiyatında "millî sanat"ın hikâyedeki temsilcisi olarak kabul ediliyor. "Memleket Hikâyeleri" ile edebiyatımızda Anadolu'nun sesini ve ruhunu yansıtan yazar, bu kitabıyla bir çığır açmış, yerli ve milli sesin öncülerinden olmuştur. Diğer yazı ve romanlarıyla kendine özgü bir tarz ve tavır geliştiren bu yerli ses, sürgünlerle ve muhalefetle geçen ömrünü kalemine, yani edebiyata adadı. 20. Yüzyıl Türk Edebiyatı'na damgasını vuran imzalardan biri Refik Halit. Hikâye ve makalelerinde kullandığı muhteşem Türkçe'siyle önümüzdeki yüzyılda da sevilerek okunacak bu büyük yazarın tabii ki en ünlü eseri "Memleket Hikâyeleri"



Oldukça hareketli ve dağdağalı bir hayatı bulunan Refik Halit'in edebiyat dünyasında hikâyelerinin ve romanlarının yanısıra nesir yazıları da önemli. Fakat bu sınırlı yazıda daha çok Karay'ın hikâyeleri, bilhassa adını ilk duyuran "Memleket Hikâyeleri" üzerinde durulacak. Bu esere geçmeden önce onun hikâyeciliğine bakmak lazım. Refik Halid'in ilk hikâyesi Muhit mecmuasında "Ayşenin Talihi" adıyla 1909'da yayınlanır. İlk hikâye kitabı ise on yıl sonra "Memleket Hikâyeleri" adıyla 1919'da neşredilir. Aradan tam 21 yıl geçtikten sonra yani 1940'ta ikinci ve son hikâye kitabını çıkarır yazar: "Gurbet Hikâyeleri" Buna karşılık 1920'de yayınlanan ilk romanı "İstanbul'un İçyüzü"nden itibaren öldüğü yıl neşredilen 1965'teki "Sonuncu Kadeh"e kadar tam 20 tane roman kaleme alır. Bu kadar çok roman yazmasına rağmen Refik Halit yine de "hikâyeci" kimliği ile edebiyatımızdaki muhkem yerini alır. Çünkü hikâyeleri biraz da "keyfî" kaleme alır. "Zor" bir türdür hikâye. Ama bu zorluğu sever. Ona göre roman çok daha "kolay"dır. Hikâye ve roman türlerini mukayese ederken hikâyenin "güç" iş olduğunu şöyle değerlendirir bir yazısında:

"Hikâye roman demektir. Küçültülmüş komprime roman. Emin olun bir roman yazmak, hikâye yazmaktan daha kolaydır. Zira meydan geniştir, vaktiniz müsaittir. Halbuki hikâyede sütun (gazete ve dergideki alan)unuz mahdut (sınırlı)tur. Evvelâ alâka verecek bir başlangıç bulmaya mecbursunuz. Sonra gelecek satırlar, vakanın izahıyla birlikte o merakı devam ettirecek. Asıl güç nokta da hikâyenin son bırakacağı tesirdir... Hikâyeleri eskiden beri güçlükle düşünür, güçlükle yazarım."

Memleket Hikâyeleri'ndeki 17 metinde, dil ve anlatım bakımından devrinin en

sağlam ve iyi bir örneği olarak kabul edildi. Yazarın sürgün hayatında kaleme aldığı bu hikâyeler, bugünkü köy ve Anadolu hikâyeciliğinin ilk ürünü sayılır. Memleket meseleleri ve Anadolu insanı bu eserle edebiyatımızın gündemine kalkmamak üzere oturmuştur. Klasik tarzda yazılmış olan bu hikâyelerde olaylar, kahramanları konuşturmak yerine yazar tarafından anlatılır. Hikâyelerin tamamı üçüncü şahıs tarafından tahkiye edilirken, giriş-gelişme-sonuç kompozisyonu uygulanır. Hikâyelerde olaylar kenar semtlerde, köy ve kasabalarda geçer. Orta sınıf insanlardır sözkonusu olan. Bu insanların münasebetleri, zaafları , kabiliyetleri, davranışları, kısacası bütün bir hayatlarından çarpıcı kesitler sunulur. Gurbet Hikâyeleri ise 1940'ta çıkar. Bu kitapta da 17 hikâye yer alıyor. Memleket Hikâyeleri Anadolu ile sınırlı kalırken bu eserde coğrafya daha da geniştir. Yazar özellikle Ortadoğu ve Arap ülkelerinden kesitler sunar. 1930 ile 1937 yılları arasında yaşadığı sürgün hayatının etkisiyle daha çok vatan hasreti temini işler. Bu topraklarda oturanlar kadar, buralara gelmiş olan Türklerin de çeşitli meseleleri ve durumları dikkatle gözlemlenir. Yazarın sürgün hayatı yaşadığı Beyrut, Halep ve Hatay'da kaleme aldığı hikâyelerden oluşan eserde ağırlıklı olarak vatan hasreti, dil sevgisi ve milliyetçilik duyguları ön plândadır. Bu kitabın en yaygın ve sevilen parçası "Eskici"dir. Yaşlı bir kundura tamircisi ile bir Türk çocuğunun vatanlarından uzak bir gurbet diyârında Türkçe konuşma heyecanlarını, duygulu ve etkileyici bir tarzda anlatır yazar. Hasan küçük yaşta hayatta kimsesiz kalmıştır. Komşuların desteği ile bir gemiye bindirilip Filistin'e halasına gönderilir. Bu sıcak ve farklı diyarda vatan hasretiyle yanar durur. Ona herşey yabancıdır. Hayata küskün ve suskundur. Bir gün sokakta çalışan yaşlı bir ayakkabı tamircisi dikkatini çeker. Onu merakla izlerken kendini unutup anadili, Türkçe'yle konuşuverir. Eskici şaşırır, o bir sürgündür. Kendi dilini konuşan bu çocuğa büyük yakınlık duyar. Ayrılmaları acı ve üzücü olur. Bu kitaptaki İstanbul hikâyesi de benzer temalarla örülü. Hatıra özelliği taşıyan hikâyelerde ise Refik Halit, başından geçenleri kaleme alır. Bunlar da Antikacı, Akrep, Lavrans, Dişçi, Testi, Zincir, Keklik ve Fırat Kayıkçıları'dır. Yazar, bu hikâyelerde olayları kendi ağzından aktarır. Gözyaşı, Yara, Çıban, Güneş, Kaçak ve Hülle hikâyelerinde ise olaylar kahramanların ağzından verilir.

Gurbet Hikâyeleri'nde de yazarın dili son derece zengin, renkli ve ahenklidir. Memleket Hikâyeleri'nden farkı coğrafyanın da büyümesidir. Refik Halid'in bu iki hikâye kitabının dışında üç hikâyesi daha vardır. Dede Hasanın Vicdanı 1909 yılında İştirak mecmuasında; Fırat Kayıkçıları 1939 yılında Tan gazetesinde; Garez ise 1947'de Aile mecmuasında yayınlanır. Böylece Refik Halit Karay'ın toplam hikâye sayısı 37'ye ulaşır.

HERKES TAKDİR ETTİ

Refik Halit Karay, bir yenilikçi olarak Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın en önemli simâlarındandır. Onun, Türkçe'ye hizmeti, hikâyemizdeki değeri, belgelik ro-

mancılığı, nesrimize ve mizahımıza getirdiği seviye, gazeteciliği ve özellikle günlük hadiseleri yüksek bir edebî lisanla anlatan ironik yazıları ve makaleleri ile çok cepheli bir kültür edebiyat adamıdır. Edebiyatımızda gücü ve değeri üzerinde ittifak edilen şahsiyetlerden biridir Refik Halit. Ziya Gökalp, "Türkçe'yi en iyi yazan muharrir Refik Halit'tir" derken Ahmet Rasim, Yahya Kemal, İsmail Habib Sevük, İsmail Hikmet Ertaylan, Ali Kemal, Aka Gündüz, Sabri Esat Siyavuşgil, İzzet Melih, Halit Fahri Ozansoy, Suat Derviş, Zahir Güvemli, Mustafa Baydar, Kenan Akyüz, Şerif Aktaş, Olcay Önertoy, Konur Ertop ve Selim İleri, Refik Halit Karay'ın hikâyeci kimliği ve yazarlığı üzerine olumlu yazılar yazarlar. Refi Cevat Ulunay, "Refik, bütün bir devrin edebiyatını şahlandıran bir kalemdir" derken Cumhuriyet döneminin iki önemli romancısı Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edip Adıvar da Karay'ın edebî kudretine dikkat çekerler. Adıvar, "Karay'ın yalnız Türk edebiyatında değil, Rus ve Amerikan edebiyatlarından sonra, hikâyecilikte cihan ölçüsünde ön plânda bir yer işgal edebilecek bir hikâyecimiz" olduğunu vurgular. Edebiyat tarihçilerimizden Nihad Sami Banarlı, Refik Halid'in gerçek bir nesir ve hikâye sanatkârı olduğuna dikkat çekerek, "Sıcak bir dille yazılan Memleket Hikâyeleri Türk edebiyatında Anadolu'nun ilk hakiki hikâyeleridir" der. Ahmet Kabaklı ise "Memleket Hikâyeleri, Anadolu'nun acı ve tatlı gerçeklerine tılsımlı bir sanat gücüyle parmak basan ilk hikâyecilerimizdendir" diyerek hükmünü verir. Kabaklı Hoca'nın Türk Edebiyatı adlı eserinde Refik Halit için yazılan şu satırları okuyoruz:

"Türkçe'ye, yepyeni, sıcak, çekici, oynak bir üslûp getirmiş olan bu yazar, deyimleri ile, tekerlemeleri ve bilhassa ince (nüansları) anlam farkları ile İstanbul halkının Türkçesini yazıyordu. Bunları duru, ışıklı, hareketli zevkli bir tarzda sunuyordu. Kullandığı kelimelerin cümledeki yerlerine, bu renkli cümleler arasına iç kafiyeler bile yerleştiriyordu. Bir fikri anlatacak sözlerin en güzellerini kolayca buluyordu. Çokluk havaî, oyalayıcı, cazip konular üstünde dolaşıyordu. Renk, ışık, koku duyumlarını topluyor, somut teşbihler ile göz önüne seriyordu. Halk kaynağından derlenmiş zengin kelime hazinesini kullanıyordu."

HİKÂYELERDEKİ KONULAR

Refik Halit'in hikâyelerini konuları itibariyle başlıca dört ana bölümde ele almak mümkün:

a) Aile, sevgi, kadın ve aşk konularını işleyen hikâyeler: Bu hikâyelerde toplum hayatında yaşanan çelişkiler, kişilerin çıkmazı, toplum-fert çatışması anlatılır. Duyguların ön plânda olduğu bu hikâyelerde kişilerin ezik, zayıf karakterli olmalarına karşılık fazilet, doğruluk ve iyiliklere dikkat çekilir. Yatık Emine, Şeftali Bahçeleri, Kuvvete Karşı, Komşu Namusu, Sarı Bal bu gruba dahil edilebilecek hikâyelerdir.

b) Vatan, memleket hasreti ile dil ve hürriyet sevgisini işleyen hikâyeler: Bu hikâyelerde de vatanından uzak bir insanın hasret duyguları ile hürriyetin değeri ve ana dil

sevgisi işlenir. Eskici, Bir Taarruz, Kaçak, Zincir ve İstanbul gibi hikâyeler de bu gruba girer.

c) Saflık ve cehaleti ele alan hikâyeler: Bunlarda ise bazı insanların saflığı, menfaatçiliği, cahilliği, bilgisizliği ve fazilet yoksunluğu anlatılır. Yatır, Testi, Boz Eşek, Fırat Kayıkçıları ve Fener hikâyeleri de bu zümreye katmalı.

d) Tip-karakter- olay hikâyeleri: Değişik tip ve karakterdeki insanların, farklı olaylar karşısındaki tavırları, tutumları sergilenir bu hikâyelerde. Küs Ömer, Garip Bir Hediye, Dişçi, Ayşenin Talihi, Yara, Çıban ve Keklik'te bu hususları görürüz.

Refik Halit'in hikâyelerini kronolojik sıraya göre tahlil eden ve yazarla ilgili önemli bir biyografik eser yazan Prof. Dr. Şerif Aktaş hikâyeleri şöyle tasnif eder:

1- Fecri Ati yıllarında yazılmış hikâyeler (1909-1910)

2- İlk sürgün yıllarında Anadolu'da kaleme aldığı hikâyeler (1915-1918)

3- İlk sürgün senelerine ait hatıraları değerlendirerek İstanbul'da yazdığı hikâyeler (1918-1919)

4- Yurt dışında geçirdiği seneleri kaleme aldığı hikâyeler (1930-1939)

5- Yurda döndükten sonra, gurbet yıllarına ait hatıraları değerlendirerek İstanbul'da yazdığı hikâyeler (1938-1939)

6- Son hikâyeleri. (1939'dan sonra kaleme aldığı hikâyeler...)

7- Bu hikâyelerde şahıslar önemli yer tutar. Realisttirler ve hayatın içinden alınmadırlar. İyi ve kötü insanlar, vasat insanlar hikâyelerin kahramanıdır. Memurlar, köylüler,hocalar, delikanlılar, genç kızlar, düşmüş kadınlar ve birçok tip, bu hikâyelerde gerçek rollerini alır.

8- Refik Halit'in en önemli eseri olan Memleket Hikâyeleri, yeni edebiyatımızda da bir dönüm noktasını teşkil eder. Anadolu'yu gerçek çehresiyle ve tam bir realist yaklaşımla yansıtan bu metinler, insanımızı meziyetleri ve zaaflarıyla, sevapları ve hatalarıyla bir ayna gibi aksettirirler. Bu sahada Nâbizâde Nâzım'ın "Kara Bibik" isimli eseri ile Halit Ziya Uşaklıgil'in bir kaç hikâyesi örnek olarak gösterilirse de ilkinin kuru ve sanattan uzak oluşu, ikincilerinin de inandırıcılıktan mahrum bulunması, Refik Halid'i Anadolu'nun hikâyesini anlatabilen adam mevkiine yükseltir.

TİTİZ BİR GÖZLEMCİ

Refik Halit dikkatli bir gözlemcidir. Olayları ve kişileri en ince ayrıntılarına kadar takip eder. Bir tablo yapar gibi hikâye yazar. Bu yüzden kendisine "ressam-muharrir" diyenler bile çıkmıştır. Romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de temiz realizmden yanadır. Karamsar değil, aksine iyimserdir. Hikâyelerinde Anadolu'da sadece karşılaştığı acı olayları değil iyi ve olumlu yanları ve yönleri de yansıtır. Memleket Hikâyeleri'ndeki hikâyelerin çoğu İstanbul'un kenar semtleri ile kasaba ve köylerde geçer. Orta sınıftan seçilen kahramanların yaşayışı tabii olarak verilir. Bu insanların maddi

menfaat endişeleri, hissi zaafları, ruhî yapıları ve düşünceleri ortaya konulur. Hikâyelerde şekil ve kompozisyon klasiktir, olayların başı ve sonu vardır.

Refik Halit'in hikâyelerinde geniş mekân olarak üç bölge kullanılır. Bunları Anadolu, İstanbul ve yurtdışında geçen hikâyeler olarak sınıflandırmak mümkün. Anadolu'da geçen hikâyeler genelde Memleket Hikâyeleri'nde yer alırlar: Şeftali Bahçeleri, Vehbi Efendinin Şüphesi, Sarı Bal, Yatık Emine, Şaka, Küs Ömer, Yatır, Hakk-ı Sükut, Koca Öküz, Boz Eşek, Yılda Bir, Ayşe'nin Talihi. İstanbul'un mekân olarak işlendiği hikâyeler ise, Dede Hasan'ın Vicdanı, Kuvvete Karşı, Komşu Namusu, Garip Bir Hikâye ve Bir Taarruz'dur. "Gurbet Hikâyeleri" kitabındaki hikâyeler Lübnan, Suriye, Arabistan gibi müslüman Arap ülkelerinde geçerken, Kaçak adlı hikâye ise Sibirya'daki bir olayı anlatır.

DEĞİŞMEYİ YANSITTI

Refik Halit Karay, sıcak, sevimli, rahat okunan hikâyeleriyle sadece gördüğü çevreyi, tanıdığı insanları, yaşadığı hadiseleri anlatmakla kalmadı. İmparatorluktan Cumhuriyete geçişin de bir canlı tanığı olarak duygu ve düşüncelerini yansıttı edebiyatımıza. Osmanlı'dan kopuşun sancılarını, yeni idarenin yapılanmasını hikâye kahramanlarında açık bir şekilde görürüz. Yurtdışında yaşayan Türklerin özlemlerini aktarırken, imparatorluk sınırlarının çerçevelediği insanları daha yakından tanıma fırsatı buluruz. Bu bakımdan Refik Halit sadece Cumhuriyet Türkiyesi'nin değil denilebilir ki Osmanlı'nın da hikâyecisiydi. Toplumumuzun geçirdiği kültürel değişimleri, ruhî mübadeleyi, insanlarımızın farklılaşmasını, Batılılaşma çabalarını, köyden kente göçü ve bu özlemin getirdiklerini kısacası kimlik savaşımızı bu hikâyelerin penceresinden seyredebiliyoruz. Refik Halit aslında sadece kuru bir hikâyeci olarak görülmemeli, Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yıllarını resmedebilmiş bir ressam yazar, bu toplumun duygu ve düşüncelerini, ihtiyaç ve zaaflarını kavrayabilmiş bir sosyolog olarak da telakki edilmeli. Bu açıdan hikâyeler daha bir 'alıcı' gözle okunduğunda verdikleri mesajlar çok daha net görülebilecektir kanaatindeyim. Çünkü tepedeki bozulmanın da önce tabanda hareket imkânı bulabildiği farkedilebilecektir böylece. Bu bakımdan Refik Halit Karay'ın hikâyeleri, ayağı yere basan hikâyelerdir. Hayalî, uçuk, ütopik, zorlama metinler değil bunlar. İnsanını anlatan, memleketini dile getiren hikâyelerdir. Bu özellikleriyle Refik Halit Karay, sadece 20. Yüzyılda çok okunan bir yazar olarak edebiyat tarihlerinde kalmayacak, aksine 21. Yüzyılın da flaş edebiyatçıları zümresine dahil olacaktır. Sadece hikâyelerini değil, nesirlerini, ironik yazılarını da dikkatle okuyanlar, onu hazmedebilenler kazanacak. Kimbilir belki de birçok hikâyeci ve yazarımıza da ilham kaynağı olacaktır.

CEMAL ŞAKAR

SEVİM BURAK KENDİNİ NEDEN ANLATAMIYOR

Türk öykücülüğünün en zor, en kapalı öykücülerinden biridir Sevim Burak. Bir yazardan çok, büyücüye benzetilen S. Burak'ın öykülerine girebilmek için hazırlıklı olmak, dahası bu Gizli İlimler Hazinesine dair asgari ipuçlarına sahip olmak gerekir. Asım Bezirci'nin, Yanık Saraylar'a getirdiği eleştiriden sonra S. Burak *"Aslında hikâyelerimin üstüne kurulmuş olduğu temel doğruları- hikâyelerimin kötümserliğini -alınyazıcılığını ya da alınyazısını -öznel bir açıdan- kendi sanat görüşüme dayanarak- açıklamak"* gereksinimi duyar. Ve Yeni Dergi'nin, Nisan 1966 sayısında sanat görüşünü kaleme alır. Manifesto niteliğindeki bu yazı da aslında S. Burak'ın öyküleri kadar giz'lidir: *"Düş görüyorlar hikâyelerimdeki kişiler, gerçeklerin düş'ünü. Gerçeklerin düş'ü, ya da gerçeklerin benzerleridir kahramanlarım. "Aşk" diyorlar, "Güzel dünyamız" diyorlar... bu yüzden, kahramanlarımın gerçeği, yaşam'daki gerçekten uzaktır. O kadar çapraşık yollardan geçerek, aklımı sonuna kadar harcayarak bulduğum gerçek, kaybedilmiş gerçektir Bu gerçek, bir zamanlar, taş kadar sert olan, giderek, yıpranan, ihtiyarlayan babamı -örneğin- çocukluğu -saf şeyleri hatırlatır -yokluğu- boşluğu- hiç'liği yansıtır."* Bunları söylerken bir paradokstan sözeder; kişilerini bir yandan gerçeklerin düşünü gören/gerçeklerin benzeri olarak tanımlarken diğer yandan da onların gerçeğinin yaşamdaki gerçekten uzak olduğunu söyler; sonunda boşluğu, yokluğu yansıtan bir gerçek. Bu paradoksun, yıllarca edindikleri şablondan başka biçimde düşünme ve değerlendirme yetisini kaybedenlerde kolayca karşılığı olamayacağı aşikar. Roland Barthes, "Benim istediğim, binbir tane değişken fotoğraf arasında itilip kakılan, yer ve yaşla değişen (hareketli) görüntümün her zaman (şu derin) "kendim"le çakışmasıdır. Oysa bunun tersini söylemek gerekir: "kendim" hiçbir zaman görüntümle çakışmaz; çünkü ağır, hareketsiz ve inatçı olan görüntüm (toplum bu yüzden onu bırakmaz), hafif, bölünmüş ve dağılmış olansa "kendim"dir." der. Aslında S. Burak'ın, yaşamdaki gerçek/kaybedilmiş gerçek; R. Barthes'ın görüntüm/kendim ayrımlarını, gerçek/hakikat ayrımına bağlayabiliriz. İnsan nesnelerin varolduğunu hisleriyle algılar sonra bunları tefrik ve tasnif ederek kendisi için muhkem bir dünya kurar. Ona nasip edildiği kadarıyla olgu ve nesnelerle iletişime girer ve onları isimlendirir. Ve onun için ancak isimlendirebildiği anlam vardır. Sınırsız anlam içinde, insan isimlendirebildiği anlamla aynı zamanda kendisinin sınırlarını da belirler. Bu anlamlandırma çabası görüntüsel gerçekliği idrak etmeye dönüktür. İnsan sözünü ancak kurduğu bu öznel dünyadan, görüntüsel gerçekliğinin artalanından söyleyebilir. U. Eco'nun dediği gibi,"En olanaksız dünya bile, olanaksız olabilmesi için, gerçek dünyada olanaklı olan şeylerin oluşturduğu zemine dayanması gerekir."

Sevim Burak'ın, gerçeklerin düşü ya da gerçeklerin benzerleri dediği bağlam bence bu görüntüsel gerçeklik düzlemine oturur. İnsanların dünyayı gözlemlemeye baş-

ladıkları andan itibaren hemen muhatap oldukları olağan/somut bir düzlemdir sözkonusu olan. R. Barthes'ın, 'hareketsiz ve inatçı olan görüntüm' dediği bu görüntüsel gerçeklik, gören gözün rahatlıkla algılayıp gündelik dille dışlaştırabileceği türdendir. Bu tür ifadeler daha çok sanatsal üstdilin, üzerine bina edildiği gündelik dile yaslıdır. Ama sanatsal üstdili kuramamışlardır. Ve insanın kendisi için anlamlandırdığı öznel dünyasına göndermelerde bulunmaz. Zaten Asım Bezirci de bu düzlemi algılayıp yorumlamakta zorluk çekmez. Ve onun gibi düşünen birçok yazar sözbirliği etmişçesine, başka bir öykücü için de rahatlıkla söylenebilecek bir dizi özdeş saptamalarda bulunurlar: "Bilinç akımının başarılı örneklerinden; somut gerçeklere dolaysızca bağlı olmayan, düşsel yaşantı düzeyinde kalan fanteziler; umutsuz ve yalnız kadın; karamsarlık; kötümserlik; mutsuzluk; yalnızlık; sevilmemiş olmak..." vb.

S. Burak sıradışı öykülerini fotoğrafik, çizimsel, ikonografik, kaligrafik değişkelerle biçimlendirerek diğer öykü ve öykücülerden ayırır. -Bu söylediklerimizi kuşatıcı bir örnek olarak 'On Altıncı Vay' adlı öyküsünü zikredebiliriz.- Ve kimileri için de sorun bundan sonra başlar. İnsan görüntüsel gerçeklik düzleminde algıladıklarını içselleştirir/kendileştirir; hiçbir zaman aynı kelimelerin başkalarında nasıl çağrışımlar yaptığını bilemez. Aynı göğe, aynı yıldızlara, aynı çiçeğe, aynı kuşa bakan insanların onları nasıl gördüğünü; kurguladıkları öznel dünyalarında onların neye/nelere tekabül ettiğini de asla bir başkası bilemez. Çünkü insan görüntüsel gerçekliği, kendisine verilmiş olandan hareketle, deneyimlerinden geçirerek kendi(nin)leştirir. Başka biçimde söylersek: İmge verilmiştir/aşikardır. Biz imgeleri yaratmayız sadece onları kendi içselliğimizde/gerçekliğimizde bulgulayarak düzenleriz. Bir anlamda onun tikel bir görüntüsünü yakalarız. Bu görüntü bize nesnenin anlamını değil görüntüsünü/suretini verir. Daha sonra nesne imgelemimizde görüntüsünü yitirir, deforme olmuş bir şekilde, bizdeki karşılığıyla yaşamaya başlar. Bu kertede insana bir bakış açısı, bir zaviye, bir bilinç verilir ve insan varolanları bu bilinçlilikle görür. İnsanın bu deneyimi kendini hakikate bağlama, kendini hakikatle izah etme çabasıdır. *"Yazarken, zaman geçiyor, boyuna değişiyordum - nesne'lerle birlikte. Bu değişmeye, çevremde, başkaları da katılıyordu, bütün varlık düzeni de diyebilirim. Daha yazarken değişen bu kavramların, hikâye bittiği zaman büsbütün değişeceğini, bu değişmenin devam edeceğini, hikâyenin kendi kendine yabancılaşacağını, her hikâye bitiminde, bir dönemin kapanacağını, yeni döneme kendi kendimi yadsıyarak gireceğimi biliyordum,"* derken S. Burak bize Yunus'un, "her gün yeniden doğarız, bizden kim usanası," deyişini anımsatır. Kendisiyle birlikte, bütün varlık düzeninin değiştiğini gözlemleyen insan yaşadıklarını ifade edebilmek için görüntüsel gerçeklikten/gündelik dilden hareketle metafizik olana göndermeler yaparak kendine özgü, özgün bir dil bulmak zorundadır. Çünkü insanın varolanı anlamaya dönük bu çabası yaşamı boyunca sürer. Ona gizlerini açan her yeni işaretle birlikte, kendi için kurguladığı öznel dünya yeni bir biçime girerken; görüntüsel gerçeklik de onun için değişmiş olur. Ve başka bir yerde, *"Sorun, benim için, edebiyatçı olmaktan çok, yaşam boyunca, dirimselliğimi, başka bir yüzeyde (kâğıt üstünde) tekrar duymak... Mümkünse iki canlı olmak." 'Biri burda - öteki nerde - yatıyor kalksın – ben günlerce uyumadım – gittim gittim,"* diyen S. Burak'ın, 'dirimselliği kâğıt üzerin-

de duymaya' yaptığı vurguyu; kendisi için değişen bu varlık düzenini yeni bir bilinçlilikle anlamaya çalışma çabası olarak anlamalıyız. Bu çabayla elde ettiği verimi yine kendisi için az önce sözünü ettiğimiz özgün dille dışlaştırarak varoluşunu, gerçekle hakikat arasındaki dengeye oturtmaya çalışır. Bu bağlamda S. Burak şöyle der: *"Kelimeler, sözler, tümceler, yaşam, her zaman kaybettiğim ipuçlarıdır. Hiçbir hikâyemden, aklımda ezbere bir tek cümle kalmaz. Aynı sözleri, aynı tümceleri, yeniden yaratmam gerekir Aynı hikâyeyi yeniden yazabilirim, ancak bu da başka bir hikâye olur* Çünkü o, artık başka biridir; varolmaya değişik bir zaviyeden bakmaya başlamış; *"yaşamın ancak, değiştirilerek gerçekleştirilebileceğini"* öğrenmiştir.

Bu yeni bakışla yakaladığı özü küçük küçük kâğıt parçalarına not edip tamamen çağrışımlara yaslanarak *(küçük mesajları her gün (günlük işlerden) alt alta üst üste yan yana değiştirişimle başka bir anlam buluyorum.)* anlam ararken kendisinin de tanımlayamadığı özü yazıya aktarabilmek için değişkeleri sonuna kadar zorlar. Bu zorlamayla varılan sonuç da ona yetmez. *(Asıl sorun, sözcükleri – tabiî, alfabeyi de kaldırmak, yerine bir takım işaretler koymaktır.)* Sevim Burak özü tam bir yalınçlıkla ortaya koyabilmek için biçimsel çabanın ileri gitmesini savunur. Ve biçimsel görünen tasarımları/dönüşümleri haiz –anlaşılmaz mı diyelim?- kesitlerin, özün en kuvvetle belirdiği yerler olduğunu söyler. Kâğıt üzerinde yeniden duymaya çalıştığı dirimselliğini, özdeki yaşamsal serüveninde bulur. Bu noktada edebiyatı da yadsıyarak: *"gittikçe bilinçlenmem artıyor, daha da arttığı yerde, yazmayı bırakmam gerekir."* diye düşünür.

Yazmasının nedenini kendi özüne bağlayan S. Burak'ın öykülerindeki saçma gibilik/anlaşılmazlık özdeki anlamı yakalamaya dönük yolculuğundan kaynaklanmaktadır. Bu yolculukta anlam, S. Burak'ın sanatsal söylemindeki özgülüğüdür. Anlamın kendiliği ile Onun kendiliği arasında bir koşutluk aramakta ve kendini bu anlamın yerine ikame etmek istemektedir.

S. Burak'ın öykülerindeki, kesik kesik'lik, satır kırmalar, büyük harf kullanımları ve bu söylemsel seçime uygun olarak öykü zamanının parçalanması ve gittikçe her şeyin bir tansığa, hayale, düşe *(benim için düşçül bir şeydir edebiyat sade, düş'tür.)* dönüşmeye başlaması bize Kitab-ı Mukaddes'in söylemini anımsatıyor. S. Burak, özü yakalamaya çalışırken, alfabeyi kaldırarak anlatmak istediklerini işaretlerle bir türlü ifade edemeyip; *"bilinçle vardığım bir boşluktur bir tek tümce bile,"* dediği boşluğu Kitab-ı Mukaddes'e yaptığı göndermelerle mi doldurmamızı istemiştir?

Öykü anlayışını ortaya koymak için kaleme aldığı bu yazı, aslında onun eserlerini anlamamız için tek başına yeterli değildir. S. Burak'ın öyküleri gibi anlaşılmayı/paylaşılmayı bekleyen sanat eserlerine yönelmemiz için; temelde gerçek/hakikat arasındaki ayrıma dayanan kendim/görüntüm, soyut/somut, dil/söz gibi ayrımların kavramsal karşılıklarına sahip olmamız gerekmektedir. Sezai Karakoç'un, "Sanatın Amentüsünde, metafizik ve soyut, biri insanüstünün ve doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar." dediği bu anahtara sahip olamayanlar, bu tür eserleri hep olageldiği gibi anlaşılmazlıkla, saçmalıkla yaftalayacaklardır. Çünkü bu kimseler, yine Sezai Karakoç'un ifadeleriyle, "hilkatin sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeye ve dile bağlama kaygısı," taşımazlar.

SADIK YALSIZUÇANLAR

MODERN TÜRKİYE ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE BİR ADA: BİLGE KARASU

İz sürmekten hazzetmeyen okur için, üslubu, ilk bakışta; örtücü, gizleyici ya da yatıştırıcı görünebilir Bilge Karasu'nun. Oysa okur, daima kışkırtıcı bir biçemin cazibesine kapılır.

Zihnini yoran, sonunu getiremeyeceği bir bilmecenin güç sorularıyla karşı karşıya bırakan gramerden kaçar.

Bilge Karasu, *'her tümce yaşamla birlikte biter'* diyerek koyulur işe.

'Narlar kentinde bir incir buldum' diyerek.

Hece'nin öykü özel sayısı tasarladığını, *Bilge Karasu*'yu da yazmamı öneren *İbrahim Çelik*, o kendine özgü 'çelebi' tavrı ile, nazikçe, 'daha çok metinlerini merkeze alarak yazalım' dediğinde, doğrusu biraz çekinmiştim. Çünkü *Bilge Karasu*, 'benim yazarlarım'dandı. Ona ilişkin bir yazıya, bunu belirtmeden başlayamazdım. Yine, Beytepe kampüsünün felsefe koridorundaki odasının yarıaçık kapısından her baktığımda içeride bir ortaçağ büyücüsü gibi gizemli yolculuklara çıkmış olan adamın, zihnimdeki fotoğrafından da söz etmeliydim.

Servis otobüslerinin bölüme en yakın durağına, elindeki kocaman çantayla gelirken, yanından yöresinden geçen nesnelere, herkesten farklı bir 'göz'le baktığından...

Troya'da Ölüm Vardı ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* dışında henüz kitabı okura ulaşmamış olan *Karasu*'yu, öğrencileri başta olmak üzere, sözümona 'akademya'nın güzide üyeleri de tanımıyordu sanırım o yıllarda.

Bir gölge gibi odasından dışarı süzülen, kendi kendisiyle konuşmayı başarabilmiş bu tedirgin insanın, dilinin kıvrımlarında kendisini güç hissettiren ironisinin de çok az kişi farkındaydı.

Bozkıra kurulmuş bu dünyanın en cansıkıcı okuluna her gün, freni patlayacakmış gibi bağıran o tuhaf, homurtulu araçlarla gidip gelen suskun insanın dileğinin, 'sınırsızlığı' yazmak olduğunu kim bilebilir:

'Bir tek kıyısını kavrayabildiğimiz, anlamını ancak bir tek kıyısıyla kurduğumuz denizin öyküleri yoktur bir kara adamı için. Yolculuklara, ister gerçek, ister düşsel olsunlar, yakıştırdığımız son, öbür kıyıda bitse bile, deniz gene tek kıyılıdır, üzerinde yaşayıp çalışan biri olmadıkça. Deniz, kara adamının ayalnız sınırlarını kaldırışı değil, sınır düşüncesini içinden çıkarıp atıvermesidir. Herşeyin biraradalığının bir yerde başlaması ya da bitmesidir. İstediğim denizi yazmaktı. Herşeyin bir aradalığına yenik düşeceğimi bile bile' (Altı Ay Bir Güz, 9)

Bilge Karasu, 1930'da İstanbul'da doğar. Şişli Terakki Lisesi'nde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümünde okur. Basın-Yayın ve Tiruzm Genel Müürlüğü'nde çalışır. L962-63'te Rockefeller Bursu'yla Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulunur.

1974'te Hacettepe Üniversitesi sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Felsefe bölümünde çalışmaya başlar. İlk yazısı, 1950'de, ilk öyküsü de, 1952'de Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nde yayımlanır. Troya'da Ölüm Vardı, ilk öykü kitabıdır. Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Göçmüş Kediler Bahçesi, Kısmet Büfesi, Gece, Kılavuz, Narla İncire Gazel, Ne Kitapsız Ne Kedisiz, Lağımlaranası Ya Da Beyoğlu, Altı Ay Bir Güz ve son olarak Öteki Metinler'i sığdırır yaşamına.

Gerek temaları, gerekse imgesel anlatımıyla Bilge Karasu, kelimenin tam anlamıyla bir 'ada' olmayı başarmış, Modern Türkiye Edebiyatı'nın en özgün yazarlarındandır.

Troya'da Ölüm Vardı (1963), yazarın, gittikçe kendi içine doğru derinleşecek ve çeşitlenecek olan temalarını ilk kez deşifre ettiği kitabıdır. Semih Tezcan'ın, Dönem'de çıkan bir yazısını özetleyen Behçet Necatigil'den izleyelim:

"Onüç hikâyeden dokuzu ortak bir konu üzerine, üçü (Oda Oda Dünya, Dönenen Bir, Zanzalak Ağacı (ben zamzalak olarak biliyorum. S. Y) değişik kişilerle ilgili; biri de (ilk hikâye) Doğum'u betimleyen hikâye tekniği dışında yazılmış bir parça, ancak her hikâye, kendi bütünlüğünün yanısıra, diğerlerine de sıkıca bağlı. Ortak konuda yazılmış, dokuz hikâyenin altısı, Sarıkum köyünde, dört erkek çocuğun arkadaşlıklarının, üzerlerinde derin etkiler yapmış olayların, anılar yoluyla verilmesidir: Kavruk hikâyesinde anlatılan kötü kadın Meryem'i, Müşfik'in bir adamla münasebet hâlinde görüşü, sonra bir yangında bu kadının yanmış cesedini görmesi; Anahtar hikâyesinde başkasının da böyle bir kadınla ilgisini öğrenmesi; Müşfik'te kadınlardan uzaklaşma ve sevgiyi erkeklerde arama durumunu yaratır.

Müşfik'in bu durumdaki yaralı hayvanlarla ilgilenmesi, Sarıkuma Giriş; savaş haberinin yarattığı kırıklık, Şarkısız Gecelerin İlki, yalnız ve garip bir adam olan Bebekçi Osman'la arkadaşlığı, Beşinci Gün Nimet hanımın boğucu yalnızlığı, Çatal hikâyelerinin konusudur.

Bu arada Müşfik'le Suat'ın homoseksüelliğe varan sevgileri ile Müşfik'in annesinin, oğlunun Suat'la bu ilişkisini kıskanması, ilerde daha geniş incelenecek Müşfik-Dilaver hanım çatışmasına bir hazırlık olur. Müşfik'in ailesiyle birlikte İstanbul'a gitmesiyle başlayan yeni hayatını Nereden de Andım Şimdi ve Anahtar hikâyelerinde; oğlunun sevgisini başkalarına yöneltmesi yüzünden kıskançlıklarda eriyen anne Dilaver hanımın ve Müşfik'in ağızlarından dinleriz. Kitabın son ve en uzun hikâyesi Akı Kök Yağmurun Tadında; hayatta tek dayanağı olan oğlu Müşfik'in kendisini bırakıp gitmesi üzerine çıldıran annenin, oğlu dönüp gelince, bir gün gene yalnız kendisinin olacağı umuduna bağlanışını ve Müşfik'in evlilik dönemindeki çıkmazlarını anlatır. Çoğunda erkek erkeğe sevgi gibi edebiyatımıza yabancı bir ilişki işlendiği hâlde, hi-

kâyelerin yerel olabilmesi de Karasu'nun bir başarısıdır. Yer yer maddî yönü olduğuna da dokunulan bu ilişkilerin, daha çok psikolojik yönü ele alınmış, eser bunun üzerine kurulmuştur. Kadınla ilgili sevgiyi konu edinen tek hikâye Dönenen Bir, erkeğe ölümü gereksindiren bir ayrılışla biter.

'Benim dilim, çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı' (Gece, 29) diyen Bilge Karasu, ilk metinlerinden itibaren, 'anlatımın dil dolayımında tutunabilmesi' için çaba sarfeder.

Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı'nı aradığı Gece'de, Akşit Göktürk'ün de belirttiği gibi, 'düşgücünün en çılgın sanrılarını, dilin gündelik sınırlar ötesindeki bulgularını, karanlık anlamlarını' duyar, 'anlatının konusu olan yaşam görüntülerini de, anlatıcıları da, onlarla özdeşleşen yazarı da, dil dalgalanmalarından geçiren, dış çizgileri, sınırları çarpıtan' bir Klee veya Kandinski olarak karşımıza çıkar. Karasu'nun öykü veya öteki metinlerinde, İkinci Yeni'cilerin yaptığına koşut bir çaba gözlenir. Nesnelerin sonsuz imleri, Karasu'nun anlatımında sürpriz bir mecazla kendisini gösterir.

Karasu üzerine en çok eleştiri yazan Füsun Akatlı, 'dil, bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şeydir' der ki, bu fevkalade doğru bir belirleme kanımca.

Karasu'nun metinlerine giren her okur, mutlaka yolunu izini yitirecektir.

Bu yitiriş, yorucu bir seyahatten sonra yerini derinleşen ve genişleyen yeni yollara bırakır.

Yittikçe bulan ve buldukça yitiren okur hem tedirgin olacak hem de bu tedirginliğin 'hazzını' tadacaktır.

Karasu, Akatlı'yı haklı çıkarırcasına şöyle der: 'Bir tek diller bilecek, tepelerde, toprakaltı saraylarında yanan ışıkları; yalnız dil söyleyecek bu ışıkta yıkanan tek hücreli hayvanları...

Nihayet sorar: 'Bunları yazmakla, çıldırmaktan kurtulunur mu?'

Karasu'ya bu soruyu sordurtan, 'inandırıcılık eşiklerini aşması'dır.

Bu yüzden, geleneksel hikâye kurallarının hiçbiri görünmez metinlerinde.

Olaylar örgüsü, kişiler, kahramanlar, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisi gibi geleneksel öykü kuralına rastlamayız.

Yazar, anlatıcı, okur kavramları dönüşür.

Karasu'nun kişileri, Gece'de başarıyla anlattığı gibi hep çözük, Picasso tasvirlerindeki insan yüzleri gibi parçalanmış, deforme olmuştur.

1970 yılında yayımladığı ve içinde üç uzun öykü yer alan Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'ndaki Ada hikâyesinin kahramanı Andronikos gibi savrulur durur kişiler.

Bu öykülerinden başlayarak, Karasu, bize hep alttan alta, insanların elden geldiğince daraltılmış bir ahlaklılık alanının sınırlarını aşmamasından söz etmektedir.

Karasu'nun metinlerinde 'entrika' yoktur, kişiler, çoğunlukla yazarın kendisine benzeyen, kendisinden bir parça olan ve çokkişilikli, bir ileti'nin ikonu durumundaki kişilerdir.

Öznelliğin doruğa tırmandığı metinlerinde, dil alabildiğine saflaşmıştır.

Düşünce/duyarlık ayrışmasının yeni romanla başlayan en başat eğilimi, bizde Sevim Burak, Oğuz Atay ve en çok da Bilge Karasu'da kendisini gösterir.

İnsanın, çözük bir dünya resmi içerisinde camid bir nesne gibi durduğu; bir sfenksler ormanında hâlden hâle bürünen bir gölge gibi gezindiği, sadece dillerin yaşadığı bir dünya...

Geleneksel öykü ve romanda yine modern dönemden önceki anlatılardan tevarüs edilen 'tasvir'e, Karasu'nun metinlerinde de rastlarız lakin bu, çoğu zaman bir 'hiçlik'ten veya sıradan insana görünmesi mümkün olmayan bir imden yola çıkılarak yapılır.

"Taşların sabrı dediğim, yaşlandıkça yaşamağı öğrendiğimiz, can sıkıcı bir boş laf olmaktan çıkan sabır değil; insanların kusursuz bulacağı o duruma gelesiye bir taşın bir başka taşın bağrında sıkışıp durarak geçirdiği-insanın hiçbir ölçüsüne sığmaz- bir vakti damıtması, sonra kalması. Taşlar doğmaz, doğurulur; sabır, taşın değil, insanın erdiği; dolayısıyla yakıştırabildiği, tansıdığı; değerini artırmakta çılgınca, küstahça kullandığı." (Altı Ay Bir Güz, 10)

Veya yine aynı kitapta sık rastladığımız gibi, nesnelere sinen usancı betimler:

"Gözlerin içine gözlerin içinden bir haber gelir uzaktan, çocuklara böyle şeyler söylenmemeliymiş, sonra bile bile mahsus yaparlarmış yapma denen şeyi, ince leylak kokulu teyzelerden biridir bu, çiçek gibi, bahçe gibi, leylak gibi, armut ağacı gibi, kitaplarda, gazetelerde (...)Güneştir artık parmaklığın üstünden de arasından da duvara vuran. Bak, bu renk pembe. Duvar pembe. Güneş pembe duvara vurur. Önce başından aşağı, sonra ayaklarından yukarı (...)Leyla halanın gözleri gibi sanki, şu iki deliğin üstündeki de, hani sen göz dersin ya bu deliklerin üstündeki, o deliklerden çorap görünür, yazın parmaklarının arası görünür, şu yanda iliklediğimiz, tokaya geçirdiğimiz atkı" (age, 26)

Tasvir'in geleneksel anlamının dönüştüğü bu metinlerde, ardışık, akmakta olan bir 'zaman'dan da söz edemiyoruz.

Burada, kare kare donmuş birtakım durum/olgu/kişi veya yüzler sanki yazarın sihirli dokunuşuyla hareketlenir ve bizi de o dünyanın karmaşasına, absürdlüğüne çekip alır.

Bir kapı açılır gibi nesnenin yüzeyi çözülür, herşey kendi gerçeğini yeniden inşa ediyormuşçasına kendi kendisini anlatmaya başlar:

"Sonra köşedeki, öbür köşedeki, karşı köşedeki diyeceksin yavrum, karşı köşede, aynalı çekmecelerin önündeki o hepsinden çok sevdiği, evde oturulacak nesnelerden hiçbirine benzemediği için sevdiği nesneye oturan birinin, bu kez annem de olabilir, ninem, Adile, daha bir başkası da, iki dizi arasına sıkıştırılır, ayaktadır gene, camlı çekmecenin üzerinden bir şişe alır bir el, koku kokan işte o şişe, anasının kokusu, koku kokar anasının eli, uslu durursan, göznü de yumarsan hiçbirşey olmaz, şişenin ince, uzun bir boynu var, ağzında delikli bir denir mantar mantar denir, lık lık lık lık birşeyler olur kapalı gözlerinin üzerlerinde bir yerde, gözünü açıp o lık lık dökülüşünü

görmek ister kokulu suyun ama gözler açılmaz, kokulu su, gözleri yakar alnından akarken, bir damla, burnuna doğru, gözünü aç dendikten sonra bile, söz dinlemeyip vaktinden önce açtığı için değil, sonra tarak acıta acıta, birbirine dolaşmış, uzun, kıvırcık saçın içinden geçmeye başlar (age, 26)

Karasu'nun metinlerinde, bir nesne veya durum'un 'tasvir'i genellikle böyle yapılır.

Yazar, çoğu zaman bir ayrıntıdan yola çıkar ve ondan sayfalarca süren bir bütün tasviri çıkarır. Okudukça bütünün netleşeceğini beyhude umarız. Çizgiler, desenler, renkler karışır, karmaşıklaşır ve yerle bir olur gibi bizde bir umutsuzluk, daha yerinde bir ifadeyle bir umarsızlık oluşturur. Okuduktan sonra geride bir şey bırakmayan bu soyut tasvir, önce inşa eden sonra kurduğunu bir çırpıda yıkan yazarın, çözülmüş, yabancılaşmış bir dünyaya cevabı olduğu kadar, varoluşa bir anlam bulma çabasındaki çaresizliğidir aynı zamanda.

'Kendimi bir yer edinemiyorum, kendime bir yer... ' diyen Nilgün Marmara'yla ruh akrabalığı bulduğum Bilge Karasu'nun, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'ndan sonraki ilginç kitabı Göçmüş Kediler Bahçesi, hem 'kedi'yle olan ilişkisinin, hem de, 'masal'la olan ödeşmesinin ürünüdür. Varlıkların hem durağan, donuk ve gerçek hem de canlı ve gerçekdışı olduğunu en çok bize anlatan bu yapıtıdır. Zamanın geçiciliğinden ve ardışıklığından köktenci bir kopuşun yaşandığı, zaman ve uzam algılarının tümüyle tersyüz edildiği bu metinlerde süreklilikle süreksizlik, zamanın sınırlayıcılığı ile ansızlık didişirler. T. S. Halman'dan bir alıntıyla başlar kitap: 'En doğru masal, anlamadan korktuğumuzdur'

'Akdeniz'in iki kolu arasındaki ensizce kara parçasının ortalarına rastlayan bir ortaçağ kentine bir akşamüstü varan' yazarın, kırk gün boyunca kuzeyle güney, doğuyla batı arasındaki mekik dokuyuşunun tanığıdır aslında metinler. Yamacın orta yerlerinde, eski hanlara benzetilmiş bir otele iner anlatıcı ve bir süre dinlenir, karnını doyurmak üzere çıkar. Kendisinden başka üç kişi daha vardır. Birinin sırtı dönüktür. O da kendisi gibi birşeyler yazar gibidir, belki mektup, belki yazı. Koparma defterinden kopardığı kâğıtlardan birine, 'Göçmüş Kediler Bahçesi'nde Bir Yazlık Sevi' diye karalar laf olsun diye. Kağıdı masaya bırakıp bırakmamakta bir süre tereddüt eder sonra tortop ederek tablaya bırakır.

İkisi aynı anda ayağa kalkarlar, gerisini Karasu'dan dinleyelim: "O zaman gözgöze geldik. Başım uğuldadı, uğultular yankılandı. Önümden geçip gitti. Aramızda on adımlık bir aralık, şekerciye doğru yürüdük. Sonra sinemaya. Sinemadan çıkarken görmemiştim. Otelin kapısında, 'siz buyurun/Rica ederim siz buyurun' gibilerinden bir an duraladık. Birinci katın sahanlığında, ben odama doğru saparken, o biraz durdu, sonra ardımdan yürüyüp geldi, kapımın karşısındaki kapıyı açıp girdi" (Göçmüş Kediler Bahçesi, 8-9)

Marcel Proust'un, 'denizim ben, batık aşklarla dolu' cümlesiyle başlayan Avından El Alan başlıklı ilk masalın girişinde yaptığı gibi, Karasu, sürekli yabancılaştırma

efektleri kullanarak bize anlattığı şeylerin hem gerçek hem gerçekdışı olduğunu duyurur: "Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki ikircik... Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum" (age, 13) Ardından ustaca bir hamle ile, masala geçer.

Anlatı sürerken sık sık araya girer ve olayların öteki ihtimallerine saptırır okuru.

"Ancak, şöyle de olabilir: İki hava bir araya gelebilir. Deniz balkımaz, hava bozdur, sabahtan yağan kar durmuş, güneş soğuk soğuk sızıyordur bozluk katmanları arasından (...)" (age, 16)

Deniz, denizle balıkçı arasında bir geçit olan orfinozlar, Acun Ağacı, Ulu Ağaç, kumla boyunca koşan çocuk, yıldırayıp (?)gözden yiten yılan, Ölüler ülkesinin ulakları, Ölümün sultanıyla yüzyüze gelmekten korkan Balıkçı, un gibi bir aydınlık içinde yüzenler, Bey... bize hep bir düzenleme imkânı olmayan kaosun, nihayetsiz bir yabansılığın yarı ölü tanıkları olarak görünürler. Masalın ana teması sanki ölüm kokusudur ve korkudur. Yazarın bir başka yerde söylediği üzere, 'kendi damarlarını emerek beslenen korku'

Masal bu korkuyla biter: "Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. Deniz, analar gibi sevdiğini, dölyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere' (age, 27)

Bilge Karasu, Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam adını verdiği ikinci masalına, 'Uslu Kişilere Tekerlemeler'den bir alıntıyla başlar: "Günlerden Deniz, sulardan Salı, Yürürden Vatos, yüzerden kedi"

Ve ilk cümlelerde, derinlere sinmiş olan ironi ile saçma yine bir aradadır:

"Adam, yıllardır, Sazandere'ye gidiyorum, gideceğim diye tutturmuş yaşardı. Biri mi gitmiş de övmüştü orayı, haritanın birinde mi görüp merak etmişti, yoksa bir resmi mi ilişmişti gözüne, biryerlerde bilemiyordu" (age, 30)

Bu giriş, hem öyküyü okumaya gerek bırakmıyor hem de öykünün nasıl okunabileceğini duyuruyor okura. Adam hem gidiyorum hem de gideceğim diye tutturuyor, adamın tutturduğu şeye ilişkin bilgisinin kaynağı belirsiz vs. Yazar sadece 'masal' olan bu metinlerinde değil, hemen tüm yazılarında, hayatın abdüsd yanını çarpar ilkin okura ve geleneksel metinlere alışkın bir zihni bu şokla herşeyin tersyüz edilmiş olduğu bir dünyanın tasvirine çağırır.

Aslında bir çağrıdan çok bir kovmadır yaptığı. Hangi okur, kendisiyle dalga geçildiğini bile anlamakta zorlandığı bir metne girmek ister? İnsanın sahiplendiği nesnelerle arasındaki ilişkinin anlamsızlığını anlatmak için başka ne yapılabilir?

İzzetbegoviç'in, sanat için, 'anlatılamazın anlatılamazlığını anlatmaktır' dediği işlevi belki de en çok Bilge Karasu'da görürüz.

İstiare, teşbih ve mecazı geleneksel yapısından uzaklaştırarak yeniden üreten ve 'imgesel öykü' denilen 'tür'ü yaratan Karasu'nun metinlerinde, Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki masallarda gördüğümüz türden eğiretilemelere sıkça rastlarız. Nesneleri

bir araç olarak kullanarak aslında bir bilinci betimlemek...

Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam'da, yazar birçok metninde yaptığı gibi, öyküyü iki ayrı vadide akıtır. İçiçe geçen paragraflarla sanki iki ayrı ruh durumunun atbaşı yürümekle birlikte birbirine sonsuzca uzak olduğu da anlatılmak istenir. Ruhun derinliklerindeki düzensizliği anlatırken aynı zamanda toplumsal karmaşayı da resimleyen yazar bir bilinç parçalanmasına, bir duyarlık ayrışmasına da imada bulunuyor gibidir. Sazandere'ye gitmek isteyen adam sürekli otobüsü kaçırır. Bir gece, değnekçi, onu arabanın arkasına çekerek, otobüsü bulmuş olmanın utkusunu hiçe indiriveren gerçeği haykırır. Lakin o vazgeçmez. Yola çıkar. Muavin uyandırır, 'geleceğiniz yere geldik' der. İner Lakin ne deniz vardır ne martı, ne dalga sesi. Bir eve varır. Yaşlı bir adam karşılar kendisini, 'biz de merak etmeğe başlamıştık sizi' der. Şaşırır. Ocağın karşısını işaretleyerek, 'yeriniz burası, oturun' der yaşlı adam.

Çaresiz, şaşkın oturur, ayaklarını ellerini, yalım yalım yanan ateşe uzatır: "Sağına soluna çevirdi sonra başını. İki yanında da kocamış yüzler, çökmüş göğüzlere doğru sarkmış kar saçlı kafaların buruş buruş yüzleri, anlamsızca gülümsüyordu, emik avurtları, dişsiz ağızlarıyla; çukura kaçmış dalgın gözleri, adamın gözlerinin içine içine bakar gibiydi"

Bu düşkırıklığına çarpan kişiler Karasu metinlerinin tümünde yer alır.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde, Bir Ortaçağ Abdalı, Korkusuz Kirpiye Övgü, Yengece Övgü, Yağmurlu Kentin Güneşçisi, Dehlizde Giden Adam, "Usta Beni Öldürsene E!", Bizim Denizimin, İncitmebeni, Alsemender (yazar, sözlüğe bakmayın, bu sözcük uydurmadır uyarısı yapmaktan kendini alıkoyamaz), Bir Başka Tepe, Masalın da Yırtılıverdiği Yer başlıklı onbir masal daha okuruz. Masalın da yırtıldığı yeri arayan bu metinlerde hep, şu serzenişi yapar: "Bu dünyadaki varoluşumuza, bu varoluşun sürüp gitmesine hiç şaşmıyor gibiyiz. Masallar, bu rahatlık karşısındaki şaşkınlığımın sonucu. Duvarlar örülür hep, hastalarla sağlamlar, suçlularla suçsuzlar, azınlıktakilerle çoğunluktakiler arasında. Duvarları hep 'onlar' örmektedir; öyle der, çıkarız işin içinden. Duvarı hangi yandakilerin ördüğü, her zaman geçerliğini koruyan bir soru; niçin ördüğü de... Ama bu duvarları da kullanarak çizdiğimiz kimi çerçevenin sürekliliğinin güvencesi nedir ki? (...) Korku, örtmeğe en yatkın olduğumuz kirimiz, gizlemeğe en çok uğraştığımız kokumuzdur. Masallar, alışılagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın bir yerinde, bu düzen, bu alışılmışlık dokusunun yırtılıvermesinden ortaya çıkmıştır hep" (age, 241-242)

Dış dünya ile uyumsuzluğunu biçemle ilgili arayışlarında belirgin olarak gördüğümüz Karasu, okuru geleneksel istiare, teşbih ve mecazlar dünyasından, bir tür 'gösterge'ler dünyasına çeker. Böylece, merkezde insanın yer aldığı bir zihniyete başkaldırır. Özgür ve özerk olan her varlığa ayrı bir hassasiyetle ve çaba ile yaklaşılması gerektiğini savlar. Öyküleri bu yüzden sükutla, çıldırtıcı bir ayrıntıcılıkla, dakik bir gözle ve sembolle örülmüş monologlardır.

Ele aldığı kişileri, olayları ve mekânlara ilişkin yorumlar yapmaktan kaçınan mo-

dern yazarların aksine-belki de en/tek Doğu'lu yanı budur-alabildiğine öznel ve özgürce konuşmaktan da geri durmaz. İnsanın ruhsal yapısının en karmaşık eğilimlerini, en karanlık yönsemelerini, en anlaşılmaz korkularını, en şaşırtıcı coşkularını, hep bir bilinç haritası çıkararcasına ısrarla anlatır, anlatır anlatır.

İzlenimci bir tutumla, yaşamın dış gerçekliklerinin ruhta bıraktığı acılarla ilgilenir.

Acıların tortularını anlatırken kendinden geçer ve okuru bir şölende tutar.

Rastlantısal ve evrensel sembollerin içiçeleştiği, çoğunlukla imgelerin ve göstergelerin kılavuzluğunda yapılan bir ruhsal gezi notlarıdır Karasu'nun metinleri.

Bu niteliği en belirgin metinlerinin toplandığı bir başka kitabı, Kısmet Büfesi'dir.

Düş Balıkçıları/Kubadabad, Kısmet Büfesi ya da Çeken (Küçülen) Bir Kadın Üzerine Metin, Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin, Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin, Çeşitlemeli Korku (Beş Ses İçin Metin) ile Çeşitlemeli Korku'nun Seslendirilme Metni dışındakiler, Ertuğrul Oğuz Fırat, Turan Erol, Erol Akyavaş gibi ressamların resimlerinden hareketle yazılmışlardır.

Bilge Karasu'nun bu metinlerinde anlatım iyiden iyiye kılcallaşır ve yer yer somut şiire varan bir biçem kaygusu/çabası kendisini gösterir.

Erol Akyavaş'ın Bir Resmi Üzerine yazdığı, Çapavulun Çattığı Çaparız'da çağrışımların gücü ile dilin kılcal uçlarına sızan görkemli bir anlatım başdöndürücüdür.

Çeşitlemeli Korku'da, daha önce Göçmüş Kediler Bahçesi'nde rastladığımız türden bir özellik, paralel anlatım gözlenir.

Yazar, başlıksız sunuşta, yazdıklarının herhangi bir türe girmediğini belirtir: "Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında 'metin' adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum. Yıllar sonra metinlerin bir tür oluşturmağa yüz tuttuğu bu sırada, kitabımın bir metinler kitabı olduğunu söylemekten vazgeçiyorum. Bir arkadaşım, kitaba, 'göz yazıları anlamına gelecek bir alt başlık bulmamı önerdi. Arkadaşım bu önerisinde haklı: Yazılar, özellikle görsel'e, görsel niteliğe dayanıyor, yaslanıyor. Yola çıkış noktaları, gerçek ya da kurmaca resimler, iki anlamıyla "görüntüler" " (Kısmet Büfesi, 7)

Kubadabad harabelerini görenler, Düş Balıkçıları'nı okuduklarında, yazarın nasıl bir düş evrenine, bir soyutlama ve yoğunlaştırma gücüne sahip olduğunu farkedeceklerdir.

"Kırların bir gün özlenebileceğini belki de akıllarına getirmemiş insanların bir zamanlar yaşamış oldukları yere" giden yazarın ilk izlenimleri çarpıcıdır: "İnsanlar, yüzyıllarca önce buradan çıkıp gitmişler gibiydi. Ne taşların oraya hangi çağda yığıldığını, üstüste dizildiğini, uzayı biçimleyip böldüğünü düşündüm, ne de bu işleri yapan insanların, kendiliklerinden, benliklerinden, çağlarından buraya neler katmış olduklarını... Adsız, çağsız, ıssız duvarlar, temeller, kemerler üzerinde dolaşıyor, kapılardan giriyor, kemerlerin altından geçerek bir başka kat kalıntısına tırmanıyor, ölüle-

rin yıkık uzaylarında düşlerin özgürlüğü ile, uyurgezer adımları atıyordum. Taşlar ara ara ayaklarımın altında sallanıyor gibiydi" (age, 19)

Doğu ile Batı arasındaki imge alışverişini de izlediği Akdeniz'den Uzak Bir Metin'de, 'Batıdan Doğudan çok çağlar var derim ben' (age, 24) diyen Karasu, her türlü sanatsal çabanın amacını, dünyanın karmaşıklığını düzene sokma, yalınlaştırma olarak görür.

Ve kedisiz bir değiniye rastlanmıyor: "Genellikle kâğıttan kesilmiş karaltılar yassılığında insanların, ağaçlar, köklerle yaprakların çıldırmış azgınlığı içerisinde eridiği, uzayıp kısalarak bitkilere benzemeğe başladığı bir dünyada, kediler, atlar, horozlar, ama özellikle kediler, saldırganlığın, acımasızlığın en belirgin imi oluyor. " (age, 25)

Bilge Karasu, resimlerden hareketle yazdığı bu 'metin'lerinde de kendi düşlerinin dilini oluşturmaya çalışır. Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin'de, 'bir çocuğun yalıya kafa tuttuğu bütün bir yaz mevsiminin bir günü, bir, herhangi bir günü, öğle sıcağının ısıttığı kırık rıhtım taşlarının suyla kesiştiği yerde biten yosunlardan biri olmak isterdim belki de, bilmem. ' Diyen de, yalıya kafa tutan çocuk da kendisidir aslında. Bir filmin söz tümleci, diye nitelediği Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin'de ise, anlatım kabarır ve kıyamet tasvirlerine benzer bir

Destansı özellik kazanır. Kısmet Büfesi'nde beni en çok etkileyen metin, Erol Akyavaş'ın bir resmi üzerine yazılan Çapavulun Çattığı Çaparız. "Sabahın bozluğunun pembeye dönüştüğü saatte, yedi diri, üç ölü sıkışmış'tır bir çukura. Yazar, ara anlatımlarla da, gerçekliğe 'bambaşka bir çatı çatar' Ve sonunda yazdıklarını çöpe atmaya karar verir.

Güneşin battığını kabul ederek yazmağa yeniden başlamalı, der.

Çeşitlemeli Korku, somut şiirin düzyazı versiyonu gibidir. 'Bağlaç' olmakla kalacağını sanan dosta sunulmuş olan metin, 'korku' ve 'bir çığ gibi geldin üstüme' imgeleri çevresinde yürür. Ve muhteşem bir sonla noktalanır: "Anılarım, senin geleceğin oluyor, gerçeklik duygusunu yitirip, uzaktan uzağa, hep senin sivrildiğin bir pus içinde yaşamağa başladığım şu anda. Sen ağaçtan sen ağaca koşuyorum, aradaki pusarık bataklıkta ayrışıp yıvışan günlerin hiçliğinde" (age, 78)

Kitabın en 'keyifli' metinlerinden Kısmet Büfesi, Ferdane hanımın dramatik öyküsünden hareket eder lakin tipik Karasu metinleri gibi açıkuçlu ve kurgu içinde yeni kurgularla çatılarak gelişir.

Narla İncire Gazel ve sonraki metinlerinde Karasu'nun özellikle çocukluk ve ilkgençlik yıllarındaki deneyimlerine yoğunlukla yöneldiği ve göndermeler yaptığı söylenebilir.

Neredeyse otobiyografik bir göndermeler derlemesidir Narla İncire Gazel de, Altı Ay Bir Güz de. Bir Giriş'le Çıkış yer alır Narla İncire Gazel'de, dört ayrı metin dışında. Ardışık zaman algısına itiraz ettiği Giriş'te, yaptığı ilginç bir şeyden de söz eder: "Bir kitabınızdan aldığınız parçayı, bir başka kitapta kullanabileceğinize karar

verdiğiniz bir gün, örneğin. Günü gelince bu kitabın tümünü öbür kitaba aktarabileceğinize de düşünürsünüz. Gereç kıtlığında kitap üretmek için değil, yaşamın benzeri olabilecek bir iş yaptığınızı, neden sonra kavrayabildiğiniz için."

Hayvanlar Kitapçığı, Attar'dan bir alıntıyla başlar: "Hayvanları da apaçık dine davet etti. Keçiyle kelerin onu tasdik etmesi buna tanıktır.

Narlar Kenti'nin kapısından giren Yolcu, ilkin yüzyıllık çeşmenin kuru olduğunu farkeder. Ve Narlar Kenti'de bir incir bulur.

Anasının kışın en karanlık noktasında, eve girerken parçalanıp dağılsın diye ve berekete vesile olsun diye yere nar atışını hatırlar.

Bu çocukluk çağrışımları, hep bulunduğu yeri anlamlandırmak üzere yerini alır öykülerde.

Çünkü artık yaşlanmıştır, 'yaşam artık kendi malı'dır.

Ölüm, çalınamayacak olan ilk fotoğraftır.

Narlar Kenti'nde, 'duvarlarda, surlarda ölüm/Yer yer bir yaban incir tohumu/Biçiminde yerleşmiş'tir.

Asfalta yapışan kurbağa ölülerini sayar ne var ki, 'ölü saymak ölüleri çarpıtır.

Halaza'nın girişinde, yazar yine başını uzatır: "İnsanlar binlerce yıldır neredeyse soluklarını kesen bir gururla sözünü edip durdukları, insanlıklarını anımsayamazlar mı? Bakarsınız insana da tahta kurusu diye bakmaktan vazgeçerler" (Narla İncire Gazel, 34)

Kitap boyunca (Refik'le anlatıcının serüveni boyunca), nereye bakılsa çelişik bir resim gören göz, dünyanın kokuşmuşluğuna, insanların birbirlerini çürütmelerine rağmen yine de umut doludur. "Yalnız kuşlar değil, dünyanın güvenirliğini yapan herşey ayağa kalkacaktır' bir gün. Vaktin akıp gidişine aldırış etmeyen herşey gibi yazının da hem güç hem de kolay olduğunu düşünen yazar, konuşmaktan, hantal sözlerle yetinmekten kaçınır.

Ve Üç Tanıklım Ara Söz'de bir mini manifesto çıkar karşımıza:

"Sanatçı, neleri, kimden öğrendiğini gizlemez

Bilerek gizlemez; bilerek, gizlemez.

Sanatçı açığa vurduğunu ne ölçüde bilir?

Bunun yanıtı yok, 'belli olmaz'dan öte.

Sanatçı, dünyayı kendince, baştan kurar, düzenlerken, tasarlayabildiği yollarla kime, ne öğretir?

Bunun da yanıtı yok, 'belli olmaz'dan öte.

Yollar açtığı kadar, duvarlar örer, kendine yarattığı özgürlüğün sınırlarını kendi çizer.

Etinden et koparark, gönlünü uçurarak kurabildiği, önünde sonunda, her insanın, acı çeker, sever, sevinirse kurabileceğidir." (age, 45)

Lağımlaranası ya da Beyoğlu, tıpkı Göçmüş Kediler Bahçesi'ndeki metinler gibi, açıkuçlu ve alabildiğine imgesel bir metin.

Virgül'ün, Temmuz. 2000 sayısında Berna Ülner'in, "Ağaç, Yemiş, Çekirdek" başlıklı yazısında dokunduğu gibi, 'bitmemiş bir kitap. Aynı zamanda okura, bir kitabın bitmesinin ne demek olabileceğini söyleyen bir kitap.

"Lağımlaranası sözcüğünün sezdirdiği temel düşünce ile bu yaşayış arasında bir bağlantı olmaması düşünülebilir mi? Herşeyden önce bir akıştır Lağımlaranası'nda yaşayış.

'Yıllar geçtikçe de Beyoğlu, bir ara teyzemi, birçok yakınımı, arkadaşı, tanıdığı da sarıp içine almış, ötelere iletmiş bir su, ağır bir su, kokulu, kirli, çiçeklerle sevinçleri, yoksulluklarla gözyaşlarını birbirine katarak sürükleyen bulanık bir su, binlerce yaşamı yıllar boyu taşıyıp götüren güçlü bir su hâline geliyor"

Bilge Karasu okudukça derinliği farkedilen, grameri çözüldükçe zenginleşen, mustarip ve umutlu bir yazar.

Çetin bir hastalığın eliyle biten ömrünün son günleri çoğunlukla 'hastane'de geçmişti.

Altı Ay Bir Güz'deki enfes hastane betimlemesiyle bitirmek en doğrusu: **"Hastane, ciddi bir yerdir. Az önce söylendiği üzere, ölümü geciktirmeğe çalışanların yeridir orası. Sellemehüsselam girilmez. Girmenin haracını vermek gerekir; bu haracın hemen hemen tümü yüz suyudur. Ama, yüz suyunun da çeşitleri vardır. Hastane, ölümünü geciktirmeğe çalışanların, daha doğrusu yazgısının kendisine haksızlık ettiğini düşünüp, bu yazgının ancak değiştirilmek, en azından el katılmakla gerçek yazgı olarak gerçekleşeceğine inananların umut bağladığı, tıp adı verilen gizli dinin, hekimleri, hemşireleri, hastabakıcıları, laboratuvarları, gizemsel bir gizlilik içinde korunan karanlık ya da yarıkaranlık odaları, aygıtları, işçileriyle, sözün kısası, irili ufaklı kulları, rahipleriyle yürütüldüğü yerdir. "**

"Öykü Türünün Sizdeki Yazınsal Karşılığı Nedir? Öykülerinizi Nasıl Yazıyorsunuz?"



TARIK DURSUN K.

Hikâyenin benim hikâyeci sözlüğümdeki karşılığı; insanı anlatan, insan yaşamından bir kesiti o insanın (yani o kahramanın) dışında, yine o insana yabancı, başka insanlara (okurlara) aktarmak, örneklemek; o insanın varlığından haberdar etmektir.

Hikâye, insanlar arasında dünyaya bakmak ve dünyayı göstermek açısından (bence) bir iletişim aracıdır. O nedenle söz ile birlikte hikâye de doğmuştur, çünkü konuşmak; bizim dışımızda kalan bir başka kişiye bizimle ya da çevreyle ilgili (bizce önemsenmesi kaçınılmaz) bir olguyu (olayı) anlatmak gereğinden kaynaklanmamış mıdır?

İnsanlar her gün, her saat, her dakika birbirlerine hikâye anlatırlarda bunun farkında olmazlar. Hikâyeci, işte bunun farkına varan, onu alıp yoğuran, yazıya döken, bu arada da onu yeni baştan biçimlendiren kişidir. Yani Çehov'dur; Gorki'dir, O. Henry'dir, Maupassant'tır, Hemingway'dir, Saroyan'dır, Stainbeck'tir, Faulkner'dir: Memduh Şevket Esendal'dır, Sait Faik'tir, Orhan Kemal'dir, Kemal Tahir'dir, Sahabattin Ali'dir. Listeyi uzatabilirsiniz, ben de uzatabilirim, ama bu benim saydıklarım, gerçek ustalardır; hikâye aracılığında insana (ve dünyaya) bakışları çok farklıdır, bu da kendilerini usta yapan o hikâyeciye özel niteliklerine çok uygundur.

Eğer "nasıl' sözcüğünden "ne türde, ne biçimde, hangi evrelerden geçerek ve geçirerek" demek olarak anlıyorsam..

Öncelikle belirteyim (bir hüner midir, bilmiyorum) her yerde yazarım. Özel bir yer, zaman aramam. Hikâye, bende yazılacak kıvama gelmişse, geriye salt yazması kalmışsa..

Gürültü olsun, dünya ile bağım kopmamış olsun isterim. Evde geceleyin el ayak çekilince ben de hiç durmam, yatarım. Hikâye güzel şeydir, ama uyku daha da güzel şeydir.

Artık hikâyeci alışkanlığı oldu; her şeye hikâye gözlüğüyle bakıyorum, fakat siz, ben böyle baktım, bakıyorum diyerek her şeyi hikâye diye algılayamazsınız elbet.

Gazetecilik bana bakmayı değil, bakarken görmeyi öğretti. Bir olayın, bir insanın hikâyeleşmesi, sizin hikâyeci yeteneğiniz kadar hikâyeci tutumunuza da bağlıdır; içinde kişisel dünya görüşünüzün, insana yaklaşışınızın, onun sorunsallığını başkalarıyla bölüştürme çabanıza, tutumunuza sıkı sıkıya bağlı.

ORHAN DURU

Öykü anlatmak ve öykü yoluyla başkalarını etkilemeye çalışmak insanın doğasında var. Geleneklerimize yerleşmiş ve değişerek bugüne kadar gelmiş bir yazın türü öykü. Bu nedenle öyküden kopmak olanaksız.

Bana sorarsanız tüm yaşamım boyunca her zaman öykü düşündüğümü söyleyebilirim. Öykü, kaba saba bir biçimde gelir önce alkıma. Onu düşünerek biçimlendirmeye ve olgunlaştırmaya çalışırım. Bu bir süre alır, sonra bir gün oluşmuş olduğunu duyarım içimden ve otüurup yazarım öykümü. Kısacası öykü yazışımda doğallık egemendir bir bakıma. Kendiliğinde yürür öykünün kurgusu ve bir noktaya ulaşır.

Bunun dışında başka bir çalışma biçimi daha çıkar karşıma. Burada belki öykünün sadece başlangıcını ve bir parçasını tasarlarım ve bunu yazıya dökerim. Ama burada bir olgunlaşma söz konusu değildir. Bunun tersine sık sık yazma, yeniden yazma ve düzeltme yoluyla bir biçim verme söz konusudur. Böylece düzeltip yeniden yazma, kimi yerleri atma yöntemiyle öykü oluşur bu kez.

Bu iki yöntem üzerinde ayrı ayrı durmak gerekir. Ama bunlara tümüyle geçerli yöntemler gözüyle bakmak gerekmez. İnsan bir sözcükle, bir tek sözcükle bile yola çıkabilir. Bu alanda gereksinimiz düş gücüne bağlıdır. Sözcükler yeni çağrışımlar yaratır ve böyle bir çaba içindeyken bir öykü taslağına ulaşılır. Sonuçta hiç beklenmedik biçimde bir öykü çıkar ortaya.

Bu arada başka bir konu üzerinde durmak gerekir. Öykü sadece kendi bireysel çabalarımızla ortaya çıkmaz. Başka yazarların ortaya koyduğu yapıtlar, klasikler de insana ve yazara yeni esinler getirebilir. Böylece öykünme değilse bile okurken insanın aklına sadece başkaları okusun diye değil, başka yazarlar da okusun diye yazarız. Böyle olunca öykü genel ve topluca yaratılan bir yapıt gibi de düşünülebilir.

RASİM ÖZDENÖREN



Öykünün bendeki karşılığına ve öykülerimi masıl yazdığıma ilişkin bir soruyla karşılaştığım her defasında, ben de, kendimde yeni birşeyler keşfediyorum galiba. Bu günden geriye dönüp baktığımda söyleyebileceğim husus şu: ben öykü yazmaya, yalnızca öykü yazmak için başlamıştım, başka hiçbir şey için değil! Ama öykü yazdıkça, bu demektir ki öykü yazma deneyimim çoğaldıkça "bazı şeyler"in öykü ile aktarılabileceğini ayrımsamaya başladım. Bunun anlamı şu oluyor: yazmayı, aktarmayı, başka hiçbir vasıta ile aktarmayı başaramayacağınız öyle bir şeyle karşı karşıya bulunuyorsunuz ki, orada yalnızca bir tek şey kalıyor elinizde: öykü. Ancak onun dilini kullanarak demek istediğinizi başkasına aktarabiliyorsunuz. Dahası, demek istediğinizin ne olduğunu siz kendiniz de ancak o öyküyü yazarak anlamaya, kavramaya başlıyorsunuz.

Bana bir öykünün gelişi biraz tihaf oluyor: kafamın uzaklıklarında nebülöz (bulutsu) hâlinde bir şeyler beliriyor: insan silüetleri, paçavralar, bir ocak, döküntülü bir oda... bunların içinden çıkıp gelen trajik ya da dramatik olgular... onlardan yayılan öyle bir hava var ki, onu yakalamam gerekiyor.. işte o şey, ne makaleyle, ne denemeyle, ne benzeri başka bir formun belirlemeleriyle dile getirilebilir. *O şey* yalnızca öykünün diliyle aktarılabilir; onun üstesinden ancak öykünün dili gelebilir. O zaman öyküye başvuruyorsunuz. Zorunlu olarak...

Bulutsu diye anlatmaya çalıştığım o beyinsel olgunun ne olduğunu tam bilemiyorum. Bildiğim, o olgunun anlatılması gerekliliği, dahası zorunluluğu... O havayı nasıl dışa vurabilirim, nasıl anlatabilirim? Benim, yalnızca benim kendi içimde, kendi beynimde, kendi duyularımda varbulunan o bulutsu durumu, acaba hangi olay örgüsünün formuna sokabilmeliyim ki, onu (o olan neyse onu) başkalarına da aktarabileyim ve benim yaşantımda varbulunan o şeyi aynıyla başkaları için de var kılabileyim? O da yavaş yavaş geliyor. Notlarımı almaya başlıyorum. Yazmaya başladığım anda, öykünün yüzde doksanı kafamda zaten yazılmış bulunuyor, geri kalan yüzde onu da yazarken beliriyor. Böylece yazıyorum. Bir kere yazmaya başladıktan sonra, başta belirlediğim plâna uyuyorum. Yazarken yeni çağrışımlar olsa bile onlara itibar etmiyorum. Çok önemliyseler, bir başka konunun malzemesi olarak bir kenara not ediyorum. Ama insanlara, olaylara, hiçbir zaman öykümde kullanacağım malzemeler olarak bakmadım. Onlardan sonradan yararlanmış olsam bile, onları yaşadığım sırada, yalnızca onları yaşayan biri olarak onların arasında yer aldım. Sanıyorum öykü ile röportajın ve öykücü ile röportaj yazarının temel farklılığı da, yazdıklarına birer malzeme olarak bakıp bakmadıkları noktasında odaklanıyor. Benim malzeme olarak görmediğim şeyler (konular, insanlar, her şey), röportaj yazarının malzemesi konumunda bulunuyor.

Öykü yazmayı seviyorum, çünkü kendimi ve acılarımı biraz da öykü yazarak anlıyorum.

SEVİNÇ ÇOKUM



Bir defa öykü yazmanın öykü anlatma yeteneğiyle birlikte doğduğunu ancak yazmanın çok daha başka bir tekniği, biçimi getirdiğini düşünüyorum. İyi bir öykücü iyi bir anlatıcıdır. İyi bir konuşmacı demiyorum, anlatıcı... Ve resim, müzik, mimari, tiyatro gibi sanatlarla da ilişiği olmayan birinin hikâyeci olabileceğini kestiremiyorum.

Hikâye denince önce klâsik bir yapı yani belli bir olayın parçalanmayan bir kurgu içerisinde anlatımı akla gelir. Benim hikâyelerim başlangıçtan bu yana bilinen kırmak şeklinde tezahür ederek bir çeşit savrukluk diyeyim ya da kayma hâlinde orta çıktılar. Benim derli toplu hikâyelerim de vardır ama çoğu bir iç döküş ve savrukluk hâlinde kendini gösterir. Ne var ki bu savrukluk kendi içinde dikkatle bakılırsa bütünlüğünü korur. Yani bilinçsiz bir dağılış değildir bu.

Küçük bir olay, anlar veya birşeylerden duygulanış bir insan hikâyemi oluşturuverir. Başlarda bizim insanımızı yazıyorum gibilerden kocaman laflar ettiğim olmuştur. Hayır! Aslında ben, bende olan birşeyi yazıyorum y ada bende olan birşeyi yazmak istiyorum; buna çatışmalar, bendeki kavgalar, bendeki mutluluklar, bendeki yalnızlıklar, bendeki arayışlar diyebilirim.

Şimdi toplumu yazıyorum, ulusumuzu yazıyorum, yökü, kırsal kesimi yazıyorum gibi iri lafları bunlara ihtiyaç duyanlara bırakıyorum. Hatta insanı yazıyorum diyenleri de... İnsan fakat ne kadarını tanıyorsunuz onun? Kişinin en iyi tanıdığı kendisidir. Benim için öykü dışa bile değil kendime dökülüştür kendime açılışım...

Artık nasıl yazdığım bu sözlerden sonra biraz anlaşılıyor. Gecenin bir vakti oturuyorum, Robenson ıssızlığında yazmaya başlıyorum. ne gelirse... O geliş önemlidir, o geliş bir yağmur tıpırtısı ve doluluğuyla olur ve bulur bizi. Buldu mu kelimeler yağmur dökülüşüyle iner; siz yakalayamaz, frenleyemezsiniz onları. Ne bir kalıp, ne ideoloji, ne plân ne kurgu... Hayır.. o parıltı yakalanmalıdır. Sonraki işleyiş bile o saf gelişi değiştirmemeli, o balkıyışı söndürmemelidir.

NECATİ TOSUNER

İlk öyküm yayımlandığında, yıl 1963'tü. Yaşım da on dokuz.

Arkadaşlarım şiir yazarken, ben niçin öykü yazdım? Çünkü, anlatılacak belirli bir derdim vardı. Derdimi yazmak derdim olmuştu. Ve "dert" anlatmak için iyi bir yoldu öykü... Yine de, ancak üçüncü kitabımın adını "Kambur" koyabildim.



Çünkü, o hörgücün belirme süreci gibi: Gelişmekteki çocuk bedeni, kendi bildiğince biçimlenmek için, ona yıllarca acılar çektirir. Sonra, gelişme çağı sona erdiğinde, olan olmuştur ama, neyse ki acılar da dinmiştir. Oysa, gizlenemez, yok edilemez, unutulamaz o fazlalığı taşıyan genç adam için yeni bir sancı başlıyordur. İnsanların gözlerinden.. sözlerinden gelen... Sanıyorum, önceleri bunu doğrudan anlatabilecek cesaretim yoktu. Anlatmaya başlayınca da, hep anlatır oldum.

Öyküden romana geçildiği gibi yaygın bir kanı var. Bu, gözlem olarak yanlış değil, ama tür olarak, öykünün romandan çok şiire yakın durduğuna inanırım. Evet, romana da geçtim... Benim Almanya serüveni bir roman getirdi ve "Sancı.. Sancı..."yı yazdım. Öykünün yaşama biçimime daha denk geldiğini düşünmüşümdür. Elbette, zamansızlık da önemli bir sorun. Oysa, insan yazamayınca, üç sayfalık bir öyküye de zaman bulamıyor. İlkinden yirmi beş yıl sonra, -ve sekiz öykü kitabından sonra- bir roman daha yazdım bu yıl: "Yalnızlıktan Devren Kiralık" Buna da, emekli olmanın yararı, diyelim.

Öykülerimi yazmaya nasıl başladığım temel alınırsa, onları iki öbekte toplamam yanlış olmaz. Birincisi...

Mehmet Seyda'nın bir öyküsü vardır: "Dur Ben Bunu Yazayım da"... Evet, belirli bir olay ve ona karşı bir tavır söz konusudur. Yaşanılmıştır ve kendine "Dur ben bunu yazayım da..." denilmiştir. Birine anlatılması gereklidir. Dahası, zorunludur. Ha, yazarsın da n'olur?.. En azından şu olur: O öykü yazılmış olur.

Bir de bazı öyküler vardır, küçücük bir duygulanımdan.. bir çift sözden.. bir kaş kaldırmasından yola çıkar, alır seni götürür. Bir olay ağırlığı taşımaz. "Öykü zamanı", neredeyse "bir an"a indirgenmiştir. Enseye tokat atıp kaçar...

Beni yazar olmaya iten, daha çok birinci tür öykülerdir. Yine de, -sanki- ikinci tür öyküleri yazınca daha mutlu olurum.

Çalışma biçimi olarak da şunları söyleyeyim: Yazarız. Değiştiririz. Makaslarız. Yeniden yazarız. Bilgi yanlışı olmasın.. dil yanlışı olmasın.. yazım yanlışı olmasın, araştırırız. Danışırız. Yeniden yazarız. Yüksek sesle okur, dinleriz. Yırtıp atar, yeniden yazarız. Dinlenmeye bırakırız. Unutulunca, alır, başkası yazmış gibi okuruz. Beğenirsek beğeniriz.. beğenmezsek, yayımlamaktan kaçınırız.

Ben böyle yazıyorum, gençlere öneririm.

NECATİ MERT

Öykü yazmaya karar verdiğimde 12 Mart dönemindeydik ve cezaevindeydim. Sanırım, siyasetin Türkiye'de kendi kulvarında yapılamayacağım gördüm. Öykü -ilk öyküm Temmuz 1972'de çıktı- benim için bir kulvar değiştirmedir.

Neden öykü de, deneme, inceleme veya başka bir tür değil? Neden olduğunu biliyorum, başka bir zaman bunu da anlatırım. Ama deneme, inceleme olsaydı, yine aynı duruşla yazardım. Nitekim sonradan yazdım, hâlen yazıyorum da.

Duruşumun ne olduğuna gelince: Despotizme, otoritarizme ve her tür merkeziyetçiliğe karşıyım. Siyaset argosunda, bu muhalif duruşun konjonktür değiştikçe değişen karşılıkları olur. Bunları, bırakınız benimsemeyi, dar hatta yakışıksız bulurum.

Bu bakımdan, öykünün bendeki yazınsal karşılığı öncelikle anlam. Olumlarım, eleştiririm. Fakat akla, bilgiye takılı kalmaktan korkarım. Vicdanımı dinlerim. Kalbime danışırım. Duruşuma duyuşumu arkadaş ederim. Bunlarla kalmam, öykünün bir mimarisi vardır, uyarım. Mimari, benim için, olağanüstülük demek değil. Yükseklik, genişlik, heybet değil. Çarpıcı bloklar, biçimsel oyunlar değil. Bunları ürkütücü bulurum. Gösteriş ve esnaflık sayarım. Mimari, bence, mescit güzelliği, çınaraltı sakinliği demek. Duruşum, duyuşum buradan okunsun isterim. Bu yüzden sözcüklerim herkesin ağzındaki sözcüklerdir. Cümlelerimin konuşma diline yaslanarak, kolay görülür bağlantılar kurarak uzunluklarını gizlediğimi de sanıyorum. Gizlediğim şey, ayıbım değil. Ama dilimin yük olmasını da istemem. Nerede okuduğumu hatırlamıyorum, yazar diyordu ki: İyi bir öykü, okura, bunu ben de yazarım dedirten, okurda yazma isteği uyandıran öyküdür. Bu sehl-i mümteni'ye varmak isterim.

İsterim ya, becerebiliyor muyum? Yolun bu yol mu? Bilemem. Şu gerçek: Bir sözden, bir kişiden, durumdan, olaydan, nereden yola çıkarsam çıkayım bir hesaplaşma içindeyim. İnsanlarla, yönetimlerle, nesnelerle. Her şeyle. İlginçtir, sonunda, kendimle yüzleşirken buluyorum kendimi. Arandığımı hissediyorum.

Öykülerimde kasisler, boşluklar, çapaklar... var şüphesiz.

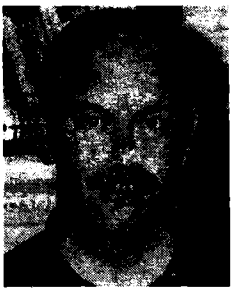
Yeterince terbiye gördüğümü söyleyemem.

Yüzleşmekte ve dilimi aramaktayım.

MUSTAFA KUTLU

Hikâyenin bendeki karşılığı hâlimi arzetmekten ibarettir. Görüp gözlediklerimi yazarken dahi budur. Elbette ki bu arz-ı hâl nihayetinde Yaradana yalvarmaktan ibaret olmalıdır. Metinlerin dış yüzünde böyle bir şey olmayabilir. Ama "her şey niyete göre" değil midir? Kendini yazan biri değilim, bu bağlamda toplum ve onun meseleleri bir öncelik kazanıyor. Ancak, ferdî olanla ictimaî olanı ayırdetmiyorum. Bunlar birbirlerini vareden şeyler. Hani namık Kemal'in murabbaında geçen bir kıta var.

Bize gayret yakışır merhamet Allah'ındır
Hükm-i âtî ne fakîrin ne sehinşâhındır
Dinle feryâdını kim terceme-i âhındır
İnledikçe ne diyor bak vatanın her nefesi



bunun gibi bir şey. Dert müşterektir. Uhrevî ile dünyevî olanı birbirinden ayırmamak gerekir. İster ferdî ister ictimaî olsun yazdıklarım "terceme-i âhın" tezahürüdür. Ferdi daima cemaatin içinde tahayyül ederim. Yalnızlık Allah'a mahsus.

Nasıl yazıyorum? Yakışık almayacak belki ama, şairlere benzer şekilde. Cilt cilt kitap yerine bir mısra-ı berceste'nin daha dokunaklı olduğuna inanırım. Dolayısıyla mümkün olan en kısa metni yazmak isterim. Hikâye bu sebeple beni çekiyor. Şiirin maverasına ulaşmasa dahi yoğunlaşmış bir söz yumağı.

Bir cümle, bir mısra, bir türkü, bir manzara, bir olayın başlangıcı, sonucu, ne bileyim beni uyaran bir şey, yazmaya iter. Ne yazacağımı ancak hayal-meyal bilirim. Tabii ki benim de izini sürdüğüm konular, kişiler, meseleler var; bir yazarın dünyası işte.

Hikâyenin adı ve ilk cümle benim için muharrik bir güçtür. Onun peşine düşüp giderim. Yazarken başka bir zamana, başka bir mekâna âdeta iltica ederim. Ayıptır söylemesi trans hâli gibi bir şey.

Zaten bütün iş bir iki saatte olup biter (Kısa yazıyorum ya).

Yeniden bu dünyaya avdet etmiş gibi olurum.

Bu yazma süreci işin en hoş tarafıdır. Öyle ızdırap çekerek falan yazmıyorum. Bilakis yazdığım anlar, çok mutlu olduğum anlardır. Sonra her fani eylem gibi bu da bitiveriyor. Geride kalan bir 'boşluk' Bu da beni meyus ediyor. Bir daha yazabilecek miyim endişesi.

Yazdığımı bir kere daha yazmam. Yayımlanan hikâyelerimin %95'i ilk yazıldıkları biçimdedir. Yazılı metnin üzerine çalışmak çok ağır gelir bana. Bozacağımdan korkarım. Bu sebeple çok hata yapıyorum. Öyle notlar falan almıyorum. Ancak bazı kılavuz cümleler, kelimeler, imgeler, -hafızam çok zayıf. Onları unutmayayım diye kaydederim.

Ama inanın bu kayıt bile, o "ilk gelen şey"in kalitesini bozuyor.

Uzun zaman resimle, sonra sinemayla ilgilendim. Yazarken -belki bu yüzden- kişileri, yüzlerini, davranışlarını, çevrelerini, hareketleri görür gibi olurum. Renkler ve sesler her yanımı kaplar. Bunları görüntü dilinde güzel bir çerçeveye çekerim.

Onu yazı diline aktarabilirsem hayli sevinirim. Çünkü bazan olmuyor; zihnimde, gözümün önünde uçuşan manzarayı yazıya dökemiyorum.

Hepsi bu.



HULKİ AKTUNÇ

"GÖLGESİ GÜZEL AYŞE"

Zaman zaman, "hikâye benim" diye düşünüyorum. Bütün hikâyeler benimdir. Çünkü "Ben, hikâyeyim"

Hece'nin bu olağanüstü sayısında iki işim yayınlanacaktı. Birincisi, kendimi bildim bileli beni büyüleyen geleneksel anlatı sanatlarımızla ilgili bir inceleme... Halk öyküleri, meddahlar üzerine az düşünmemiş, az yazmamışımdır. İkincisi, "Gölgesi Güzel Ayşe" adlı hikâyem olacaktı. Olamadı. Elli bir yaşında bir adamım ve öte dünyaya doğru göçtüğümü duyumsuyorum. Elli bir yıl daha yaşayacak değilim. Ama hikâyem var ve sürmektedir.

Neden yetiştiremedim şu iki işi? Şundan ötürü: Habire ertelediğim sağlık sorunlarımla boğuşmak zorunda kaldım; iki gözümde de ortaya çıkan katarakt (aksu ya da perde) ve glokom (yeşilsu), beni artık iyice zorluyordu ve ameliyat masasına yatmam zorunluydu... Belki de "bunların hikâye ile ne ilgisi var?" dersiniz. Var. Hem de derin ilgisi var. Katarakt, kör eder. Artık okuyamazsın, dinlersin hikâyeleri yalnızca. Glokom daha da feci, ya Cemil Meriç'in başına geldiği gibi anında körleştirir (kapalı açılı glokom), ya da zaman içinde "görme alanı"nızı daralta daralta (açık açılı glokom) kör kılar sizi (Borges gibi, Aziz Nesin gibi)... Beni de aşağısı kurtarmıyor!!!??? Anlatmaya başladım mı?

Ağustosun bir günü ameliyat masasına yattım. Cerrahı bekliyorum. Gencecik bir hemşire, kırklarında bir sağlık görevlisi başımda. Ortam loş mu loş, bense akıl almaz derecede "steril", iki insanı dinliyorum. Eş dost üzerine söyleşiyor, dedikodu yapıyorlar. Hemşire sağlık görevlisine hep "Gül Dayı" diye hitap ediyor. Düşünüyorum: Ne güzel bir hikâye adıdır bu!

"Ama" diyorum, "Bu ada doğrudan gönderme yapamam, bu hikâyenin adı Gül Amca olamaz mı?"

Oluyor. Cerrah da o sırada geliyor. "Merak etmeyin Hulki Bey, canınızı hiç yakmayacağız."

Gözlerinizi, diye anlıyorum, bakışlarınızı, görmelerinizi... acıtmayacağız.

Ameliyat başladı. Bense "Gül Amca" hikâyemi yazıyorum. Ameliyat on iki dakika içinde bitti. Beni sedyeye yerleştirdiler. Odama götürüyorlar. Gide gide bitirdim o hikâyeyi. Bu sıralar okursunuz.

Hikâyeler benimdir ve o yüzden de ben hikâyeyimdir. Ben bir hikâyeyim ve hikâyeler de bu yüzden benimdir.

Tamam, oldu ve bitti. Hayır. "Gül Amca" bende yeni bir hikâye süreci başlattı. "Gölgesi Güzel Ayşe" bu sürecin ikinci işi olarak masamda devinip duruyor. "Dilber ile Sergerde" adlı iş, tenimi kaşındırıp kızartıyor.

Hece dergisinin yöneticilerinden rica etsem, son hikâye kitabımın son bölümünü ("Güz Her Şeyi Bilir", Yakarış, Sonun Son Başlangıcı) bu sayıya koyarlar mı?

Gölgesi Güzel Ayşe'yi bu dergide okursunuz dilerim.

CEMİL KAVUKÇU



-Öykü Türünün Bendeki Karşılığı

Öncelikle, öykünün gizemli dünyasına kapıldığımı söylemek istiyorum. İnsanın sorunlarını, küçük sevinç ve mutluluklarını, günlük yaşal içindeki sıkıntılarını, yalnızlığını dışavurmada zengin ve geniş anlatım olanakları sunmasını; yaşanan her an'ın, durumun, gözümüzün önünden geçip giden her şeyin öyküye dönüşebilmesini, öykünün bendeki karşılığı olarak görüyorum.

-Öykülerimi nasıl Yazıyorum

Öykülerimi kurgulayıp yazmıyorum. Bende öykünün kapılarını genellikle çağrışımlar açıyor. Bu, bir sözcük, bir tümce, beni etkileyen bir görüntü, bir müzik olabiliyor. Ortada henüz bir öykü yoktur ama hamuru, çekirdeği oluşmuştur. Yazdıklarım bir öykünün başlangıcı olmayabiliyor. Genellikle bir başlangıç tümcesinin çevresinde başa ve sona doğru gelişiyor öykü.

En keyif aldığım an, öykünün son tümcesini bulduğum andır. öykünün çatısı kurulmuştur artık. Geriye yazdıklarımın bir düzene konması kalır; fazlalıkları ayıklarım,

eklemem gereken yerler olursa eklemeler yaparım, anlatımda bütünlük sağlamaya çalışırım. Bu aşamaya "montaj çalışması" diyorum.

Yazmak için kendimi asla zorlamam. Öykü çağırınca giderim. Bu zorunda olmamak", bu "disiplinsizlik", bu "rahatlık" çok hoşuma gidiyor.

OSMAN ÇEVİKSOY

Öykünün bendeki karşılığını şöyle açıklayabilirim: İnsan olarak kimi zamanlarımızı daha bir derinden, daha bir yoğunlukla yaşarız. Karşı çıktığımız, kabullendiğimiz, gözyaşı döktüğümüz, kaçtığımız, sığındığımız, güvendiğimiz, yanıldığımız, özlediğimiz, direndiğimiz, acı çektiğimiz, mutluluktan uçtuğumuz ya da yapmamız gereken bir yığın iş varken hiçbir şey yapmadığımız zamanlar, rutin yaşantımızındışına çıkarak daha çok insanlaştığımız zamanlardır. Öykü türü, insanı artılarıyla eksileriyle en yoğun olduğu zamanlarda yakalayıp yine yoğun bir anlatımla dar hacimde sunabilen bir türdür. Bir başka söyleyişle öykü türünün bendeki karşılığı, insanı insanda aramaya, bulmaya ve anlatmaya en uygun tür olduğudur. İnsan gerçeğini yakalama ve yansıtma konusunda diğer türleri öykü kadar şanslı görmüyorum. Bu, en azından benim çin böyle...

Nasıl mı yazıyorum?

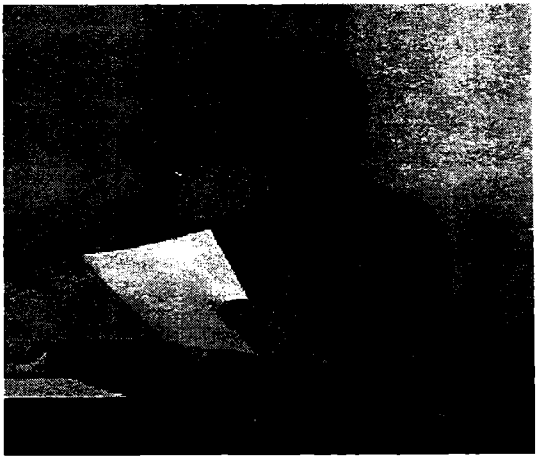
Genellikle öykülerimin konularını gerçek hayattan seçerim. Beni etkileyen her şey; bir olay, bir çift göz, bir tavır, bir değişim öykü konusu olabilir. Ancak hemen sıcağı sıcağına yazamam. Konuyu haftalarca, aylarca kafamda taşır, eklemeler, çıkarmalar yapar, nereden başlayacağıma, neleri hangi sırayla nasıl anlatacağıma karar verir, öyküyü, kafamda tamamladıktan sonra oturur yazarım. Yazıya dökme işi çok uzun sürmez, duruma göre üç beş gece yeterli olur.

Diğer yazarlar da böyle midir bilmiyorum, hemen her öyküde sonuca yaklaşırken "Bu da istediğim gibi olmadı." duygusuna kapılırım. Olgunlaştırmaya çılıştığım bir başka konu öne çıkar. Kimi zaman güçlükle yazar sonuca ulaştırırım öyküyü, kimi zaman da verdiğim emeği hiç düşünmeden yırtar atarım. Yazılmış öykü üzerinde çalışmayı sevmem. Belki bu sebepten tamamlamak üzereyken ve tamamladıktan sonra yırtıp attığım öykülerin sayısı kitaplarımdakilerden kat kat fazladır.

Dilin kullanımını, öykünün diğer öğelerinden daha çok önemsiyorum. Türkçeyi eğip bükmeden, kırıp dökmeden güzel kullanmaya çalışıyorum. Dili güzel kullanma yeteneğine sahip olunmadan iyi öyküler yazılamayacağına inanıyorum.

Öykülerimi sessizlikte, geceleri yazmayı tercih ediyorum.

HÜSEYİN SU



Öyküyü, hayatın bize yaptıklarına karşı bir misilleme olarak anlıyorum. Hayata karşılık vermek. Öykü yazarken de hayata müdahale etme saikiyle hareket ediyoruz diye düşünürüm. Doğru gitmediğini gördüğümüz, beğenmediğimiz durumlarda öykülemeye, yeniden düzenlemeye, düzeltmeye başvuruyoruz. Doğrularımıza, düşlerimize, düşüncelerimize göre yeniden kuruyoruz. Büyük kurgunun içinde, bize tanınan küçük kurgu alanlarında, becerimizi, sorumluluk bilincimizi, nelere meylettiğimizi de sınamak anlamında, heva ve heveslerimize tabi olup olmadığımızı, kapılıp gidiyor muyuz?... yoksa, diye sormak anlamında öyküler kurarak hayata müdahale ediyoruz: Öykü yazıyor, öykü okuyoruz. 'İçhikâyemizi' gözden geçiriyoruz. Solan, çürüyen, dökülen yerlerini yeniliyoruz. Öykü yazma ve okuma anı, kendimize ve insanlara en yakın olduğumuz andır. Bir hâlleşme durumudur çünkü öykü anı. Yazarken de, okurken de, birebir kendimizle başbaşa kalıp hâlleşmektir. Ağzıma bakılarak dinleniyormuşum, gözlerinin içine bakarak dinliyormuşum gibi bir şey öykü anı: Kurgulama dikkati ile kulun teyakkuz hâli. Kendi içimizden başlayarak sorumluluk yüklü uzun bir katarla, bir keşif yolculuğuna çıkmak. İnsanın ucu bucağı bilinmeyen içinden; tünellerden, ovalardan, gecelerden ve gündüzlerden... geçerek kendi izimizi sürmek. İnsanın/hayatın mahrem alanlarında kıvrımlarında dolaşmak. Hayatın ayrıntılarında içörgümüzü tamamlayıp huzur bulmak, duru bir içakışın sesiyle bulantıdan, bungudan kurtulmak. Öykü, hayatı yazmaktan çok, hayatı yeniden kurarak 'varlığımızı' yazmaktır.

İlk kez 'yazı' yazmak için oturduğumda, yazdığım 'öykü' oldu. Yazıya dönüşmek için bende birikenler öykülükmüş meğerse. Yazıya dönük düşünüşüm, duyarlığım, duruşum ve dilim, bir 'öykü' kuracak malzemelermiş. Bir yerde biriken suyun, akacağı yönü kendiliğinden bulması gibi, kendine bir yatak oluşturması gibi... Önce, bir tohum hâlinde, öykülük bir düşünce düşer içime. Sonra da çimlenip dal budak salar. Onu genellikle uzun bir süre içimde gezdiririm. Daha çok notlarımı düşünerek alırım. Kâğıtlara yazdığım notlar bir öykü için gerekli olanların onda biri bile değildir. İster üşengeçlikten ve tembellikten, isterseniz hayatımızda yazıya ayrılan zamanın yetersizliğinden deyin, bir öyküyü yazmak için bir türlü masaya oturmaya kendimi ikna edemediğim için, öykünün kurgusal olarak yapısı neredeyse yüzde yüz düşünce plânında tamamlanır. Bazı öykülerin sayfaları ve paragrafları bile kâğıtla kalemin bu-

luşmasından önce belli olur. Yazarken kaptırıp, öykü kişilerinin ardına düşerek farklı yerlere çıktığım da olur. Ama genellikle öykü bittikten sonra oturur yazarım. İçime düşen öykülük düşünceye uygun zaman, mekân, olay ve bütün bunları yaşayacak kişiler ararım. Bunlardan kimileri zamanla aradan çekilir ve unutulup gider. Öyküye girme imkânı bulamazlar. Yazdığım öykülerdeki mekân ve kişiler kadar, öykülerime giremeyenlerden de unutamadıklarım vardır. Bunlar hiçbir zaman bir öykümde yer almayacak olsalar bile, öykü dünyamın yurtsuzları olarak dolaşıp dururlar. Çoğu öykülerimi yazarken ilk cümleyi yazabilmek için kâğıdın başında saatlerce, bir gün, iki gün dolaşıp durduğum olur. İlk cümleyi yazdım mı sancılarım hafifler ve birkaç oturumda öykü tamamlanır. Yeniden yazımların getirisi de götürüsü de çok olur. Öyküyü bir canlı gibi çantamda taşır, uğraşır dururum onunla. Öykü bitince duygularımın sevinç mi, hüzün mü olduğunu kestiremem doğrusu. Ama bir yeğnilik hissederim üzerimde. Yaşadığım; hayata misilleme yapmanın duygusu ve doygunluğudur.

HASAN ALİ TOPTAŞ

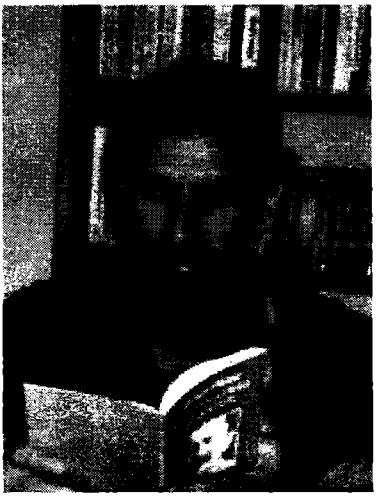
1991 yılından bu yana öykü yazmıyorum. Kitapçı raflarına bile ulaşamayan üç talihsiz öykü kitabından sonra, bilmediğim bir nedenle roman yazmaya başladım ve şimdilerde beşinci romanım üzerinde çalışıyorum. Sorunuzu, bu yüzden on yıl öncesine dönerek mi yanıtlamalıyım bilemiyorum.

Aslında, öykü yazarkenki ruh hâlimle şimdiki arasında dişe dokunur bir fark yok. Ben gene sıkılıyor, gene bunalıyor, gene daha güzel bir dünya hayal ediyor ve hem başka türlü mutlu olamadığım, hem de başkaları gibi yaşamayı beceremediğim için oturup yazıyorum. İnsana, zamana ve hayata ancak kelimeler aracılığıyla dokunabiliyorum bir bakıma; onlara borcumu kelimelerle ödemeye çalışıyor, onlara kelimelerle katlanabiliyorum. Yazdıklarımla dünyayı değiştirebileceğimi asla düşünmüyorum ama, kendi kendimi değeştirdiğimi ve şekillendirdiğimi biliyorum. Kendimi parçaladığımı da biliyorum sonra, aklımı ve yüreğimi kanattığımı, karanlık noktalarımı bir bir keşfettiğimi ve mutlulukla mutsuzluğu aynı anda, aynı şiddetle yaşadığımı da biliyorum. Kimi zaman, acılarımı zamanın yüzüne nakşedip duruyormuşum, canlı olmanın aczini kelimelerin gürültüsüyle örtüyormuşum, öteki insanlardan dolayı bir şekilde intikam alıyormuşum, ya da benden sonrakilere kötülük ediyormuşum duygusuna kapıldığım da oluyor yazarken. Gene de, yazmanın benim ruhuma iyi gelen, beni ben yapan bir yanı var. Belki de ben yazmanın ne olduğunu yazarak anlamaya çalışıyorum.

Nasıl yazdığıma gelince; Ben, sonu bilinmeyen bir yolculuğa çıkar gibi, güzergâh belirlemeden, plânsız, programsız çılışıyorum. Metne hakim oluyor, ama onu asla esir

almaya çalışmıyorum. Hatta, zaman zaman metnin kulu kölesi oluyor, kelimeler beni nereye götürürse oraya gidiyorum. Görürsem, temayı görüyorum yalnızca; ya da onu devinip duran şekilsiz bir kütle hâlinde, bir şekilde seziyorum. Yüzlerce yolu deneye vazgeçe, parmak uçlarımla olabilirlikleri yoklaya yoklaya, o temaya doğru yürüyorum sonra. Varıyor muyum, yarı yolda kalıyor muyum, bilmiyorum.

CEMAL ŞAKAR



Birçok sanatçının aksine 'büyüyünce öykücü olacağım' gibi bir seçim yapmadım. Varoluşumu derince sorguladığım, kendime yönelttiğim sorulara farklı yanıtlar almaya başladığım üniversite yıllarında, yavaş yavaş 'dil'imin de değişmeye başladığını gördüm. Bu sorunun yanıtlarına ait ipuçlarını üzerinde taşıyan işaretler de bu dille birlikte bir anlam kazanmaya başladı. Nesnenin sadece gördüğüm şey olmayıp bir başka öze göndermelerde bulunduğunu öğrenmeye başlamıştım. Bir başka şeyi imâ eden göndermelere tutunarak işaretleri anlıyordum. Her yeni işaretle de varolmanın 'niye'sine yeni pencereler açılıyordu. Her yeni pencereyle birlikte hem ben hem de dışımdaki dünya değişiyordu.

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

Tüm müminler gibi sadece Allah'ın kendisinde razı olduğu bir kul olmak istiyorum. Ve bana nasip ettiği bu dille O'na şükretmeye çabalıyorum sadece.

"Güzel söz O'na çıkar, salih amel O'na yükselir." (Fatır suresi:10.) Bu ayet öykünün bendeki yazınsal karşılığını anlatmaya yeter mi bilemem. Öykünün diğer edebî türlere nispeten daha az dolguyu gereksindiğini, bunun için, sanatın fazlalıklardan arındırma işlevini layıkıyla yerine getirebileceği gibi nedenler de sıralayabilirim. Ama benim, O'na şükrederken/dua ederken sahip olduğum en güzel dili, en güzel biçimde kullanmaktan başka niyetim yok.

Feridüddin Attar, *"Gönül, senin sır evindir,"* diyor. Ve dua ediyor: *"Yoksula hazinenden bir nasip ver. Çaresize lûtfunla bir ihsanda bulun."* Benim için öykü yazmak tamamen bu nasiple ilgili. Gönül, sanki taşıyabilecekmiş gibi hep yeni nasiplerin yeni sırların peşindedir. Mutasavvıflara göre aslolan sırrı taşımaktır. Ancak insan buna her zaman güç yetiremez. Söylemeseniz olmaz. Ama söylediklerinizi sadece

söyleyemediklerinize dair kimi zayıf imâlarda bulunur. Bir daha denenir; ama kalem, ama sözcükler, ama beden size nasip olanı sadece sınırlamakla kalır.

Sözün özü, Yunus'un dediği gibi:

"Söylememek harcısı söylemeğün hasıdur
Söylemeğün harcısı gönüllerin pasıdur

Gönüllerin pasını ger sileyim dirisen
Şo sözi söylegil kim sözün hulasasıdur."

NECİP TOSUN

Tarihsel serüveni içerisinde öykü, insanlığın birikimlerini aktarmada kullandığı, başvurduğu en önemli yöntemlerden biri olmuştur. Kıssalar da, masallarda, halk hikâyelerinde, menkıbelerde, mesnevilerde öğütler, ibretler, acılar, doğrular, yanlışlar, kahramanlıklar kısaca insanlığın hafızası yatar. Öykü günümüzde de bu konumunu, bu fonksiyonunu hâlâ sürdürüyor. İnsanlık, bireysel ve toplumsal tecrübesini, yaşadıklarından öğrendiklerini yarınlara taşımak, tutanaklara geçmek için öykü formuna başvuruyor.

Öykünün romana göre iktisatlı yapısı (kısa) ve şiire göre anlam açıklığıyla modern insanı rahatlıkla yakalayabilecek bir tür olduğunu düşünüyorum. Yani öykü, kısa ve yoğun yapısı, anlam açıklığı ve gündelik hayata denk düşen yalın, dolaysız anlatımı ile modern insanın beklentilerine cevap verebilecek bir özelliğe sahip. Ayrıca öykü modern insanın ritmiyle, temposuyla ve yaşadıklarıyla örtüşebilen bir tür.

İçtenlikle söyleyeyim ki öykü yazmak benim için bir arayış, bir sığınma ama daha çok bir paylaşma demek. Bir şeylerin eksikliğini, özlemini, acısını, mutluluğunu duyan insanlarla birkaç sayfada aynı havayı koklamak, aynı esintileri hissetmek, aynı tıkırtıları duymak arzusu. Bunları duyan, hisseden insanların varlığını tutanaklara geçmek istiyorum. Bu nedenle benim için öykünün doğduğu ân, bir annenin minicik ölü yavrusuna baktığı ândır. Yani bende öykünün doğduğu ân, içimde bir şeylerin kırıldığı, koptuğu ândır. Bu anlamda öykü benim için yolunda gitmeyen şeylere, yaşanan olumsuzluklara, acılara atabileceğim en güzel çığlık, başvuracağım en önemli başkaldırı biçimidir. Ya da benim için öykü, bir camiye dalıp giden nur yüzlü bir ihtiyarın mutmain kalbidir. Yani bende öykünün doğduğu ân, içimde bir şeylerin yeşerdiği, filizlendiği, içimin içime sığmadığı coşku dolu ândır. Bu anlamda öykü benim için mutmain kalplere ulaşabilme arzusudur. Ve o hem derin düş kırıklığının, hem de huzurun beslediği coşkudur. Öykünün doğduğu ân işte bu coşkuyu yakaladığım ândır. Çünkü öykü benim için aynadır, coşkudur, özlemdir, hüzündür, yüzleşmedir, resimdir, yolculuktur...

Öyküde yapmak istediklerime gelince... Öyküde ritim, şiirsellik, dil yetkinliği ve çağrışım zenginliği ile bir öykü evreni kurmaya çalışıyorum. Bu öğelerin modern öykünün oldukça önemli vasıfları olduğunu sanıyorum. Geleneksel anlatılarımızdaki ruhu, modern anlatıların biçimiyle örtüştürerek yeni yapı inşaası peşindeyim. Bu çağın atmosferine denk düşen bir biçim kaygısı ile parçalanmış, çarpılmış, yitik çağdaşlarımla aynı yerde buluşmak istiyorum. Geçmişimle, bütün bir birikimle de bir tema yakınlığı içerisinde olmak istiyorum. Öyküde arayışım sürüyor. Yazma serüvenim de, kendi dilimi bulma çabalarım da. Ama sonuçta yaptığım şeylerin hakikatle bir bağlantısı olsun istiyorum. Ucuzculuğu, gelir geçer duyguları aşmak, çağlar üstü hakikatlere yaslanmak, sır kapılarını aralayıp, kulluk bilincimi keşfetmek ve bütün bunları yazarak üçüncü kişilerle paylaşmak istiyorum.

ÖZCAN KARABULUT



Benim yazınsal türüm öykü. Yazmaya öyküyle başladım ve kendi yazınsal türümü buldum. Kısa öykü benim hayat tarzıma uygun bir tür, yaşadığımız karmaşık ilişkilere, entrikalara, parçalanmış hayatlara denk düşüyor. Öykü yazarak kendimi, insanı, dünyayı ve hayatı anlamaya çalışıyorum. Çekim alanından kurtulamadığım şeyleri... Öykü yazarken yazınsal türler arasında dolaşıyorum; günceyle anının, anıyla denemenin, denemeyle oyunun, ama daha çok şiirin. Uzun bir zamandır, öykü yazmanın biçim denemesi yapmak olduğunu düşünüyorum. Kendi sesimi bulma yönünde bir arayış gibi görüyorum öykü yazmayı.

Bence, hayat 'aynı' insanoğlunun, ama onun farklı öyküsünün serüvenini gösteriyor bize. Hayat insanın canını acıtıyor. Öykü, insanda ve hayatta trajik olanı anlatıyor. Biz de kendi hayata bakışımızla, kendi sesimizle, kendi biçimimizle, kendi öyküsünü anlatıyoruz. Yazmak, benim için öykü yazmak, hayatın akışına rağmen imkânsızı isteyebilmek gibi bir şeydir.

Öykü 'melez' bir yazınsal tür olabilir mi? Olabilir gibi geliyor bana. Çünkü, "Öykünün teknik açıdan romandan çok şiire yakın düştüğü, gerek lirik şiirde, gerekse kısa öyküde anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim sıklığı olduğu, bir öyküde her satırın, her sözcüğün, her hareketin, hatta yapının kendisinin bile ikili bir anlam taşıdığı" biçimindeki görüşler bana yakın geliyor.

Bir yüzden, bir sözden, bir tümceden, bir imgeden yola çıkarak öykü yazıyorum. Yazmak için bir olaya, bir konuya değil, daha çok bir temaya gereksinim duyarım.

Bu, çeşitli olayların, malzemelerin öyküye girmeyeceği anlamına gelmez de, çünkü olaylar içseldir, yazmak için yaşamak, gözlemlemek gerekmez anlamına gelir.

Yaşayan ve yazabilen için aşk, yalnızlık, mücadele, coğrafya, öykü kişileri, olaylar, kısaca gereksindiğimiz temalar ve malzemeler her yerdedir. Bir kitapta, bir mitingte, bir yolculukta, bir gazete haberinde, bir otel odasında... Ve bu temalar, bu rahatsızlık duygusu yazmak için kamçılar. Ben de baştan sona, sondan başa doğru "en iyi düzen içinde en iyi sözcüklerle" uzun bir cümle kurmaya çalışırım. Bazen yaşadıklarımı, bazen yaşayamadıklarını yazıp, yazdıklarımı yaşarım. Bazen öykünün adı, bazen ilk cümlesi ortaya çıkar, bazen öykünün sonunu yazarım. Öykü yazmak için çok zaman bir hareket noktasına, bir spot cümleye, bir imgeye ihtiyaç duyarım. Bundan sonra anlatımın serüveni başlar. Öyküye bir şey yapamadığımız âna kadar "öykünün işçiliği" sürer. Artık bir nokta olsun koyamadığımızda öykü bitmiş, derdiniz belki biraz azalmıştır ama, bunun çok sürmeyeceğini, yeni bir öyküye başlamanız gerektiğini bilirsiniz.

CİHAN AKTAŞ



Öykü, hayatın sizi çarpan ya da size çarpan ayrıntılarını, sahnelerini kaydetmeyi sağlayan bir yol. Eylül yağmurları başladığında, kapıldığınız kaybolduğunuz, yaşadığınız bütün sonbaharları ve bütün sonbahar yağmurlarını birbirine karıştıran o keskin duyguyu romanlaştırmayı değil de öyküleştirmeyi düşünürsünüz. Öykü benim açımdan bireysel bir üslûbun dışavurumu. Çoğu şeyi, yokolup giden çocukluğumuzun algı süzgecinde kalanlar için yazıyoruz. Sizi kapsamayan tarihe, yalnızlığa ve sahte sevinçlere, yapma güzelliklere karşı öykü ihtimaller koyuyor ortaya; dolayısıyla, her şey başka olabilirdi, başka türlü yaşanabilirdi diye düşünebilir insan. Sanat bütün olarak faniliğe karşı bir *kalma çabası, olma çabası.* Ama sadece bu da değil. İçimize sığmayan, taşan dünyalar yüzünden de yazıyoruz. Ani çarpılmalar, beklenmedik bir şekilde karşınıza çıkan manzaralar, geçiciliğe mahkûm edilmesini, tarihin çöp sepetine atılmasını kabul edemeyeceğimiz "sıradan" ve "küçük" hadiseler romana değil, önce öyküye sürükler bizi. O anı, o manzarayı kaydettiğiniz için rahatlayacağınızı sanırsınız ama rahatlayamazsınız ne var ki... Hep eksik bir metin için yazıyoruz ve bu yüzden imkânsız için yazıyoruz. Kısalığı itibariyle öyküde bu eksiklik duygusunu daha az yaşayabileceğimizi umuyoruz belki de... Öykü romanın özü değildir oysa. Bir metin öykü olarak yazılıyorsa, başka türlü yazılamayacağı için öyle yazılıyordur ve bu anlamda biçim, özün ta kendisidir. Edebî metinler arasında fazla ayrım olmadığını, dahası, mevcut ayrımların da gittikçe farklı özellikler kazanmakta olduğunu düşünsem bile, biliyorum ki öykü olarak yazılan, öykü olarak yazılması gerektiği, başka türlü yazılamayacağı için öyle yazılmıştır ve yazılacaktır.

Yazılmadan edilemeyen öykü, zihnimde cümleler ve algılar hâlinde dönüp dolaşarak gelişirken beni her şeyi bir kenara bırakıp masanın başına oturmaya zorluyor. Öykü bilgisayarda belki bir cümle hâlinde başlıyor ve ben zihnimin bir yanında o hikâyeyi besleyip büyütmeyi sürdürüyorum. Masamın çekmeceleri çantamın gözleri, hatta ceplerim ya da masada karşımda duran pano küçük kâğıtlara yazılmış notlarla doluyor bu arada. Defalarca oturuyorum bilgisayarın başına öykü için, defalarca yeniden ele alıyorum. Bazan çözümlenemeyen bir uyumsuzluk yüzünden tamamlanmak üzereyken çöpe atılıyor öykü, bazan da başlangıçta tasarlanandan çok farklı bir içerik ve biçem kazanıyor. Bazı öyküler daha yoğun bir ilgi gerektiriyor. Portakal Bahçesi Işığı isimli öykümü iki ay başka hiçbir şeyle ilgilenmeden yazmıştım. Bir oturuşta yazdığım tem öyküm, "Boşluk"tur. Onu da Suya Düşen Dantel isimli kitabıma alırken yeniden yazdım.

FATMA KARABIYIK BARBAROSOĞLU



Hikâye bir idrak anıdır. Onu alelade bir olayken bir başkasının sözünde ve kaleminde hikâye mertebesine yükselten bu idrak anıdır. Bu idrak anı söze ve yazıya yüklendikten sonra hafızanın motor gücü olur. Çünkü hikâye hayata bağlanmaktır. Her yeni hikâye hayat ile bağınızı tazelemektir. Yazarken hayattan feragat ediyor gibi gözükmesine rağmen her yeni hikâye yeni bir bağlanma ihtiyacından doğar. Gördüğünüzü, anladığınızı üstelik başkalarından daha çok gördüğünüzü ve daha iyi anladığınızı ispat etmek üzere yazarsınız. Fakat her şeye rağmen hikâyecinin hayat ile bağı sağlam değildir. Hayat ile bağını yetirince taze tutamadığından belki önce kağıdı, kalemi sonra okuyucunun idrak anını ve okuyucunun hafızasını yardıma çağırır.

Nasıl yazarım?

Kendimi hep uzun yaz ikindilerinde, güneşin eşya ile cilveleştiği masal saatlerde etrafta yalnız su sesi varken yazıyor hayal ederim.. Bu görüntü benim hafızamdaki yerini alır almaz yazmaya başlarım. Çünkü epeyce birikmiş malzeme vardır. Üstelik bu malzemeyi bir çırpıda harcayıvereceğim bir kulağın da yokluğunu hissetmekteyimdir ne vakittir.

Bilgi sayarın başına otururum ve günlerdir belki da aylardır içimde yaşamakta olan kahramanın kendini kağıtlara adayacağı vaktin gelip de geçmek üzere olduğu telaş içinde yazmaya başlarım. Olağanüstü bir durum olmazsa, yani ben yazı masasın-

dan zorla koparılmazsam o hikâye bitecek kıvama gelir. Sonra tekrar, tekrar okurum. Her defasında yüksek sesle. Ancak böylelikle kendi yazdığım hikâyeye yabancılaşabileceğimi düşünürüm.

Fakat yaz ikindilerinin güneşle cilveleştiği saatlerin görüntüsü hiç de sık düşmez benim hafızama. Üstelik bir hikâyeye başlamışken ondan kopmak zorunda kalırsam bitirmesi yıllarca sürer. Böyle yarım kalan, ölü doğan hikâyelerle doludur bilgisayarım. Ben artık anlatıcının ruh iklimine uzak isem yazacağım birkaç satır hikâyeyi bitirecek olsa bile yazmam. Çünkü ben artık "o" değilken bitirilmiş hikâye "onun" hikâyesi olmayacaktır.

Velhasıl ben, ben olmaktan çıkıp "o" olmaya başladığımda hikâye de yazılmaya başlamıştır.

AHMET KEKEÇ



Öykü, ihtilaçtan kıvrandığım ilkgençlik çağlarımda bir "imkân"dı benim için. Bir anlamda kurtuluş... Çünkü, dünyayı değiştiremesek de, yazarak kurtuluyoruz bazı şeylerden.

Onbeş yıldır öykü yayınlamıyorum.

Zor yazan bir insanım.

Zor algılayan. Zor yaşayan.

Tembellik, ha keza.

Bugüne kadar, "öykü" niyetine kaleme aldıklarım, çoğu zaman fonetik kaygıya kurban gitti. Ondan kurtardıklarım ise "öykü yazarı" olarak neşv ü nema bulmama yetmedi.

"Nasıl yazıyorum"un cevabını, 1985 yılında intişar etmiş ve yazarının da katkılarıyla edebiyat mahfillerinden uzak tutulmuş "Son İyi Şeyler"de vermiştim. Oraya gönderme yaparak meramımı daha iyi anlatabilirim diye düşünüyorum:

Gerçekleşmesine doğru bir şeyin, acıyla, o şeyin rahat vermeyen varlığıyla kıvranıyor insan. Umutsuzca boşalım bekliyor kimileyin de. Bir şey duyamıyor. Dışa yönelmiş bekliyor. Yalnızca bekliyor.

Ben de, böyle bir anda, oturdum, aklıma gelen ilk şeyleri çırpıştırdım. Sonra da, yazdıklarıma birtakım duygusal gerekçeler uydurdum.

Beni her zaman en çok şaşırtan şey, yazmakla bir şeyin çözümlenebileceğine değil inanmak, bu işin gerekliliğini bile düşünmezken, oturup, ipe sapa gelmez şeyler yazmış olmaktır; üstelik, yaşadıklarımızı, duyduklarımızı kağıda geçirmekten öte, yalnız-

ca yaşayıp duymak türünden fiillerin karşılayacağı bir gerekçesi de yokken anlattıklarımızın.

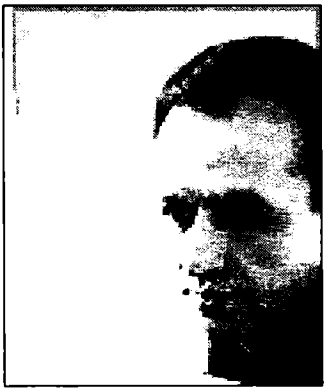
Çünkü, yalnızca yazarak değişmiyor hiçbir şey.

Şu oda, şu yan yatmış komodin ve dudağımızdan izler taşıyan şu bardak.

Baktım, küçük bir dokunuş bile yeterli onlar için.

Birkaç vuruştan sonra da, varlığıyla bir yer kaplayan ve artık bizden bir parça olan nesnelerin, giderek ilişkilerimize sızıp kaldığını, orada yer ettiğini görecektik.

SADIK YALSIZUÇANLAR



Herkes, adına öykü densin denmesin, mutlaka gündelik hayatında bile-ötekine birşeyler anlatıyor ve bunu birçok 'öykü yazarı'ndan daha samimi bir biçimde yapabiliyor.

Sonradan 'öykü' olduğunu farkettiğim ilk metinlerimden bu yana, bende yazma ihtiyacı, hep bir çelişkiyi anlamlandırma girişimi olarak gelişti.

Yine sonradan farkettim ki, hiçbir çelişki, anlatılarak çözülemiyor, anlamlandırılamıyor.

Çünkü bizzat yazmanın, birşeyler anlatmanın kendisi çelişik bir şey.

Yani hep bir yanımızla çelişiyor.

Öykü, roman, deneme vs. gibi birtakım 'edebi tür'lerin özellikleri, ölçütleri, kuralları olduğuna inanırdım.

Hasbelkader yazdıkça ve bir nebze olsun gerçek yazının tadına vardıkça gördüm ki, aslında söz, kelam, öykü, her neyse, kuraldan, ölçüden önce geliyor.

En çok sevdiğim, metinlerinin labirentlerine girdikçe kendi ruhumun gizlerine sızdığını hissettiğim yazarlarda, hep 'eser'in, kuraldan önce geldiğini gördüm.

Öykü'nün bir 'tür' olduğuna da inanmıyorum doğrusu.

Her 'öykü' metni ayrı bir tür gibidir.

Hangi metnin ne/nereye kadar öykü olduğunun ne önemi var ki!

Öykünün bende 'yazınsal' olmaktan çok hayati bir karşılığı olduğunu sanıyorum.

Pek çok 'öykü'mü yazarken yaralandığımı ve iyileştiğimi hissettim.

Hem kafam karıştı hem de bir kaostan kurtuldum.

Bir gezgin gibi hiç tanımadığım yerlerde gezindim, yolunu yitirmiş bir berduş gibi kaybolmanın coşkusunu yaşadım.

Hepsi birer trajedi kişisi olan dayımın, teyzemin, Leyla'nın, korkuevine kapatılan Selma'nın, İsmail'in hikâyelerini yazarken sanki kendi kendimle konuşuyormuş ve

bunu kimseye duyurmak istemiyormuş gibi anlattım.

Yazdıklarımın öykü mü yoksa başka bir şey mi olduğunu hiç düşünmedim.

Onları kendime anlatıyor gibi yazıyorum.

İlk metinlerim, dönüp üzerinde hiçbir değişiklik yapılmadan, bir çırpıda ortaya çıkmıştı.

Sonradan yazdıklarım üzerinde zaman zaman 'oynamak'tan kendimi alamadım.

Kuş Uykusu dışındaki kitaplarımda, hep bir çırpıda yazılmış metinler yer alıyor.

Kuş Uykusu'nu, Sarıkamış'taki askerlik günlerimde, günce yazıyor gibi yazmıştım ve sonradan bir hayli değişiklik yapmıştım.

Öykülerimin herbirinde mutlaka bir tecrübeye karşılık gelen, daha doğrusu bir acı veya coşkunun yakmasıyla hareketlenen bir şey var.

Yıllar sonra bir metne dönüp baktığımda, kendimi ya bir yangından artakalan parça veya bir coşkuyla bulut gibi kendinden geçmiş gibi hissediyorum.

Çocukluk acılarımı, ilkgençlik coşkularımı, düşlerimi, çelişkilerimi görüyorum.

Hep bir imgenin, yürüdükçe parçalanan ve çoğalan bir imgenin, anlatıldıkça kendine kapanan ve hiçbir şekilde deşifre edilemeyecek olan bir imgenin gölgesini görüyorum.

Öykü yazmanın vazgeçilemeyen, bir kader gibi mecbur bir yanı olduğu kadar, yaranın kanamasına benzer bir yanı da var.

Soru, insanın meşruluğunun simgesidir.

Öykü yazmak korktuğumuz ve kaçındığımız soruları arama çabasıdır.

MEHMET ÖNAL

Bir edebî türün, şahıslara göre özel bir karşılığı olduğunu düşünmek bana çok normal gelmiyor. Edebiyat sosyolojisine göre, cemiyet içindeki edebiyat hayatının tabiî akışı, kullanılan edebî türleri belirler. Zaman zaman bazı türler öne çıkabilir, bir kısmı geride kalabilir; hattâ yeni türler de görülebilir fakat tebârüz eden tür, tek bir yazarın ihdas ettiği bir edebî türden daha çok cemiyet içinde okuyucular ile yazarların en fazla iletişim kurdukları edebî türü gösterir. Edebî tür, kendi zemîninde gelişir. Örnek vermek gerekirse romantizm içinde şiirin ve tiyatronun öne çıkması; realizmde nesir türünün özellikle roman ve hikâyenin çok yaygınlaşması hatırlanabilir.

Günümüzde hikâyenin biraz daha kolay okunduğu söylenmektedir. Yayıncılar, daha çok hikâye kitaplarının okuyucu bulduklarını ifâde etmektedir. Her edebî tür, okuyucusunu bulur. Bu bir arz-talep meselesidir. Şiir, roman, hikâye, tiyatro veya deneme... hangi edebî tür olursa olsun, okuyucusu ile iletişime geçebilirse, fonksiyonunu yerine getirir.

Son yıllarda, içinde şiir, hikâye, roman, tiyatro, deneme gibi türlerin parçalarını

barındıran ve onları yeni bir terkiple, orijinal bir bütünlükle birleştiren eserler yayımlanmaktadır. Daha çok post-modern akımı içerisindeki anlam kargaşasının gürültüsüyle çok farklı yorumlara tâbi olan bu eserlerin yeni bir yönü ortaya çıkmaktadır. Çeşitli edebî türleri, değişik bir kurgu anlayışıyla bünyesinde barındıran bu eserlerdeki ortak yapı, bir anlatı tekniğini öne çıkaran tahkiye özelliği taşımasıdır. Bu kurgunun en yaygın anlatım şekli, mutlak bakış açısı, İlâhî bakış açısı, diyebileceğimiz, her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından meydana getirilmesidir. Bu tür, bizim bildiğimiz hikâyeden de romandan da farklıdır; ama, hikâye eden ifâdeyi, tahkiyeyi, fiktif yapıyı kullanmaktadır. Bence bu tür eserler, evvelkilerden başkadır. Sanki bunların en önemli yanı, bir anlatı çerçevesinde gelişmesidir. Tabiî ki bu düşüncelerin tebârüz etmesi, yeni araştırmalara muhtaçtır.

Bir fikir, bir cümle, bir kelime hattâ bir harf.. bazan bu tür kalıplara giremeyen bir bakış, bir küçük ayrıntı, anlamını tam olarak çözemediğiniz bir duygu; bir hareket.. parmakların uyumu.. renklerin âhengi.. sevginin terennümü.. kurallara ve inançlara uyan veya uymayan bir temâyül.. yaşanan bir durum.. sevinç veya üzüntü; sebepli sebepsiz yaşanan bir coşku... Cemiyetin dalgalanışı. Bir insanın derdi. Halkın ortak çilesi..

Haber gelmiştir dostun elinden. Gül kokusu vardır yahut yanardağ lavı. Nâr olur nûr olur.. Belki de bir kutlu ırmakla birlikte akmak gerekecektir. Denize doğru. Tâ içerlerden gelen bir ses. Sertlik yumuşaklık, ışık veya karanlık. İşte hikâye yazmaya sebep çıktı.

Olay çok önemli değildir ama olaysız bir hikâye yazmak da çok zordur. Hadi bir de olay yakala bakalım. Ağaç, çiçekler, kuşlar bahâne... Yazacağım hikâyenin üslûbu bir iki kalem denemesiyle ortaya çıktıktan ve mizacımla cümleler paralel hâle geldikten sonra sıra kahramanların boyasıyla boyanmaya gelir. Sırrını benim de bilmediğim o orijinal bütünlük duygusu elde edilir.. yeni baştan, yeni baştan birkaç kere yazarım. Anahtar kavramları ve vurucu cümleleri gözden geçiririm. Kelimelerin geri plânını düşünürüm ve çağrışım tablolarını. Kelimenin anlamından başka çağrışım zincirleri vardır. Müştakları, müterâdifleri, akrabaları, komşuları, arkadaşları ve mûsıkîleri, ritmleri.. Kelâmın gücüne hayran olurum. Bir merak, bir heyecan.. Genellikle merak unsuru kendiliğinden gelir. Ortaya çıkan metin, ham metindir. Gerçek dediğimiz hayatla bağlantısı kurulurken bazı problemler oluşur. Kelimelerin iletişim boyutlarını şahsa indirgemek gerekir. Bu da zordur. Bir de amacını aşan ifâdeler.. Bu açıkları tekrarla, değiştirmeyle veya üslûpla kapatmaya çalışırım. Hikâyenin genel dokusunu içimde yaşarım. Yağmurun yağması gibi, güneşin doğması, suyun akması.. işte böyle doğal bir seyir ararım. Her zaman bulamam. Ama bulursam çok mutlu olurum. Yaşadığımı hissederim. Tekrar tekrar okurum ve yazarım. Sanat eseri, bir müddet dem tutmalı. Neyzenin yegâhta bekleyip dem tuttuğu gibi. Dem tutarım. Her zaman çıkmaz ama, iyi bir eser çıkarsa, başkalarına arz ederim. İnsanın içinde yaşayan o büyük gücün sanatına yeniden hayranlık duyarım. Edebî eserin ne işe yarayacağını düşünürüm ve insanın...



AYFER TUNÇ

Bilmiyorum insan nasıl yazar olur, ne zaman yazar olur, hele öykücü olmak ne demektir? Tanımlanması güç bir durum. Hele anlatı türlerinin birbirlerinin alanlarına nüfuz ettikleri, girip çıktıkları, birbirlerinin tanımlarını, araçlarını ödünç aldıkları, harcadıkları ya da el koydukları günümüz edebiyatında. Şiir ile öykü, öykü ile roman, roman ile deneme elbette genel hatlarıyla birbirinden ayrılabilir, ama öyle metinler var ki, bütün bu anlatı türleri bir arada örülmüş. Öylesi metinler ki bunlar, öykünün bittiği yerde roman başlar gibi olurken araya sanki şiir giriyor, tam biterken yeniden öykü boy gösteriyor. Bu nedenle öykünün herhangi bir karşılığını aramak bana giderek zor geliyor.

Aslında benim bunu söylemem tuhaf, çünkü klasik öyküyü seviyorum. Yani kalemim, sıkıca tarif edilmiş, 'yazınsal bir tür olarak öykü' denebilecek şeylere kaçıyor. Ama sadece kalemim kaçıyor, belki de başka türlüsü elimden gelmediği için. Kalemim klasik öyküye kaçsa da, artık 'yazı'nın genel bir tarifi olduğunu, öykü, roman, şiir vb.'nin de bu şemsiyenin altında toplandığını düşünmüyorum.

Öykülerimi çok uzun zamanda yazıyorum. Bir söz, bir his, bir durum, bir atmosfer, bir fikir, bir insan, bir kırıklık, bir olay; bütün bunlardan beni yazmaya itecek bir unsur yakaladığım zaman onu kurmaya başlıyorum. Yazacağım öyküyü uzun zaman kafamda taşıyorum. (Ama kafamda yazdığımı zannettiğim şeyle, gerçekte yazmış olduğum şey şimdiye kadar birbirini hiç tutmadı.) Genellikle ben bir şey bulmuyorum, bir şey bana kendini yazdırıyor. Bazen öylesine söylenivermiş bir cümle bir öykü yazmama sebep oluyor. Örneğin bir gün bir arkadaşım, sıradan bir apartmanın önünden geçerken bana şöyle demişti: 'Bu apartmanın kapıcısı var ya, sadece klasik müzik dinliyormuş. Adam konservatuarda hademeyken bir alışmış, artık başka müzik dinleyemiyormuş.' Bu cümle yüzünden Alafranga İhtiyar'ı yazdım.

Kendisini yazdıracak olan şeyi bulduktan sonra, birbiriyle iç içe geçen, iki sorun yaşıyorum. Birincisi öykünün ilk cümlesi, diğeri bu öyküyü kim anlatacak? Yazar mı, tanık olan mı, yaşayan mı? Genellikle birinci tekil kişi ağzından anlatmayı tercih ediyorum. Yazdıklarıma asla acımıyorum. Bu yüzden bir öykü için yüzlerce sayfa yazsam da, geriye kalan pek az sayfa oluyor. Benim için öykünün ilk yazılışı bir işkence, son yazılışı ise gerçek bir haz. Galiba son yazıştaki hazzı yaşamak için ilk yazışın işkencesine katlanıyorum. Hepsi bu.

ETHEM BARAN

Hayat, karşımızda, yazılmayı bekleyen öyküler toplamı olarak durmuyor mu zaten? Hayatı ve zamanı didiklediğinizde ya da karşısına geçip şöyle bir seyreylediğinizde bir dolu öykünün size el salladığını görürsünüz. Zaman, an, anlar... Kısa ya da uzun. Ama hepsi de bir şimşek çakımı, bir ışık düşümü..

Öykü, edebiyat ailesi içerisinde biraz ihmal edilmiş, romanın otoritesini hep üzerinde hissetmiş bir üvey evlât gibi. Yaramazlığı, haylazlığı ile dikkatleri çeken, hiçbir yerde uzun süre durmayan, ne olursa olsun kendini sevdiren haylaz çocuk.

Türk edebiyatında geleneği olan bu tür, sonradan edebiyatımıza katılan romana geçişte bir basamak olarak kullanılmış çoğu yazar tarafından. Öyküyle başlayan, öyküde kalan, öyküyle devam eden yazarlar sayesinde varlığını devam ettirmiş. Öykü de bir "basamak" olmamak için direnmiş zamana karşı.

Öykü, öykü olarak doğmuştur, büyüyüp roman olmaz. Her zaman ufacık, yaramaz bir çocuktur. Yazma uğraşı kâğıt üzerinde kendine özgü kuralları, sorunları, sınırları, iklimi, coğrafyası olan yeni bir dünya kurma işidir. Bu dünyada düşle gerçek çoğunlukla birbirine karışmıştır, iç içe geçmiştir. Hatırlayışlar, hayaller, yeniden kurmalar. İşte bir öykünün yazılma aşaması diyebileceğimiz birtakım ipuçları. O dünyayı, yani yazacağınız konuyu sürekli kafanızda, içinizde gezdirirsiniz, beraber yaşarsınız. O, kâğıda döküleceği zamanı kendisi belirler. Bazen kendisini zorla yazdırır. Bazen zamana yayılır, ne zaman doğduğunu, geliştiğini yazar da unutur, sonra zamanı gelir...

Yazarlık, bütün bilgi birikimi, yetenek, duyarlık vs. yanında disiplinli bir çalışmayı gerektirir. En azından ben öyle olduğunu düşünüyorum. Önceden yaptığınız plânlar, karaladığınız kâğıtlar, aldığınız notlar, hatta bittiğini düşündüğünüz -en azından bir ara öyle düşünmüşsünüzdür- öyküler, oturup ciddi bir masa başı çalışması yapmayı zorunlu kılar. Kimi öyküleri kafamda önceden yazar bitiririm, yazıya aktarılmayı beklerler; kimilerinin değişik zamanlarda alınmış notları vardır, yazarken başka mecralara akarlar, kimlik değiştirdikleri de olur. Kimileri giriş cümlesinde kalmıştır. Giriş cümlesini çok önemserim. O cümleyi bulamadığım için bekleyen öykülerim vardır. Bugün her ne kadar bilgisayarla yazıyorsam da hâlâ defterlere -o kadar güzel defterler çıktı ki şimdi- gözüm düşer...

HASANALİ YILDIRIM

Çağımız, kitlenin ilgi gösterdiği varsayılan üç beş sanat alanının yozlaştırılmış verileri dışında sanata kapalı; en çok da edebiyata. Bu yüzden de edebiyat, geçtiğimiz yüzyılda bütünüyle saygın bir konuma ulaştırıldı. Bu saygınlıksa, bizim çok rahat anlayacağımız türden bir saygınlık: ölüleri hayırla yâdediniz. Çünkü geçtiğimiz yüzyıl-

da edebiyata çoktan bir anıtmezar yapıldı, başında Fatihalar, De Profindisler okundu, kırkı çıktıktan sonra helvaları dağıtıldı bile. Sık sık da temsili ölüm yıldönümlerinde saygıyla anlır oldu.

Edebiyatla ilgili söylenecek her ciddi söz, bu tespitle başlamak zorunda. Buna karşın edebiyat, çok dar bir kitlenin hâlâ birincil varlık alanında; bunun yanında da hayli geniş bir kütlenin merak odağında.

Ülkemizde de durum yaban elleri aratmayacak bir biçimde. Fark şu ki, bizde edebiyatla varoluş merkezli ilgilenenler, hayatını edebiyata vakfedenler yaban ellerle karşılaştırılmayacak denli azken, orada ancak bir meraklı olabilecek büyük bir yığın, bizzat edebiyat üretme alanına eklemlenmiş durumda. Handiyse, dışarıda ne kadar edebiyat okuru varsa bizde o kadar *yazar* var.

Ülkemizdeki bu büyük edebiyat doğurganlığı yüzlerce dergiye, binlerce isme, bir o kadar kitaba dönüşmekte ama ne yazık ki bir adet gerçek dergiye, gerçek kitaba, hele hele gerçek yazara dönüşememekte. Kendi adıma ben, cümlenin öğelerini bilmeyen kişilerin şiir yayımladığı bir edebiyat ortamında bulunmayı kazanım sayamayanlardanım. Bu yüzden de, geleneğimizde 'sözün prensi' kabul edilen, bugünse en pestpaye duygulanımların at oynatma alanına dönüştürülen şiir yerine, kendime daha bir azınlığın sıvandığı hikâyeyi seçtim.

Bende hikâye, başka hiçbir biçimde dillendiremeyeceğim meramın ifade alanı. Ve kendinden başka hiçbir şeye hizmet etmeyen, yalnız kendi hatırı için varolan bir uğraş. Zaten ne yüzyılımızın gizli tanrısı paraya yakınlaştıran ne de bir mühendislik kadar itibar kazandıran bir şeyle başka niçin uğraşılır ki!

Hikâyelerimi nasıl yazıyorum? Buradaki 'nasıl'ı yanlış anlamamışsam, hikâyelerimi, bir gün tarihe hesap vereceğimin bilinciyle kaleme alıyorum diyebilirim. Nasıl bir ortamda yaşadığımın bilincinde olarak da çağımın edebiyat/sanat bilincinin ulaştığı düzeyi muhatap almadığımı da eklemeliyim. En temel edebiyat/sanat kurallarının başlıklarından bile habersizlerle kuşatılmış bir tarih diliminde yaşadığımı hiç aklımdan çıkarmıyorum. Buna karşın ben yine de yazdığım her cümlenin değil, kullandığım her kelimenin hesabını vermeye hazırlıklı olmaya titizleniyorum. Bu yüzden de muhatabım, açık söyleyecek olursam, yine kendi düşlediğim okurlar.

Yazıyı, gündelik hayatı zenginleştiren ve onun bir uzantısı sayan edebiyat anlayışı yerine, kurguda okurunu, yaşadığı dünyanın ötesinde başka bir dünyanın varlığını alttan alta anımsatan bir kurmaca diye anlıyorum. Hikâyeyi de, yaşadığımız dünyanın dışında kurmacalanmış bir ortamda okuru gezintiye çıkarma diye saydığım için, ülkemizde birçoklarının düştüğü kıssa tuzağından uzak kalmaya çabalıyorum. Çünkü kıssayı aynen uygulamakla çağımız gerekliliklerinin farkında biri olarak yaşanılan şartlara yeniden uyarlamak arasında fark gözetiyorum. Çünkü modern insanın sorunlarının ancak modern bir dil ve ona uygun anlatım teknikleriyle dillendirilebileceğine inanıyorum.

Bu anlayışla elimden geldiğini, hikâye kılığında mutsuz bir azınlığa sunuyorum.

MELEK PAŞALI



I.

Kendimi yaylı bir yatağın üzerinde zıplayan bir çocuk gibi düşünüyorum. Hızı ve mesafesi değişen atlayışlarımda farklı yerlere gittiğimi görüyorum. Gördüklerimden bazıları ürkütüyor, bazıları çekiyor, bazıları da ilgilendirmiyor beni.

Çok ağırlaşmış varlığımla üzerine düştüğüm yay, gidip de dönmeme tehlikesi olduğunu sezdiğim bir yere sıçratıyor beni.. Şiire. Korkuyorum!

Varlığımın çoğaltılmamış ağırlığının oluşturduğu gerginlik, gidip de dönebileceğim *güvenli* bir alana ulaştırıyor beni: HİKÂYE'ye.

Çünkü her sıçrayışta gördüklerim, "dönüşte" de peşimi bırakmıyor. Dağınık ve karmaşık yapıları zihnimin -benim de henüz nedenini bilmediğim- bir faaliyeti ile sürekli, ayrışıyor, çözülüyor, bitişiyor ve yeni 'bütün'lere dönüşüyor.

Ulaştığımı sandığım bütünü anlatmak bana haz veriyor. Bu hazzı tekrarlamak için yaylı yatağım üzerinde yineliyorum sıçrayışlarımı.

II.

Bazı soruları cevaplayarak:

a. Gördüklerimi anlatmak zorunda mıyım? EVET.

b. Böyle mi anlatmalıyım? Şimdilik EVET.

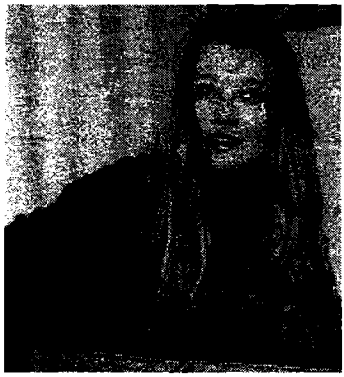
c. Anlatmak, zamana hesap vermenin en iyi yolu mu? KESİNLİKLE EVET.

MURAT YALÇIN

En geniş anlamıyla "anlatı" (tahkiye) üstüne çok düşündüm hikâye yazarken (anlatırken/kurarken). "Bu hikâyeyi nasıl anlatırım?" sorusuyla boğuşa boğuşa yazageldim hep. Hikâyeyi "yazınsal tür" olarak değerlendirmekten uzağım açıkçası; anlatmayı seviyorum ve yazdıklarıma da "öykü" diyorlar bugün. Yazınsal sınıflandırmaların dayattığı tanımlar oldum olası tuzağa düşürür insanı. Netametli bir yol tutmuş olurum "öykü türünün bendeki karşılığı"nı açıklamaya kalkışırsam. Bir güzel hikâye konusudur bu da... İpuçları bulunur yazdıklarımda *(bkz. Aşkımumya, Hafif Metro Günleri).*

Yazdıklarını yaşayan biri olarak, okuyana da yaşatma arzusuyla yazarım. Bunun için her yolu denerim. Yazdıklarımın ne kadarını okuyabilirim? (Cebelleşmek gerekir bu soruyla da!) Yazarken, her türlü "okurtepkisi"ni gösteririm kendime -ve sanırım bunu acımasızca yapıyorum. Bu nedenle en sevdiğim hikâyelerim henüz yazmadığım ya da yazamadıklarımdır.

Giderek güçleşiyor yazmak, **dile getirmek** bir hikâyeyi; kendime beğendirmekte zorlandığımdan... Sabırla ve zamanla olgunlaşıyor hikâye de... emekle ve sevgiyle vesselâm!



ELİF ŞAFAK

Sorunuza cevap vermeye çalışırken niçin bundan 4-5 sene evvel öykü yazmaktan vazgeçip romana geçmeyi tercih ettiğimi sordum kendi kendime. Bu geçişin "niçin" olduğunu tam olarak bilemesem de "nasıl" olduğunu düşündüm daha sonra. Ben öykücülüğü bırakırken bu alandan pek çok şeyi de yanımda getirdim romana geçerken. Böylece, içinde öykülerin içiçe geçtiği romanlar yazmaya başladım. Yani bir anlamda öyküleri, romanı besleyen akışkan kanallar olarak kullanmaya başladım. Sanıyorum niçin romana geçtiğimin cevabı da buralarda yatıyor. Ben öykü değil, öyküler yazmak istiyorum. Yani bir kurgu içinde birden çok öykünün var olması, bu öykülerin birbirleriyle kesişmesi, çatışması, oynaşması hoşuma gidiyor. Bu çoğulluktan müthiş bir keyif alıyorum ve böylesi bir çoğulluk içinde kendimi, ruhumu çok daha iyi ifade edebiliyorum. Klasik roman kurgusu buna olanak tanımadığı ölçüde, klasik roman kurgusunu zorluyor ve değiştiriyorum ve bunu yaparken de öyküden ve geçmişteki öykücülüğümden büyük ölçüde faydalanıyorum.

Kesinlikle gürültülü bir ortamda. Ben sessizlikte çalışamam, düşünemem, hissedemem. Saf bir sessizlik, hani şu kütüphane sessizliği hiç hoşuma gitmez. Muhakkak ses olmalı, mümkünse gürültü. Ordan burdan farklı farklı sesler gelmeli.

Bazı yazarlar her gün düzenli olarak çalışır gibi yazabiliyorlar. Mesela her gün belli saatlerini bu işe ayırıyorlar. Ben böyle yazmıyorum. Bazı dönemler hiçbir şey yazmıyorum daha çok başka şeyler ön plana çıkıyor hayatımda. Bazı dönemlerde de yazmaktan başka hiçbir şey düşünmüyor oluyorum. Hayatımın her anını bu fikir, bu dürtü kaplıyor. Bu açıdan bakıldığında pek de tutarlı bir formülüm olmadığını söyleyebilirim.

Yazarken pek çok alandan beslenmeyi seviyorum. Bilhassa tarihsel kurgusu ön plana çıkan metinler yazarken epeyce araştırma yapıyorum, konuyla ilgili yayınları tarıyorum. Araştırmayı sadece bilgi edinmek için yapmıyorum. Bilgiyle birlikte okuduğum her şeyden geriye kalan duyguyu, tortuyu da çok önemsiyorum. Genellikle beni yönlendiren de bu tortu oluyor zaten.

ALMILA ÖZDEK

ÖYKÜ: SINIRSIZLIKLAR DİYARI

Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez, Adam Öykü dergisinin Eylül-Ekim 1997 Özel Kısa Kısa Öykü sayısındaki *Öykülemenin Öyküsü* başlıklı yazılarında, insanın bir tanımının da 'öyküleyici hayvan' olabileceğini, çünkü insanın 'içine düştüğü hâlleri' ya da 'kendi içine düşen hâlleri' anlatma, aktarma, işaretle sözle ya da resimle dışavurma



gereksinmesiyle birlikte varolageldiğini vurguluyorlar. Dışavurma, anlatma eylemleri, insanın kendi kimliğini önce kendisine sonra başkalarına ispatlama, varlığını haklı gösterme çabalarını da barındırıyor içinde; insan, yaşıyor ki anlatsın, anlatıyor ki yaşasın. Tarih, felsefe, resim, müzik, mimari, sinema, tiyatro, yazın...Bunların hepsi, insanın öyküleme, anlatma yoluyla varlığına temel kurmaya çalışmasının sonuçları değil mi?

Bu anlatma, varlığına temel ve gerekçe bulma çabası, postmodern zamanlarda çok daha ayrı bir önem kazandı. Gittikçe karmaşıklaşan dünya hâlleri içinde kendi kimliğini bulma isteği o dereceye geldi ki, sonunda postmodern söylemlerin 'ego' kavramını yıkıp yerine çoğul kimlikleri önermesiyle son buldu. Artık kimse 'Ben kimim?' diye sormuyor, 'Ben kimlerim?' diye soruyor.

İşte bu 'çokluk' içinde öykü, biçimsel olanaklarıyla, yazarına iştah açıcı uzamlara gelmesi için göz kırpıyor. Ortaöğretim edebiyat derslerinde, öykünün kısa olduğu, bu yüzden tüm olay kurgularının verilemediği anlatılırdı bize, oysa artık bu postmodern dönemde, kurgu diye bir şey zaten yok! Açık uçlu durum öyküleriyle, yazar, öyküsünün bir kısmını da okurlarına yazdırıveriyor, alın size tam bir okur-yazarlık durumu! Hayatı algılamayı bütünsel olaylarda değil birbirinden kopuk ayrıntılarda arayan kısa öykü, böylece hem yazarına hem okuruna bir sınırsızlıklar diyarı sunuyor.

Benim öykü yazmamın sebebi de işte bu sınırsızlık hissi. Her bir öykü, bireysel ve toplumsal bilincin, bilinçaltının ve bilinçsizliklerinin patlaması benim için. İşte bu yüzden, öykü yazma sürecimde, mantığın, tekniğin işlediği süreçler ve önsezilerim son damlalarına kadar birbirlerine karışıyorlar. Çalışma masam beni çağırınca oturuyorum yazmaya; ilk cümlelerim, aklımda hiçbir belirli konu olmadan, bilinçsiz bir şekilde kağıda dökülüveriyor. Bu zamanlarda kendimi, kâğıtta harflerin belirmesini öylece izleyen bir seyirci gibi hissediyorum. Ama, öykü artık başlamış olduğunu bana hissettirdikten sonra beynim de tıkır tıkır işlemeye başlıyor: sözcükleri, cümleleri, paragrafları yerleştirirken becerebildiğim tüm kombinasyonları deniyor; önsezilerimin bulduğu imgeleri, tüm bağıntılarını hesaplamaya çalışarak yerleştiriyorum. Bir şeyler ortaya çıktığında yeniden yazmaya başlıyorum öykümü; ama bu sefer önceden yazdıklarımın çoğunu atıyor, belirsizleştiriyorum. Başka bir deyişle, hem okura hem de kendime boşluk yaratıyorum. İşte, öykü yazmanın en sevdiğim kısmı da bu: bir hesaplar zincirinin üstüne belirsizlik, siliklik, kopukluk yerleştirmeye çalışmak, herkesin kendine göre kullanabileceği uzamlar oluşturmak. Öykünün büyüsü, benim için burada yatıyor.



MÜGE İPLİKÇİ

Öykü türünün günümüzün hızlı temposuna uyum sağlamış bir tür olduğunu düşünüyorum. Ancak bunu düşünürken öyküyü geleneksel kurgu içinde ele almıyorum. Gelenekseli ve varolageleni yıkabilmeyi başarmaya hedefli bir tarzdır benim bahsettiğim. Dolayısıyla klasik, normlara dayalı bir anlayışla yazılabileceğine inanmıyorum günümüz öyküsünün. Yazılırsa da taklit olarak, geçmişin temsili olarak yazılır ancak yeni olarak söyleyebileceği pek de bir şey yoktur. Burada özellikle kurgunun altını çiziyorum. Neyi söylediğiniz değil, nasıl söylediğinizin ön plana çıktığı bir yazın türüdür bahsettiğim. Yüzümüz geçmişe dönük olmayacak mı? Elbette olacak. En kolaycı yaşam biçimlerinde bile geçmiş özel bir dokuya sahiptir. O halde bu düşünceyi savlarken geçmiş hiç olmasın gibi bir iddiam yok. Kolaycı bir hayat felsefesini de kendimize ilke edinmediğimize göre (böyle olmasaydı yazar olmazdık) kastetdiğim bir sentezdir ve bu sentez yüzünü bu çirkef, yalancı ve kaygan yaşam pratiğine çevirmek durumundadır artık. Bu yapıtlardaki güzellik, sanat ve estetiğe gelince bunların bu çirkef, yalancı, kaygan söylemi aktarırken dönüştürebilecekleri, dönüştürürken yeniden üretecekleri imgeleri aracılığıyla ulaşabiliriz güzel olana, sanata ve estetiğe. Ancak bakış açılarının değişmesi gerekiyor. Aksi taktirde bu imgelerin hep tetikte olmaları gereğinden ötürü- her imgenin bir günde, bir saatte, bir dakikada eskidiği çok hızlı, çok çok hızlı akan bir yaşamı yansıtmaya soyunduklarından ötürü- gözden kaçmaları son derece mümkündür. Gözden kaçtıkları zaman yapı taşlarını oluşturdukları yapıtlarının içeriklerinin de gözden kaçması kaçınılmaz olacaktır.

Bana ve yazdıklarıma gelince seçtiğim yerler hem zamanın hem de mekanın göstergesi olabiliyor benim öykülerimde. Aslında kendi kurgusu içinde ilerlemeyen bir zaman ve anlamsızlığa soyunan bir yer bu öykünün odaklandığı. Şimdi bu sıfatlar negatif gelebilir. Bence değil. Hiçbir etiği olmayan bir anlam ve ilerliyormuş gibi görünse de bizlere sunduklarıyla sürekli geriye sarmallandığını düşündüğüm bir zamana karşı fazlasıyla pozitif olabilecek tanımlar bunlar. Hayır demenin, aykırı olmanın tek anlam olabileceği bir koşuldan bahsediyorum ben burada. Dilsizliği tercih etmiş bir söylemi konuşturmaya çalışıyorum, o kadar. Buna karşın öykülerin ilk soluğunu hep ama hep yaşamdan alıyorum. Son sözü ise öykünün kendisi söylüyor.

MURAT GÜLSOY



Öykünün iki anlamda da geniş olanaklara sahip çok temel bir tür olduğunu düşünüyorum. Birincisi, öykü, anlatım araçlarının çok dinamik bir şekilde kullanılmasına olanak tanıyan bir tür; ayrıca, mektup, anı, söyleşi, günlük gibi diğer yazı türleri ile doğal bir geçişkenliğe sahip. Gerek yeni anlatım biçimlerinin araştırılması gerekse klasik biçemlerin geliştirilmesi bağlamında yazara geniş bir alan açan bir tür. Bu anlamda şiirin olanakları ve yaratı uzayı ile sık sık karşılaştırıldığı için şaşırmamalı. Fakat benim için bunların dışında başka boyutları da vardır öykünün: Yaşamı anlama ve anlatma sürecinde yoğun olarak kullandığımız hikâye kavramı ile içiçeliği... Yaşadıklarımızı anlamlandırmak, ister bireysel düzeyde ister topluluklar düzeyinde olsun geçmişimizi anımsamak edimleri hep bir metnin yapılandırılması biçiminde olur. İletişim denilen sürecin büyük bölümünü, yeni bir hikâyeyi ya da başka bir deyişle yeni bir yaşam yapısını kendi zihninde varolan diğer hikâyelerle karşılaştırarak, onları temel alarak bu yeni gelen yapı taşını duvardaki diğer tuğlalardan uygun olanlarını seçip üzerine yerleştirerek yaşarız. Ve bunda garipsenecek bir yön görmeyiz çoğunlukla. Oysa bu insan bilişinin en temel ve tuhaf işleyiş ilkesidir. Hikâyelerle düşünmek: 'okuduğumuz' yeni örüntüleri bizde varolanlarla karşılaştırıp anlayarak özümsemek ve bu sayede kendi zihinsel kumaşımıza yeni ilmikler atmak.

Her yazarın farklı alışkanlıkları olduğu doğrudur. Fakat ortaklıklar daha çoktur sanıyorum. Bir kere kâğıdın karşısında yalnızsınızdır. Bir aktörün sahnedeki yalnızlığından çok daha farklı, biraz iki yüzlü ve kaypak bir yalnızlıktır bu. Bir yandan siz yazarken kimse sizi gözlemediği için özgür hissedersiniz. Her şeyi yazabilirmişiniz gibi gelir. Hatalar yapsanız bile bunları sonradan, ertesi gün veya ertesi yıl düzeltme hakkınız olduğunu anımsarsınız. Ya da hiç kimseye okutmamaya karar verirsiniz, hatta yok edersiniz. Sahnede bunları yapamazsınız. Oysa masa başında yalnızlık tüm bunlara olanak sağlar. Hatta hile yapmaya, kopye çekmeye... O zaman yazarın yalnızlığı yoldan çıkarıcı ve tehlikeli bir karanlığa dönüşür. Bir başka yönü de şu: Birçok yazar eserlerinde kendini gizlemeyi büyük bir ustalıkla başarır. Bu şekilde anlatılan hikâyenin kahramanları, mekanları canlanıp ete kemiğe bürünecek alan bulurlar kendilerine. Gerçekten de benim için bu özenilesi iyi bir özelliktir. Fakat yazarken başımın üzerinde sallanan kılıç içteliğimi sınar. Bu yüzden bir yandan kendini gizleyerek, yaratılan hikâyenin nefes alabileceği bir alanı açmaya çalışırken bir yan-

dan da içtenliği kaybetmemek için kendimi kendi pusumda beklerim. Zaman zaman yazdığım oyunlu metinler de kendime açtığım tuzaklarla doludur. Hikâyeyi anlatırken bir yandan da kendime hazırlamış olduğum bu tuzaklara düşmemeye çalışırım.

SELÇUK ORHAN

Öykü yerine hikâye diyorum; ideolojik bir ayrım kastıyla değil, ancak hikâye diyerek tahkiye edilen türlerin tamamından söz edebiliyoruz. Öykü sözcüğü, yanılmıyorsam 'öykünmek'le kurulan bir akrabalık sonucunda bu isim elde edilmiş, Çehov'da ilk örneği görülen kısa, çatısı sağlam, tek bir olayı tek bir perspektiften kuşatan tahkiye metinlerine gönderme yapıyor. Tabi sözcüklerin tanımı yazılanın sanatsal yönü itibarıyla pek bir anlam ifade etmiyor. Bir türü, belli ödevlerle yükleyip bir kenara ayırmak istemiyorum. Sanat eserinin kutsal bir yönü olduğuna inanmıyorum; sanatçıya ne yalvaçlık ne de falcılık yüklenebilir bence- bizden önce öyküyü –veya daha geniş tabirle hikâyeyi- yapanlar vardı, biz öyküyü kendimiz keşfetmedik. Bendeki karşılığı da benim kendime kaynak seçtiğim, eserlerinin 'temel' olma gücü olduğuna inandığım bu yazarların eserleridir. Öykü dendiğinde ise Sait Faik'in, Plajdaki Ayna'sını hatırlıyorum; Plajdaki Ayna'yı, oturup temize geçmek bir hikâyeci için oldukça öğretici olabilir. Öte yandan öykü, genel olarak yaşamın parçalanabilirliği düşüncesine dayandığından olsa gerek, bütünlüğüne doymuş, yaşamın içine sarkacak tüm bağları budanmış bir öyküye inanmıyorum. Hem hikâye bence kurgusallığı araç edinerek aslında bir çeşit yaşamı yalandan arındırma uğraşıdır.Öykü belki yaşamın içinden çıkmaz ama yaşamın içine kendini katar; kendi kurgusal gerçekliğiyle, kendi basit diyalektiğiyle gerçek yaşama eklenir, onun işleyen bir parçası olur; çünkü her türlü metin gibi büyük hikâye de zamanla kendi söylemselliği çerçevesinde gelecek zihinlerin yaşamı kavrama kiplerine akacaktır.

Hikâyelerimi yazdığım bir defterim var; bir hikâyenin parçaları ayrı sayfalardan toplanıyor, yani bir hikâyeyle uğraşırken bir diğerine geçmiş oluyorum ve mesela öncekiyle ilgili aldığım notları bir üçüncü hikâye takip ediyor. Sonra düzeltme aşamasında bir hikâyeyi derleyip son biçimini vermeye çalışıyorum.Yayınladığım bir hikâyeyi de pekâlâ yeniden ele alıp, yeniden yazdıktan sonra aynı isimle yine yayınlayabilirim; hikâyenin ilk hâline fetişistçe bir önem atfetmem diğer bir deyişle. Bunların yanısıra kendimce meslek sırrı edindiğim birtakım şeyler var; dolayısıyla burada onların sözünü etmiyorum. Bir şeyi anlatmak için insanın özel bir ruha sahip olması gerekir mi, bilemiyorum; eğer öyle olsaydı insanların birbirlerinin söylediklerini zerre kadar anlamadıkları yollu yarı nihilist, çıkmaza götüren teorilere inanmamız gerekecekti. Ama hikâye hakkında söyleneceklerin en zararsız ve en az ilgi çekici olanı bir yazarın hikâyelerini nasıl yazdı-

ğı konusudur her hâlde. Yazılan şeyin ne zaman bir hikâye olarak tamamlandığı benim için daha çetrefil bir sorun; bir hikâyeyi bitirmeyi sevmiyorum, bir hikâyenin bitmesi bir gençlik bitirmek, bir çocukluk bitirmek gibi acılı bir deneyim aslında- bir annenin kızını evlendirip evinden göndermesi gibi. Aytmatov'un Cemile'yi nasıl kıyıp da bitirdiğini aklım almıyor mesela- Orhan Kemal de Baba Evi'ni bir türlü bitirmemiş, dolayısıyla romanın temeli ergenlik çağıyken romanın baş kişisi neredeyse kocayana kadar bir ergen olarak kalıyor. Öykü, hikâyeyi bitirebilmek için uydurulmuş bir tür olsa gerek- oysa hikâye bitmiyor, sayfaların sonuna geldiğimiz yerde "Hikâye bitti." değil de, "Evet, yazar sonunda bizi başbaşa bıraktı." diyoruz.

ÖMER SEYFETTİN

İLK NAMAZ

Oh, bu sabah ne kadar soğuktu. Yatağımın hararetlerini terk ettiğim vakit, çılgın fırtınalarla haykırarak, tehditkâr rüzgârlarla camları döverek geçen gecenin bütün bürudetini massetmiş olan soğuk terliklere çıplak ayaklarımı sokunca içimde bakıye-i leyl bir üşümenin titrediğini hissettim. Hizmetçim tabiî uyuyordu, onu bu yakıcı soğukta sıcak yatağından kaldırmağa acıdım. Odamın kapısını açtım. Dışarıda kesici ve parçalayıcı kışın müfteris soğukları yüzümü ve ellerimi tokatladılar. Bu merhametsiz tokatların altında kollarımı sıvadım. Abdestimi aldım. Odama dönünce yalancı bir sıcaklık bir nefes-i teselli gibi, havlunun altından kollarıma, yüzüme, ıslanmış saçlarıma temas ediyordu. Daha fecr-i sadık uyanmamıştı. Fecr-i kâzibin donuk kırmızı sükûneti gecenin sürudak-ı zalam-ı bâridini parçalayarak büyüyor ve genişliyordu. Pencereye dayandım. Önümde, zir-i payımdaki bütün evler, eebedî bir uykunun dayanılmaz kâbuslarını itmam ediyor gibi camit ve bîhayat, duruyorlardı. Deniz nâmahmud bir incimad-ı lâciverdî ile uyuyor ve fecrin zail gölgeleriyle titreyen uzak ve sisli sahillere beyaz dalgalarıyla nihayetsiz bir hatt-ı fasıl çiziyordu.

Evlerin arasında fakir ve naçiz, fakat bir azamet-i maneviyyle ile semaya doğru yükselen eski câminin küçük ve ihtiyar minaresi daha boştu. Sonra... Bu dakika-ı ezeliyette bütün o intiha-yı leyal-i sincabî zulmetler maî bir bir şeffafiyet-i sürh gibi takattur ederken, minarenin şerefesinde genç müezzinin zıll-ı zaifi hareket etti. Ben hırkama bütün bütüne büründüm. Soğuktan büzülmüş ve mütefekkir, bu kâinat-ı melul ü esmere karşı unutulmaz bir hitab-ı ulûhiyetin hatırası gibi derinden âkisi ve ruhumu lerzeriş-i haşyet eden ezanı dinlerken, on beş senedir kalkabildiğim bu büyük ve meşbu-ı ruhaniyet sabahların birincisini düşünüyordum. Ah on beş sene evvel...

*

Şimdi muhit-i tesellisinden ne kadar uzak bulunduğum annem, dünyada en sevdiğim, dünyada yegâne perestiş ettiğim bu vücud-ı muhterem, işte derhatır ediyorum, on beş sene evvel beni ilk sabah namazına kaldırmış idi. Galiba yine böyle bir kıştı. Onun odasına bitişik olan küçük odamdaki küçük karyolamda uyurken bir buse-i esir ü hâr gibi alnımı okşayan nazik eliyle, nazik, ince parmaklarıyla saçlarımı tarayarak:

-Haydi Ömerciğim kalk, demişti, kalk haydi yavrucuğum.

Ben gözlerimi açmıştım. Köşedeki küçük yazıhanemin üzerinde yanan küçük gece kandili -ah bunu unutamam, bu bir kedi kafası idi- iki pencereli olan odamın beyaz, muşamba perdelerinin esmerliklerini aydınlatıyor ve yeşil, câmid gözleriyle bana bakıyordu.

-Fakat anneciğim demiştim, daha gece...

Her vakit öptüğü yerden, sol kaşımın ucundan tekrar öperek:

-Yok yavrucuğum, saat on iki, sonra vakit geçer, diye koltuklarından tutarak kaldırdı.

İçi fanilâli küçük terliklerimi giyerek ve gözlerini yumruklarımla ovuşturarak onu takip ettim. Karanlık sofadan bir lâhzada geçerek odasına girdik. Bağdaş kurmuş bir zenciye benzeyen siyah ve alçak soba gürüldeyerek yanıyordu.

-A... Pervin de kalkmış...

Pervin -hiçmetçimizdi- elindeki sarı güğümü sobanın üzerinden indiriyordu. Onun kalkacağına hiç ihtimal vermezdim. Annem demişti ki:

-Pervin her sabah kalkar.

Ben hiç kalkmadığım hâlde onun her sabah kalkmasına taaccüp ettim. Hırkamı çıkardılar, kollarımı sıvadılar, abdest leğeninin yanına çömeldim, anneciğim:

-Öyle yorulursun, diye küçük bir iskemleyi altıma koydu, ona oturdum:

-Haydi, besmele çek...

Pervin ılık suyu ellerime döküyor, annem başucumda:

-Yüzünü... şimdi kollarını, yine üç defa...

diye fısıldıyor, unuttukça...

-A! Hani başına mesh?..

gibi ihtarlarla yanlışlarımı bana tekrar ettiriyordu. Abdest bitinci annemle beraber yavaş bir sesle namaz dualarını okuyarak kollarımı ve yüzümü kuruladık, Pervin de ayaklarımı kuruladı ve çoraplarımı giydirdi. Isınmak için sobanın önüne gitmiştim, arkamı dönünce annemi Irakiyye seccadeyi açıyor gördüm... Sonra başına yeşil başörtüsünü örterek beni çağırmıştı:

-Gel...

Gittim. Küçücük ben, oh onunla bir seccadede, bir yavru samimiyet ve saadetiyle o muazzez, o hassas anne vücudunun yanında durdum. İki lâkırdı ile bana yapacağımı, evvelden öğrettiklerini tekrar etti:

-İki rekât sünnet... Gece öğrendiklerini zammet, unutmadın ya?..

-Hayır...

-Haydi...

O iftitah tekbirini ellerini omuzlarına kaldırarak bir kadın gibi yaparken ben de gayr-i ihtiyarî onu taklit etmiştim. Sünneti bitirdikten sonra bana, gözlerinin nûşin ve nafis tebessümüyle gülerek:

-Yavrum, demişti, sen kadın mısın?.. Kadınlar öyle başlar, sen erkeksin, ellerini kulaklarına götüreceksin.

Ve hararetli elleriyle benim küçük ellerimi kulaklarıma kaldırarak:

-İşte böyle... diyerek erkek iftitahını öğretti. Ben de tekbiri öyle alıp annemden farkımı, niçin erkek olduğumu, erkekliğin ne olduğunu, erkek olmanın yalnız küçük kızları dövmek ve onlara hâkim olmaktan başka da farkları olacağını düşünerek namazı bitirdim.

Dua ederken sordum ki:

-Nasıl dua edeceğim anne?...

O dua ediyor ve dudakları hareket ettikçe baş örtüsü de ihtizaz eder gibi oluyordu, başını salladı, duasını bitirdikten sonra, daha hâlâ hatırımda:

-Evvelâ İslâm olduğum için ey cenab-ı vacibü'l-vücut hazretleri, sana hamd ederim, de... Sonra vatanımızın düşmanlarını perişan etmesini senden istirham ederim, de... Sonra da bütün eziyet çeken, hasta olan, felâkette bulunan, fakir olan Müslümanların selâmet ve sıhhatlerini senden temenni ederim, de... En sonra kendin için, kendi iyi olman ve şeytanın yalanlarına aldanmaman için dua et! demişti. Ben bu basit ve Türkçe duayı, annemin dolabındaki birbiri üstüne duran ve karıştırmaklığım,

Dua kitaplarıdır, sakin ilişme...

ihtarıyla daima menolunan, yıpranmış, Arapça ve esreli üstünlü kitapları derhatır ederek içimden söyledim, sonra fatiha...

Annem seccadeyi toplayarak bana uyuyup uyumayacağımı sordu, uykum var mıydı, bunu bilmiyordum... Cevap vermedim.

-Haydi öyleyse, git kitabını getir, dersini dinleyeyim.

-Peki.

Artık esmer ve duman gibi bir aydınlıkla tenevvür eden sofadan hızla geçtim. Odamın perdeleri biraz beyazlaşmış, küçük gece kandilinin yemyeşil gözleri sönerek siyah iki nokta gibi kalmış; sanki, geceleri kendisine bakarak uyuduğum bu kedi kafası ölmüş; terk-i hayat etmişti. Yazıhanemin üstünde açık duran kitabımı kaptım, annemin yanına koştum, hiç yanlışım çıkmadı.

Annem geceleri derdi ki:

-Yatmadan evvel dersini üç defa oku yavrum, uyurken melâikeler sana onu öğretir.

O melâikeler bu gece de, uykumda bana dersimi öğretmişlerdi. Annem müşfik aferinlerle saçlarımı okşadı. Ve

-Daha mektebe çok vakit var, diye beni kendi yatağına yatırdı.

Uykum yoktu, anneme bakıyordum; yeşil baş örtüsü başında, bu zulmet-i münevvere içinde, bir hayal gibi hareket ederek *Kur'an*'ını aldı ve pencerenin kenarına, geniş sedire oturarak mühtez ve rakik sesiyle tilâvete başladı. Ruhumda bir aks-i enin-i şi'r-âlud bırakan bu güzel sesi dinleyerek... büyük, yeşil baş örtüsünün altında, tıpkı ölen bir hemşireme benzeyen güzel ve âsım çehresini görerek... ve yavaş yavaş sallanan mukaddes başının aheng-i hafif-i münacatını seyrederek dalıyordum. Perdelerin altından görülen dumanlı sema gittikçe aydınlanıyor, geç kalmış birkaç yıldız koyu lâcivert bir atlasa düşmüş maî ve nadide elmaslar gibi büyüyor, vâpesîn-i maî neşrederek parlıyorlardı. Annemi bir meleğe benzetiyordum, bu tahayyülle melâikeleri düşünerek... *Kur'an* okuyan annemin şimdi etrafına toplanmaları lâzım gelen melâikeleri müşahade ediyorum zannederek dalıverdim. Yüzümün üstünde, ahirette güller bitecek ve cehenneme girecek olursam kat'iyen yanmayacak olan sol kaşımın ucun-

da tatlı bir ürperme duyuyor, sonra annemin münevver bir zambak aydınlığıyla parlayan dudaklarının kımıldanmasına bakarak... o görülemeyen melâike kanatlarının saçlarıma, annemin şimdi *Kur'an* tutan ince parmaklarıyla okşadığı sarı ve çok saçlarıma dokunduklarını hisseder gibi oluyor ve dalıyordum...

*

Ah on beş sene evvelki sabavet ve şimdiki ben... Tatsız, neşvesiz, muhabbetsiz, aşksız ve heyecansız, her şeysiz, boş bir hiçten daha boş geçen hayat-ı serma-yı taabâlud... Şimdi mülevves emellerle, hırslarla, hakikatte kıymetsiz olan baidü'l-vusul arzularla, hâsılı bütün bunların bir icmal-i mebhutu olan o sebepsiz ve tahammül-sûz bîkararlıklarla mecruh olan ruhum, mecruh olan kalbim ve maneviyetim... Şimdi daha bu gece görülmüş gibi, on beş saniye eveel görülmüş bir rüyayı kıymettar gibi saadetleri unutulamayan ve zaten velveleli ve hüsran-hîz bir rüya olan bu ömr-i fâni içinde yalnız kâbus olmayan sabavet ve hatıratı... Şimdi düşünüyorum ki, hayatta bu muztar ve şefkatsiz mazilerin güzariş-i ademinden mütehassıl ne garip bir hiçlik, ne zevalperver ve pürhayal bir beyhudelik, ne müphem, ne esrarâlud bir sür'at var!...

HECE YAYINLARI

ÖYKÜ

• **Afife Ablanın İncileri**	Ramazan Dikmen
• **Küller ve Uçurumlar**	Necip Tosun
• **Gülşefdeli Yemeni**	Hüseyin Su
• **Ana Üşümesi**	Hüseyin Su
• **Aşkın Hâlleri**	Hüseyin Su

DENEME

• **Ceylan Kovalamak**	Turan Koç
• **Şiir Vadilerinde**	Turan Karataş
• **Başkaldırının Boyutları**	Ali Göçer
• **Ben Beyrut**	Nizar Kabbânî
• **Bir Yağmur Türküsü**	Hüseyin Su
• **Hayat ve Öykü**	Necip Tosun
• **Yaralı Yazılar**	İbrahim Demirci

ELEŞTİRİ

• **Öykü İzleri**	Ömer Lekesiz

ANI

• **Yağmura Yakalanmış Günler**	Rahmi Kaya

MEMDUH ŞEVKET ESENDAL

GENÇLİK

Sıcak yaz günü, evde kim varsa, küçük büyük, çoluk çocuk, toplandılar, öğle yemeğini yediler, sonra da her biri bir yana çekildiler. Şehre inecekler, giyindiler gittiler. İrfan Beyle, Mükerrem futbol maçına gideceklermiş, savuştular. Büyük Hanımın, sözüne bakılırsa, bu son günlerde öğle yemeklerini yedikten sonra, büyük efendi, Kerim Beylere kaçıyor, orada kanepe üstünde uyuklayıp uykusunu alıyor, gece erken yatıp uyuyanlara da kızıyor, söyleniyormuş. Büyük Hanım, olduğu bir günden, öğle uykusunu sevmezmiş ama, gece erken yatıp kocasının çenesini açtırmamak için şimdi öğle yemeklerinden sonra biraz kestiriyormuş!

-Gel Kevser, şu koltuğu gölgeye çek! Nerede yastıklarım, getir!

Büyük Hanım da uyuklamak için yerini, sonra da kendisini hazırladı.

İstanbul'un, Erenköy'le Göztepe arasında, birkaç yıldır bakımsız kalmış, yollarını ot basmış, camları yükselip saçaklarına el atmış olan bu büyük köşkünü, derin bir sessizlik kapladı.

Hayriye Hanım, bu evin ortanca kızı, daha kız sanılacak kadar taze görünen güzel bir kadın, bir buçuk yıldır evli ise de kocası ilkin fakülteyi, sonra da askerliğini bitirip eve yeni geldiğinden, ancak bir buçuk aylık evli bir hanım, yemek odasının yanındaki ufak odada kocası ile kendisinin gömleklerini ütülüyordu.

İpek gömleğinin kolunu çekip açıyor, düzeltiyor; masanın üstüne seriyor, ütüyü deniyor, sonra sürüyor. Yakasını yahut göğsünü açıp ütülüyor, devşiriyor; o bitince, bir başkasını alıyor, bu arada "perdelerin tüllerini de çıkarıp yıkatmalı," diye düşünüyor, sonra bu takım düşünceler arasında dün sütçüye verilen paranın üstü eksik geldiğini de hatırlıyor, daha sonra İstanbul'a inip hem kendine, hem de hizmetçisine ayakkabı almayı aklından geçiriyor; bir gömleği bitirip yenisine geçerken sol kaşının ucunu yavaşça kaşıyor, sanki bu güzel kaşı okşuyordu.

Bu ütü işi belki bir saat sürdü. Hepsi bitince ütülediklerini sıralamaya başladı. Kocasının gömleklerini üstüste korken kendi içyeleği eline geçti. Bu yeleği erkek gömlekleri arasına koymak istemiyormuş gibi durdu. Sonra yüzünde ince bir pembelik, dudaklarında bir gülümseme ile bu yeleği kocasının iki gömleği arasına soktu, sonra da kocasını hatırlayıp: "O nerede?" diye düşündü. "Nasıl oldu da nereye savuştuğunu göremedim?" diye kendi kendine şaştı. "Adamın dalgın bulunup kocasını da unuttuğu oluyormuş!.."

Evdekileri birer birer göz önünden geçirdi. Kimler köşkte, kimler çıktı, biliyordu. Kocası dışarı çıkacak değildi: "Sakın Beybaba ile gitmiş olmasın?.." Çamaşırları odasına bırakıp kocasını aramak istedi. Ütülediklerini iki kolunun üstüne alıp odasına çıktı. Kapıdan girdi, dolaba doğru gidecekti, orada, kanapenin üstüne yatmış, uyuya kalmış olan kocasını gördü. Beklemediği çin irkildi, sanki odada bir yabancı erkek

görmüş gibi durdu. Sonra yaklaşıp kocasının uyuyuşuna baktı. Gülümsedi.

"Dolabı açsam, belki uyanır" diye düşünerek gömlekleri piyanonun üstüne bıraktı. Ayaklarının ucuna basarak kocasına doğru gitti.

Kumral bir delikanlı, tenis kılığına benzer bir kılıkta kanapenin üstüne uzanmış, derin derin uyuyordu. Hayriye, başkalarını çağırıp onun uyuyuşunu göstermek isteğini duydu.

"Ne kadar da rahatsız yatıyor!" diye düşündü. Oradaki sandalyenin ucuna ilişti. Yakından bakınca, delikanlının gözlerinin altından ufak ufak ter damlacıkları görünüyordu.

"Ne kadar da rahatsız yatıyor, başını kaldırıp bir yastık koysam! Uyanır! Yeniden uyusa iyi ama, hiç uyur mu?"

Hayriye gülümseyerek başını salladı, ancak kendi işitebileceği kadar yavaş sesle de "yaramaz!" dedi.

"Bu kolu da uyuşacak!" Yere diz çöktü. Kocasının kolunu kaldırıp yanma koyacakmış gibi ellerini uzattı, ancak dokunamadı.

Evlilik ne tuhaf! Kızlıkta, erkek düşünmek yasak, erkek yasak. Sonra günün birinde bir erkeği getirip adamın odasına bırakıyorlar! İşte bu oda onun kızlık odası. Kanapenin üstünde bir de erkek uyuyor, herkes de biliyor! Bu odanın nesi değişmiş? Yalnız şu perdenin arkasında, eskiden bir yatak vardı, şimdi iki! Başka? Hiç. Ya bu adam kim?

Kafasının içini sevinçli bir duman bürüdü. Diz üstü, parmakları birbirine kilitlenmiş, elleri kucağına düşmüş, öyle kaldı.

"Kanapenin kenarında başı acıyacak, ne yapmalı?" Bakındı, gözleriyle orada bir yastık aradı. Yatakta var. Yataklarını örten perdeyi açarken içinde tatlı bir utangaçlık duydu. Sanki, kendilerini orada görecekti. Elini uzatıp yastıklardan birini çekti. Bu yastıklar büyük, hem de kalın. "Daha ince bir yüz yastığı olsa!" Annesinin yeni yaptırdığı yastıkları hatırladı. Yavaşça çıkıp orta salonu, merdiven aralığını geçti, annesinin odasına girip yastıkları aradı. Yok. Sormak için aşağı indi. Büyük Hanım, camekânın önünde, koltuğunun üstünde uyuyordu. Hayriye yavaşça,

-Anne!

diye seslendi.

-Anne!

-Ne var?

-Sizin yeni yüz yastıklarınız nerede?

-Nasıl yastık?

-Canım, Kevser'in yeni yaptıkları.

-Köşedeki odaya bak. Ne yapacaksın?

Hayriye, köşedeki odaya doğru giderken,

-Lâzım, dedi.

-Lâzım olduğunu anladık, ne yapacaksın, söylesene?

-Kanapenin üstüne uyumuş, başının altına koyacağım.

-Kim uyumuş?

Hayriye karşılık vermedi. Odaya girdi. Biraz sonra odadan çıkarak,

-Yok orada, dedi.

-Kim uyumuş, söylesene, baban mı?

-Canım, babamın benim odamda ne işi var?

-E kim? Kocan mı?

-Canım kim olur, anne!... Yastığı babamın odasına götürmüş olmasınlar?

-Kevser'e sor! Senin yastığın yok mu?

-Benim yastıklarım hem kalın, hem büyük.

Büyük Hanım kızdı. Hayriye'nin arkasından söylendi:

-Yediği naneye bak! Hanımın kocası uyanmasın diye gelip beni uyandırıyor. Kocan uyanırsa benim çok umurumdadır! Şımart bakalım, sonra çok karşılığını görürsün! Hiçbir şey bilmiyorsan, babana bak! Benim ona yaptıklarımın acaba yüzde birini bana yaptı mı? Burada ölsem, başını çevirip bakmaz.

Hayriye dinlemedi bile. Kevser'den yastığının birini alıp odasına çıktı. Kocası uyuyordu. Yeniden kanapenin önüne diz çöktü. "Elimle başını kaldırıp yastığı koysam!" diye düşünüyordu. "Ya uyanırsa!" Onu uyandırmadan başını nasıl kaldırıp bu yastığı nasıl koyacağını bilemedi.

Kocasının şimdi alnında, boynunda artan tere bakarken, sanki biraz ateşi varmış gibi gördü. "Hiç böyle yattığı yoktu" diye düşündü. Elini onun alnına koymak istedi. Sonra uyanır diye korktu. "Neden hasta olsun uyuyor." Bir kere böyle bir koca bulduktan sonra, onu kendi odasında, kendinin olmuş gördükten, onu sevdikten sonra onu- kim görse beğeniyor- kaybetmek... ondan sonra gene yaşamak var mı?

Kocası kımıldadı. Hayriye'nin gözyaşları gözlerini bulandırmış iken kurudu. Başının içindeki duman silindi. Kocası da gözlerini açtı. İlkin anlamayarak karısına baktı. Hayriye kızararak, gülümseyerek:

-Uyuyordun, dedi. Boynun ağrıyacak. Hasta değilsin ya? İstersen, bak yastık getirdim. Gene uyu!

Delikanlı biraz doğrulup, karısının elinden tuttu, çekip kanepeye oturttu:

-Yok, dedi. Sen buraya otur, ben dizine başını koyup uyuyayım.

Hayriye kanapenin ucuna oturdu, o da başını koydu. Ancak, hayatlarının o çağında idiler ki biri ötekinin dizine başını koyduktan sonra uyumak olmazdı!

SABAHATTİN ALİ

KIRLANGIÇLAR

Şehrin kıyısında, ufacık bir derenin kenarında, dalları suya sarkan ihtiyar bir söğüt ağacı vardır. İlkbaharın başlangıçlarında bu söğüdün dallarına bir dişi kırlangıç gelip kondu; derenin bir başından bir başına yıldırım gibi uçan, beyaz göğüslerini suya dokundurarak şeffaf kanatlı küçük böcekleri yakalayan diğer kırlangıçlara bakmaya başladı. Başını hafif hafif sallıyordu. Derin düşüncelere daldığı belliydi.

Söğüdün dalları hışırdadı. Bir erkek kırlangıç geldi, dişinin karşısındaki dala kondu.

Kırlangıçlar arasında pek teklif yoktur. Uzun uzadıya takdim filan edilmeden konuşmaya başladılar ve pek az sonra da ahbap oldular.

Evvelâ havadan, sudan bahsedildi. (İki kişi birbirlerini yeni tanıdıkları zaman havadan sudan bahsetmek âdettir.) Fakat biraz sonra erkek bir iki dal ileri geldi, dişi daha az çekingen bir hâl aldı.

Muhabbeti kaynattılar.

"Olur ya!" demeyin, iki kırlangıcın ilkbaharda, herkes dört tarafa koşup çalışırken bir söğüt dalında oturup yarenlik etmeleri gündelik işlerden değildir.

Bizim kırlangıçların ikisi de antika mahlûklardı, yani öteki kırlangıçlara benzemiyorlardı. (Başkalarına benzemeyenlere antika derler.) Evvelâ dişi kırlangıç lâfı derin tarafından açtı:

"Siz hiç çalışmıyorsunuz?"

Başka bir kırlangıç olsaydı hemen "Ya siz neden burada oturuyorsunuz?" diye ikinci bir sorguya kalkışırdı. Fakat bizimki derin derin içini çekti ve sustu.

Ve dişi onun söylemediği şeyleri anlıyormuş gibi başını salladı ve gözleri şıpırtıyla akan suya dikti.

Bir müddet daha sustular. Erkek birdenbire gözlerini dişiye dikerek söze başladı:

"Bakınız şunlara..." Ve aşağıda birbirini çaprazlayarak uçan ve dokuma tezgâhlarının mekiklerine benzeyen kırlangıçları gösterdi. "Bakınız şunlara... Sabah, akşam demeden, yaz, kış demeden çalışıyorlar. Ben bunlara çok kere sordum: Neden böyle durmadan uğraşıyorsunuz? dedim, cevap vermediler. Omuzlarını silkip yanımdan uzaklaştılar."

Dişi:

"Birbirimize sen diye hitabetsek nasıl olur?" dedi. Erkek, okkalı sözlerine cevap olmayan bu lâfı beklememekle beraber, bu tekliften hoşlandı ve tekrar başladı:

"Âdeta utanıyorum..." dedi, "bütün kuşları sıraya dizseler biz herhalde sonuncu gelemeyiz. Kılığımız, kıyafetimiz düzgündür. Aklımız şu sabahtan akşama kadar avaz avaz bağıran bülbülden herhâlde üstündür. Kanadımızı bir vursak en hızlı güvercinden daha çok yol alırız. Hâlbuki bütün kuşların en zavallısı bizmişiz gibi hiç dur-

madan didiniyoruz. Şu budala serçe bile üç günlük ömrünü keyifle geçiriyor da, biz, arasından uçtuğumuz ağaçları bile fark etmiyoruz."

Biraz durdu, dişiye doğru yandan bir göz attı:

"Yarın öldüğümüz zaman birisi bize sorsa: 'Dünyada neler gördünüz?' dese herhâlde verecek cevap bulamayız. Koşmaktan görmeye vaktimiz olmuyor ki..."

Dişi, gözlerinin içi buğulanarak:

"Ah" dedi, "tıpkı benim gibi düşünüyorsun."

Erkek cevap verdi:

"Zaten seni burada tek başına görünce benim gibi düşündüğünü anlamıştım. Doğru değil mi ama? Şu dünyayı adamakıllı görmeden, dünyanın ne olduğunu adamakıllı anlamadan buradan gidecek olduktan sonra ne diye buraya geldik sanki? Yaşadığımızın farkına varmayacak olduktan sonra ne diye yaşıyoruz?"

Dişi tasdik eder gibi başını salladı:

"Etrafımıza göz gezdirince" dedi, "ben de senin gibi, dört tarafa koşan kırlangıçlardan başka bir şey görmüyorum. Ben de bunlardan mıyım, diyorum, sonra da bunlardan değilim galiba, diyorum. Onlar da beni pek istemiyorlar. Ne yapayım, burada oturup etrafa bakıyorum. Siz de, şey sen de gelmesen böyle yapayalnız bu yazı geçirecektim."

Akşama doğru lâfları daha derinleştirdiler... Sonra ayrıldılar. Ve her gün buluşmaya başladılar.

Aman yarabbi, neler konuşmuyorlardı! Eğer kırlangıçlarda kitap yazmak âdet olsaydı, bunların yazacakları kitaplar muhakkakki üniversitelerde okutulurdu.

Gitgide birbirlerine daha çok alıştılar. Çok kere dişi daha evvel gelir, gözlerini suya dikerek erkeği beklerdi.

Bir gün çiçeklerden, bir gün yıldızlardan, bir gün öteki kırlangıçlardan bahsederlerdi. Hep düşünceleri birbirine uygundu.

Yalnız her ikisinin de içinde gizliden gizliye büyüyen bir korku vardı: Bir gün gelip ayrılmak korkusu.

Hiç birisi bu korkusunu ötekine söylemeye cesaret edemiyordu. Kim bilir, belki öbürünün yanlış anlayacağından çekiniyordu. (Çünkü içten duyulan şeyler hep yanlış anlaşılır.)

İçlerinde bu ayrılık korkusu büyüdükçe bunu münasip bir şekilde diğerine söylemek için düşünmeye başladılar.

Meselâ:

"Hiç ayrılmayalım olmaz mı?" demek vardı, fakat bu pek geniş mânâlı ve müphemdi. Nasıl ayrılmayalım?..

"Bir yuva kuralım!" deseler, bu da pek bayağı kaçacaktı. Hem o zaman başka kırlangıçlara benzeyeceklerini sanıyorlardı.

Dünyanın geçiciliğinden, gökyüzünün sonsuzluğundan, sulardan ve diğer kuşların yaşayışlarından bahsederlerken, gözleri birbirine hasretle bakar ve: "Birbirimizden

nasıl ayrılacağız?" demek isterlerdi.

Tesadüfün pek merhametli olmadığını ve birbirlerine böyle yakın olanları bir ikinci defa karşı karşıya getirmediğini biliyorlardı. Fakat konuştukları dil, diğer kırlangıçların diliydi ve bu dilde, söylemek istedikleri şeyleri söylemekten utanıyorlardı. Bu dil, onların içindeki şeylere uygun değildi.

Yavaş yavaş gözlerine ve bakışlarına bir gamlılık çöktü. Dostluktan filan bahsederken, sesleri tiriyor gibiydi; yahut onlar böyle zannediyorlardı. Fakat böyle zamanlarda hemen birinden biri, bir kahkaha atar ve işi alaya bozardı: İçi burkulduğu hâlde... Nihayet günün birinde ikisi de bunun böyle sürüp gidemeyeceğini anladılar. İkisi de birbirlerine açılmaya karar verdiler.

Sabahleyin karşı karşıya gelince dişi söylemek istediği şeyleri gözleriyle anlatmak istedi. Tam bu sırada, üzerinde oturdukları söğütten sarı bir yaprak koptu, iki tarfa sallanarak aralarından geçti ve dişinin en mânâlı baktığı zamanda gözlerinin önünü kapattı.

Erkek bu bakışı görmedi.

Fakat her ikisi de sarı yaprağı gördüler.

Erkek ağzını açtı:

"Senden hiç ayrılmak istemiyorum... demek üzereydi ki, buvv diye soğuk bir rüzgâr esti.

Dişi, erkeğin sözlerini işitemedi.

Fakat her ikisi soğuk rüzgârın sesini duydular.

Birbirlerinin gözlerine baktılar: artık yuva kurmak zamanının geçtiğini, sonbaharın geldiğini ayrılacaklarını anladılar.

İkisi de içini çekti.

Tepelerinden birçok kırlangıçlar geçti: Sıcak yerlere dönüyorlardı.

Ayrıldılar... Ve bir daha birbirlerini görmediler.

Fakat ikisi de küçük derenin kenarındaki söğüdü ve orada geçirdikleri güzel ilkbaharı ve yazı unutmadılar.

Ve ikisi de, böyle bir yaz geçirmemiş olan diğer kırlangıçlara tepeden baktılar... (Çünkü azlıkta kalanlar çok olanlara nedense tepeden bakarlar.)

SAİT FAİK ABASIYANIK

DÜLGER BALIĞININ ÖLÜMÜ

Hepsinin gözleri güzeldir. Hepsinin canlıyken pulları kadın elbiselerine, kadın kulaklarına, kadın göğüslerine takılmağa değer. Nedir o elmaslar, yakutlar, akikler, zümrütler, şunlar bunlar?...

Mümkün olsaydı da balolara canlı balık sırtlarının yanar döner renkleriyle gidebilselerdi bayanlar; balıkçılar milyon, balıklar şan ü şeref kazanırdı. Ne yazık ki soluverir ölür ölmez, öyle ki, büzülmüş böceklere döner balık sırtının pırıltıları. Benim, size ölümünü hikâye edeceğim balığın öyle pırıltılı, yanar döner pulları yoktur. Pulu da yoktur ya zavallının. Hafifçe, belirsiz bir yeşil renkle esmerdir. Balıkların en çirkinidir. Kocaman, dişsiz, ak ve şeffaf naylondan bir ağzı vardır: Sudan çıkar çıkmaz bir karış açılır. Açılır da bir daha kapanmaz.

Vücudu kirlice, esmer renkte demiş miydim? Yamyassıdır demiş miydim? Tam ortalık yerinde, her iki yanda sağlı sollu iki başparmak izi diyebileceğimiz koyu lekeler vardır, demiş miydim?...

Rum balıkçılarının hrisopsaros -Hristos balığı- dedikleri bu balık, vaktiyle korkunç bir deniz canavarı imiş. İsa doğmadan evvel, Akdeniz'e dehşet salmış. Bir Finikeli denize düşmeye görsün! Devirdiği Kartacalı çektirmesinin, Beniisrail balıkçı kayığının sayısı sayılamamış. Keser, biçer; doğrar, mahmuzlar; takar, yırtar; koparır atar; çeker parçalarmış. Akdeniz'in en gözüpek; insandan, hayvandan, fırtınadan, yıldırımdan, yağmurdan, belâdan, işkenceden yılmaz korsanı, dülger balığının adından bembeyaz kesilirmiş.

İsa, günlerden bir gün, deniz kenarında gezinirken sandallarını büyük bir korkuyla bırakıp kaçan balıkçılar görmüş. "Ne oluyorsunuz?" diye sorunca balıkçılara; "Aman" demişler balıkçılar, "elâman! Elâman bu canavardan! Sandalımızı kırdı, arkadaşlarımızı parçaladı. Hepsinden kötüsü, balık tutamaz olduk, açlıktan kırılırız."

İsa, yalınayak, başı kabak, dülger balıklarının yüzlercesinin kaynaştığı denize doğru yürümüş. En kocamanını, uzun parmaklı elleriyle tutup sudan çıkarmış. İki elinin başparmağı arasında sımsıkı tutmuş, eğilmiş, kulağına birşeyler söylemiş...

O gün bu gündür dülger balığı, denizlerin görünüşü pek dehşetli, fakat huyu pek uysal, pek zavallı bir yaratığıdır. Bir çok yerlerinde çiviye, kesere, eğriye, kerpetene, destereya eğeye benzer çıkıntıları, kemikle kılçık arası dikenleri vardır. Dülger balığı adı ona bunlardan ötürü takılmış olmalı.

Bütün bu alât ü edevatın dört yanını, şeffaf naylondan diyebileceğimiz işlemeli bir zar çevirmiştir. Kuyruğa doğru bu incecik zar azıcık kalınlaşır, rengi koyulaşır, bir balık kuyruğunun biçimini alır.

Oltaya tutuldumuydu dünyasına, sulara küsüverir. Nasıl bir korku içine düşer, kimbilir? Onun için dünya bomboştur artık. Oltadan kurtulursa da faydası yoktur. Su-

yun yüzüne yamyassı serilir. Kocaman gözleriyle insana mahzun mahzun bakar durur. Sandala aldığınız zaman dakikalarca onun sesini işitirsiniz. Ya, sesini! Bir o, bir de kırlangıç balığı sandalda ölünceye kadar ikide bir feryada benzer, soluğa benzer acı bir ses çıkarır. İnce zardan ağzını bir kere ağlara vurmasın, küstüğünün resmidir dülger balığının.

Bir gün, balıkçı kahvesinin önündeki yarısı kırmızı, yarısı beyaz çiçek açan akasyanın dalına asılmış bir dülger balığı gördüm. Rengi denizden çıktığı zamanki esmer renkteydi önce. Vücudunda hiçbir kımıldama yoktu. Taş kadar cansızdı. Yalnız âletlerinin etrafını çeviren incecik, ipekten bile yumuşak zarları titreşip duruyordu. Böyle bir oynama hiç görmemiştim. Evet, bu bir oyundu. Bir görünmez iç rüzgârının oyunuydu. Vücutta, görünüşte hiçbir titreme yoktu. Yalnız bu zarlar zevkli bir ürperişle tatlı tatlı titriyorlardı. İlk bakışta insana zevkli, eğlenceli bir şeymiş gibi gelen bu titreme, hakikatte bir ölüm dansıydı. Sanki dülger balığının ruhu, rüzgâr rüzgâr, bu incecik zarlardan çıkıp gidiyordu; bir dirhem kalmamacasına.

Hani bazı yaz günleri hiç rüzgâr yokken, deniz üstünde bir meneviş peydahlanır. İşte böyle bir cazip titremeydi bu. İnsanın içini zevkle, saadetle dolduruyordu. Ancak, balığın ölmek üzere olduğu düşünülürse, bu titremenin anlamı hafifçe acıya yorulabilirdi. Ama insan, yine de bu **anlam**'a almamağa çalışıyordu. Belki de **bu**, harikulâde tatlı bir ölümdür. Belki de balık, hâlâ suda, derinliklerde bulunduğunu sanıyordur. Karnı tok, sırtı pektir. Akşam olmuştur. Deniz dibinin kumları gıdıklayıcıdır. Altta, dişi yumurtaları, üstte erkek tohumları sallanıyor, sallanıyor, sallanıyordu. Vücudunu bir şehvet ânı sarmıştır... Birdenbire dehşetli bir şey gördüm: Balık tuhaf bir şekilde, ağır ağır ağarmaya, rengini atmağa, bembeyaz kesilmeye giden bir hâl almağa başlamıştı. Acaba bana mı öyle geliyor? Sahiden rengini mi atıyor? demeğe, dikkatli bakmağa lüzum kalmadan, yanılmadığımı anladım.

Kenarları süsleyen zarların oyunu çabuklaşmağa; balık da, git gide, saniyeden saniyeye pek belli bir hâlde beyazlaşmağa başladı. İçimde dülger balığının yüreğini dolduran korkuyu duydum. Bu, hepimizin bildiği bir korku idi: Ölüm korkusu.

Artık her şeyi anlamıştı. Denizlerin dibi âlemi bitmişti. Ne akıntılara yassı vücudunu bırakmak, ne karanlık sulara, koyu yeşil yosunlara gömülmek...Ne sabahları birdenbire, yukarılardan derinlere inen, serin aydınlıkta uyanıvermek, günün mavi ile yeşil oyunları içinde kuyruk oynatmak, habbeler çıkarmak, yüze doğru fırlamak... Ne yosunlara, canlı yosunlara yatmak, ne akıntılarda âletlerini yakamozlara takarak yıkanmak, yıkanmak vardı. Her şey bitmişti.

Dülger balığının ölüm hâli uzun sürüyor. Sanki balık şu hava dediğimiz gaz suya alışmağa çalışmaktadır. Hani biraz dişini sıksa, alışması mümkündür, gibime geldi.

Bir iki saat süren ölüm hâlini, dört saate, dört saati sekiz saate, sekiz saati yirmi dörte çıkardık mıydı; dülger balığını aramızda bir işle uğraşırken görüvereceğiz sanıyorum.

Onu atmosferimize, suyumuza alıştırdığımız gün, bayramlar edeceğiz. Elimize

görünüşü dehşetli, korkunç, çirkin ama, aslında küser huylu, pek sakin, pek korkak, pek hassas, iyi yürekli, tatlı ve korkak bakışlı, bir yaratık geçirdiğimizden böbürlenerek onu üzmek için elimizden geleni yapacağız. Şaşıracak, önce katlanacak. Onu şâir, küskün, anlaşılmayan biri yapacağız. Bir gün hassaslığını, ertesi gün sevgisini, üçüncü gün korkaklığını, sükûnunu kötüleyecek, canından bezdireceğiz. İçinde ne kadar güzel şey varsa hepsini, birer birer söküp atacak. Acı acı sırıtarak İsa'nın tuttuğu belinin ortasındaki parmak izi yerlerini, mahmuzları, kerpeteni, eğesi, testeresi ve baltasıyla kazıyacak. İlk çağlardaki canavar hâlini bulacak.

Bir kere suyumuza alışmağa görsün. Onu canavar hâline getirmek için hiçbir fırsatı kaçırmayacağız.

HECE YAYINLARI

ŞİİR

• **Ateş Salâları**	Atıf Bedir
• **Ay Burcu**	İbrahim Demirci
• **Sır Gölgeleri**	Erdal Çakır
• **İsa'dan Önce Gül**	Mustafa Muharrem
• **Geniş Zaman Süvarileri**	Ömer Erinç
• **Sütdili**	Süleyman Sahra
• **Uzun Yürekli Nehir**	Osman Özbahçe
• **Bir Zenci Hattat**	Esver Ölüç
• **Aşka Yüzüm Var**	Mehmet Solak
• **Mahrem Mecâzlar**	İsmail Karakurt
• **Kayıp konuşmacı**	Faruk Uysal

RASİM ÖZDENÖREN

GÜLLER

Gözlerini açıp baktığında yüzlercesinin birden patlamış olduğunu, katmerli yapraklarının açılıp serpilmişliğini, yapraklar üzerindeki çiğlerin arı, saydam damlalar hâlinde yayılıp buğulandığını, ağaçların nerdeyse bir gecede boy attığını, yağmurun izini, ozon kokusunu, kasılıp gevşeyerek ıslak toprakta yol almaya çalışan solucanların yaşam dolu devinimlerini, toprağa düşmüş kaysıları, erikleri, dutları, sarmaşığın duvara abanan sarılışını, yaseminleri yenidünya çiçeğini, limon çiçeğini, duvar diplerinde kendiliğinden büyüyen o kıvıl kıvıl reyhanları, baygın kokulu hanımelini görürdü. Dahası da var: mutfaktaki havuzun taşan suyu bu bahçeye dökülürdü. O suyun gideceği yerleri arklar açarak belirlemişti. Su, önce güllerin dibinden süzülür, oralarda yeterince yayıldıktan sonra, bir bahçedeki tüm ağaçların dibinde küçük bir gölcük oluşturduktan sonra bir başkasına ulaşmak üzere taşıp yoluna devam ederdi. Yaşlı incir ağacının yere yatay uzanan dalı onun gelip kendini yakalaması, oraya asılması, ona yaslanarak dinlenmesi için beklerdi. Akasyanın dolgun çiçekleri de beyaz beyaz kırpışarak beklerdi onu. elinin erişebildiği yerlerdeki çiçekleri kopartarak ağzına attığı. çiğnediği olurdu. Dutları. kaysıyı. komşularına dağıtırdı. Komşu çocukları ahududu toplamasını severdi. onun ellerinde. giysilerinin üzerinde bıraktığı silinmez kanlı lekeleri oraya buraya bulaşıp kalırdı. Çocukların Nazire ablası.. en az onların annelerinin yaşında olmasına rağmen her nasılsa onların ablasıydı o. abla olarak kalmıştı ve hiçbir çocuğun henüz teyze diye seslendiği olmamıştı ona. o da bu durumdan hoşnuttu, isteksiz, kırgın, küskün, sinirli bir hoşnutluk duyuyordu bundan. Bahçenin yalnızca ön duvarı kendilerine aitti. Öteki duvarlar, komşuların duvarıydı. Even karşı tarafındaki duvarlar alçaktı, kimizaman komşular dama çıktıklarında, oradan onunla çene çalmak isterlerdi, ama o böylesi tavırlara asla izin vermek istemezdi. Ona göre bu tür "işler"in kendine özgü törenselliğine riayet edilmek gerekiyordu. Daha parmak kadar çocukkenden beri, bu tür işlerden hazzetmezdi, annesi kapıda birileriyle çene çalarken onu eteğinden tutup çekerdi ve bunu pervasızca yapardı, en sonunda "girin, içerde konuşun" demekten çekinmezdi. Annesi öldüğünde, onun şimdiki yaşından daha gençti. Hastalığına bağırsak veremi demişlerdi ve nasıl olup da böylesi koşullarda böyle bir hastalığa yakalanmış olabileceğine asla akıl erdirememişti. Annesinin ölümünden sonra da ninesiyle yaşamıştı, ta ölünceye değin. Ondan öğrendiği bir ilkeyi de ömrü boyunca sürdürmüştü. "Kızım, diyordu ninesi, günün birinde nasıl olsa evlenirsin, dikkat et, evleneceğin herif seni senin onu seveceğinden daha çok sevsin!" Böyle bir olguyu nasıl denetleyeceğini söylememişti. Böyle bir şey nasıl denetlenebilirdi, nasıl denenebilirdi? Buna rağmen böyle bir şey başına geldiğinde onu anlayabilecekmiş sanır, avunurdu. Böylece evlenme önerilerini ite ite bu günlere gelmişti. Bu günlere.. artık kendini genç olarak görmeyi unutalı nerdeyse yıllar oluyordu.. anne-

sinden sonra babasını, onun arkasından ninesini.. hepsini savmıştı.. dedelerini zaten anımsamıyordu, onlar hayatında hiç olmamışlardı, belleğinin devinime geçtiği ânlarda onlardan hiçbir iz yoktu. Şimdi artık bu dünyada bir başınaydı. Uzak akrabalarından -böyle olduğunu kendisi değil, o söylüyordu- kendinden yaşlı bir kadınla yaşıyordu, hizmetine o bakıyordu. Daha kendisine nasıl sesleneceğine karar verememişti, kimizaman "hanım!" diye sesleniyor, kimi zamanda "kızım!" demekte beis görmüyordu. Galiba iş ilişkisi içindeyken "hanım", sohbet ediyorken de "kızım" diye sesleniyordu. Bu seslenişler onu incitmiyordu, küçücük bir incinme olsa bunu onun yüzüne vurmaktan çekinmezdi.

"Kızım bunu söylemek bana düşmez ama.."

"Madem öyle, üstüne vazife olmayan şeylere karışma.."

"Ama vicdanım.."

"Vicdanın senin olsun!"

"Bana kalırsa, sen.."

"Bana kısmet lafı etme n'olur!"

"Ama kızım..."

"'Rica ediyorum sus! Sonra ben, burada senin kızın filan değilim."

Gül ağaçlarının çit olarak ayırdığı bahçenin ön bölümüne çıtlık, karagöz, zambak çiçeleri ekmiş, orada bir çiçek kümbeti oluşturmuştu. Minik bir setin kıyısından giden arkçıktan da, kille yaptığı havuza su doluyordu. Bu çiçekleri küçük kil havuzun suyu dolunca oradan tasla serperek suluyordu. Havuz dolmayı bekliyordu şimdi. Havuz doluncaya değin kendisi de gülleri kesebilirdi. Kırmızı, pembe, sarı gülleri vardı. Siyah güllerin bulunduğunu da duymuştu, ama istemesine rağmen elde edememişti. Onların harika bir güzellikleri olacağını düşünüyordu. Kırmızı gülleri aslında koyu kırmızıydı, hatta bordo denebilirdi. Kamış sepeti şimdi güllerle doluydu, kahvaltıdan sonra onları demetler hâline getirir, komşulara gönderirdi. Sahi, bu kadına kendisi ne gözle bakıyordu? Aslında hizmetçiydi o, ama ona hiç de hiçmetçi diye bakmamıştı, bir aile büyüğü olarak da bakmamıştı. Öyleyse nesi oluyordu o onun? Elini, olabildiğince gülün taç yaprağına yakın tutarak ve gülün sapını ordan eğerek makasladı. Buna öylesine alışmıştı ki, artık gözü kapalı bile kesse parmaklarını gülün dikeninden sakınmasını becerebiliyordu. Böylece bir yandan düşünmesini sürdürürken, bir yandan da dikkat etmesi gerekmeden gül devşirebiliyordu. Biraz daha vakit vardı ve biraz daha gül devşirebilirdi. Nasıl da birbirine benzeyerek geçiyordu günler, güllerin birbirine benzerliği gibi, zambakların, lâlelerin.. öyle ya, çiçek kümbetinde lâleleri de vardı ve bahçenin bir köşesinde, çöplerini bıraktığı ve bahçe kapısının bulunduğu köşesinde bir de leylâk ağacı peydahlanmıştı, ağaç mı, çalı mı, her neyse.. bahar başlarında ilkin onun çiçekleri ortaya çıkar, mor kadifeler gibi, ama onun leylağı kokmazdı.. kokusuz leylağa da leylak mı denirdi, o da başka.. her ne zaman leylağın çiçeğini toplamaya karar verse, leylağın çiçeklerinin kaybolduğunu görürdü, dökülür müydü, kurur muydu, n'olurdu, başına ne gelirdi bu çiçeklerin öğrenememişti, ama ağacın

yaprakları güz sonuna değin canlı yeşilini yitirmeden sürerdi. Göz ucuyla sepetine baktı, sarı, pembe, bordo dalgaları büyüyordu sepette. Kadını ona nasıl olup da söyleyebilmişti, bunu da anlamak imkân dışıydı: "Sende, sana yaklaşanlara karşı şeytanca bir duruş var" demişti. Ne demek istemişti, Allah bilir. Acaba anlatmak istediği dişiliği miydi? Açıklamasını istememişti, istese bir şey uydurur, büyü bozulurdu. Oysa şimdi kendine rağmen, şeytanî bir yanının keşfedilmiş olması hoşuna gidiyor, bundan kösnül bir zevk alıyordu. O, kendini şimdiye değin hep masum bir kız saymış, öyle görmüştü. Başkasıyla ilişki kurmakta zorlanması dışında hiç de şeytanca bir ırası bulunduğu kanısında değildi. Tersine, kendini sevimli biri olarak düşünürdü. Karmaşık biri bile değilim ben, diye düşünüyordu, öyle sıradan, basit biriyim, öyle olduğum için kimseye hesap verecek değilim.. ama işte günler böyle böyle birbirine benzeyerek geçiyordu. Kimbilir neler söylüyorlardı hakkında? Ama o, bunların hiç birini duymuyor, duymak istemiyor, duyduğunda da umursamıyordu. Sırrı buydu. Terkedilmişliğine de bu özelliği sayesinde katlanıyordu. Terkedilmişliği mi? O, şimdi, terkedilmiş, yaşlı bir kızkurusu muydu yani? Aman Allahım!

"Korkarım ki öyle biri hiç var olmadı."

"Öyle biri vardı hanımım."

"Sana öyle geliyor. Benimle böyle konuşma."

"Ama sözü siz açtınız. Soruyu da siz sordunuz."

"Bence şimdi, bu yıl, üst kattaki kilerin çatısını aktarmamız gerekiyor, ne dersin?"

"Sözü değiştirmek istiyorsanız siz bilirsiniz."

"Sersemlik etme! Ayy, afedersin! Ağzımdan kaçtı."

Makas, son gülün sapını da sepete düşürünce "Şerifeee!" diye seslendi. Sesine cevap alamayınca: "Nerdesin Şerife!" diye daha yüksek sesle bağırdı.

"Burdayım, ne istiyorsun?"

"Hadi, şu sepetteki gülleri dağıt da gel!"

"Kahvaltı hazırlıyorum, işimi bitireyim öyle."

"Hayır, ilkin bunları dağıt, sonra onu hazırlarsın."

Unutuş, unutuluş zalimce tünelinin içinde gözünü kırpmadan ilerliyor, ağlayışlar da unutuluyordu, çünkü o gözyaşlarını hep içinde akıtmaya çabalamıştı, annesinin ölümünde, babasınınkinde, sonra başka vesilelerle ortaya çıkan ağlamalarda hep öyle yapmayı denemiş, arkada isli, paslı, dumanla karışık bir şeyler bırakmış, unutuluşa terketmişti. Katlanabildiği en zor şey korkuları ve kaygılarıydı, çünkü yalnız onları kimseye söyleyemiyordu, gözyaşlarının boyuna içeriye doğru akıp durması, hüzünlenmesi bu yüzdendi, sert, boyun eğmez tavrına rağmen, içi yumuşak, pelteleşmiş bir haldeydi ve öyle olurdu ki bazen, bir gülün sapından kopup sepete düşmesi bile onu incitir, ağlamaklı yapardı, kendisiyle yüzleşmemek için sertleşir, hırçınlaşır, kırıcı olmaktan çekinmezdi. Gide gide eriyip yok olacağını, yoklara karışacağını, kendinden buralarda hiçbir iz, hiçbir işaret kalmayacağını düşündükçe hüzünlenir, aklı başından giderdi, aşk öyküleri okurdu, avuntuyu nerde arayacağını bilemezdi, öyle zamanlar

gelirdi ki, pencerenin perdesini çekmek, perdeleri, camları açıp içeriye güneş ışığının dolmasını sağlamak bile istemezdi. Gece yarılarına değin gözlerini kanatırcasına şu ihtiyar ingilizin aşk öykülerini okuyarak kendini helâk ederdi.

"Hanımım daha uyumayacak mısın?"

"Ha, sen misin Şerife?"

"Daha uyumayacak mısın? Gözlerine yazık!"

O zaman, birden, işine müdahale edildiği duygusuna kapılır, bu nankörlerin, şımarık hizmetçilerin elinden nereye kaçacağını kestiremez, açar ağzını yumar gözünü olurdu. Nişanlısını terkeden delikanlıların otomobil kazalarında öldüğünü, denizlerde boğulduğunu, yapı iskelelerinden düşüp parçalandıklarını, buna benzer şeyleri hayal eder, sonra bunların kendi hayalinin ürünü olduğunu aklına getirir, yatağına gömülür, yorganı başından kaydırır, orada, öylece sessizliklere, sessizliğin derinliklerine dalıp giderdi. Sabaha nasıl olur da sağ çıkardı, bilemezdi, nasıl olup da hâlâ yaşamakta bulunuşuna akıl erdiremezdi. Yalnızlık, küskünlük, sessizlik, delilik birbirini besleyerek böylece uzanıp giderdi, geceler ve günler boyu, hiçbir şeyi değiştirmeden, değiştirmek istemeden, marşlar, trampetler çalmadan, öylece orada durmuş, kalmış, kendi içinde yitip gitmiş olarak, öylece, öylece, öylece, öylece, öyle.. güller, makaslar, gülücükler öylece kalakalırdı.

Gözü birden elindeki makasa, eline kaydı, durum böylesine iç karartıcı ve umarsız mı, diye düşündü, makası gülün kalın sapına yöneltti, kararlı ve keskin bir devinimle sapı biçti, gülü sepete düşürdü, içi âni bir mutluluk ve haz saldırısına uğradı:

"Tamam, geliyorum Şerife!" diye bağırdı eve doğru.

SEVİNÇ ÇOKUM

YÜZÜM

Kendimi beğenmediğim, aynalardan kaçtığım günlerdi. Oğlum, sıcaklığı soğukluğu tez oluveren parmaklarıyla yüzüme dokunur, yüzümü yalın plânla inceler, parmaklarını ağmızın iki yanındaki çizgilerde dolaştırır, kimi zaman,

"Anne yine ihtiyarlamışsın.." derdi. Sanki ihtiyarlık arasıra gelen ve giden birşeydi. Yanağımın üst tarafında şakağıma doğru oluşmuş belki on yıldır var olan kahverengi leke için de birkaç kez "Bu ne anne?" diye sorduğunu biliyorum.

Oğlumun ıpıl ıpıl göğermesine ondaki uçkun veren hâle, balkışıyla karışık bende sönen bir hâl vardı. Ben bu sönüşe kendi gücümle karşı koyamıyordum. Sağaltamıyordum bu çöküşü ufalanıyordum, pareleniyordum.

Sonra bir gün yakalandım aynaya. Ayna çağırdı beni."

"Gel korkma!" dedi. Gittim. Sıyrıldım bulutlarımdan, kötü habercilerimden. Şöyle çekiverdim yanaklarımı şakaklarıma doğru. Otuz yıl öncesi doğuverdi aynada. Değişmeyi o zaman düşündüm. Bana yeni bir yüz gerekti.

Burda komşularla bir arala geldiğimizde değişik yaşlardaki insanlar arasında kendimi bedene olmasa da duyguları en genç biri gibi görürdüm. "Hadi sen de bize katıl!" didekleri zaman uyamayan tuhaflıklarımla aykırı aykırı durmuştum içlerinde. Onlar da yabansılamışlardı beni. Yeni doğmuş buzağının kocaman aptalg özleriyle bakınmış, ortalığı çekip çeviren bu becerikli anaç kadınların pratik anlayış ve kavrayışlarına, hayatı benden daha iyi bilmelerine şaşıp kalmıştım.

Sadece yazma ve okumayla geçmiş günlerimi gecelerimi üstüste koymuş ve onların yaşadıklarından bir bölüğünü nice ayrıntıyı ve bilgiyi atlayarak geçtiğimi düşünmüştüm. Buna rağmen o kadar da hayıflanmadım. Onlar da yazar olmamın bağışlanır yanlarını kavrayıvermiş, mesela benim onların bildiklerini bilmeyişime tepkileri varsa da belli etmemişlerdi "Olsun canım, o da içimizden biri" anlayışıyla...

Asıl sorun şuydu: İçimde olgunlaşamayan uçarı bir insan vardı. Dik başlı, yola gelmez biri... Hiçbir zaman o hürmet edilen büyüklerden olmadığımı ve olamayacağımı düşünüyordum. Karanfil Teyzeye ya da Safiye Hanıma, bana dünyevî duygularının büyük bir bölümünü budamış gibi gelen bu iki kadına benzemeyen bir yaşlı kadın olacaktım.

Karanfil Teyze bir Anadolu kadını; durulmuş suları çekilmiş ırmaklar gibi tenha... Bir oğul şitirmiş trafik kazasında; acısı bir köz hâlinde içinde duruyor. Böyle demiş ve tanımlamıştı acısını.

Safiye Hanımsa bu bozkır yitiği kadının yanında alabildiğine şehirli. Bana subay karısıymış gibi gelir hep. İncilitmemiş, korunmuş yanları var. Gördüğü itibar da bir o kadar. Kanser hastası kocasına bakıyor.

Ya içindeki tutuşmaya ne demeli? Hac yollarının gözleyicisi ilâhiler okuyor yanık

yanık, ağlıyor, iri berrak gözyaşlarının ardarda yuvarlanışını şaşarak seyrediyorum. İlle de "Sürmeli gözlü hacılar" ilâhisinde oluyor bu. Neredeyse gelenekleşiyor Safiye Hanımın bu ilâhiyi gözyaşlarıyle dinlemesi... Ağlanacak herşey o demde yoğunlaşıyor. Safiye Hanımın o demdeki safiyetine hayranım. Bütün kirini pasını atmış, günahlardan arınmış hâlde gözlerinde med cezirlerle ağlıyor.

Onun hasreti de o yolun yolcusu olmak... Bütün isteği bu. sonra da çantasını ya şemsiyesini ya kadife mahfazalı terliklerini unutarak gidiyor. Gündelik işlerine bakan Bartınlı kadın gelih alıyor unuttuklarını.

Bu iki kadın bir saz gibi eğilmişler acıya, bir büyük sınavdan geçerek sır perdesini aralamış, tevekkülle dalmışlardı yaşamaya. Aslında yaşamak da denilemezdi onlarınkine. Yaşar gibi görünmek...

Öteki kadınlar bankalardan, özel firmalardan devlet dairelerinden, öğretmenlikten emekliydiler. Aralarında seramikle, resimle, el işleriyle uğraşanlar, hayır kurumlarına üye olanlar vardı. Dergi çıkarıyor, toplantılar düzenliyor, politikayla içli dışlı oluyorlardı. Birşeylerin doludizgin kavgasını vererek... Giderek yaşlanmalarını böyle örtüyorlardı.

Aslında hiçbiri bir on yıl önceki gücünde değildi. Tansiyon kalp ilaçlarıyla ayakta durarak, kimi zaman idrer kaçırıp, idrar zorluğu çekerek, gittikleri toplantılarda idrarlarını düşünerek yaşamaktı bu. Adet kesilmelerinin ateş basmalarını, iç darlıklarını daima çantalarında taşıdıkları küçük el vantilatörleri ve yelpazeleriyle geçiştiriyorlardı. Menapozlu yaşamanın sıkıntıları ikinci kimlikleriyle örtülüyordu böylece.. Ondan sonra evlerinin kadını olma rollerini devam ettirerek o sosyal yaşantıdan çıkıp tencere tavayla meşgul oluyor, evlatların torunların dünyasına dönerek ikili oyunu sürdürüyorlardı.

Bense yeni bir yüz arıyordum kendime. Yüzüm dikiz aynalarından, sulardan, vitrinlerden ilişiyordu gözüme. İster istemez bir yerlere yansıyordu işte. Yüzüm eski yüzük değildi ve ben eski yüzümü geri istiyordum.

Kimi zaman siyah göz kalemiyle yüzüme istediğim biçimi verip pudra, fondöten gibi gereçlerde oyuntuları doldurarak, çöküntüleri dışarlak hâle getirerek yapma bir yüz elde ediyordum. Yani bir duvar resmi, poster hâline geliyordum. Bunu kimse bilmiyor ve görmüyordu. Bu sırdı onunla benim aramda. Ayna hafızasına katıyordu o görüntüleri ve kimseye bir şey demiyordu. Sonra eski yüzüm geri geliyordu. Ona katlanmak ona alışmak zorunda mıydım?

Derken benim gibi yüzünün derdini çeken birini buldum; Ulviye... Ulviye cildine sebze ve bal karışımı macunlar, kimiz aman da süzme yoğurtan masteler yapıp sürerek yenilenmeğe çalışıyor, lekelerinin ve yeni başlamış kırışıklıklarının kaybolduğunu sanarak neşeleniyor, kahkahası gülüşü hayata bakışı böylece değişiyordu. Ama birkaç gün sonra yüzünün yeniden eski çizgilerini aldığını, çillerinin biraz güneş almayle tekrar belirginleştiğini görüyor, yine o eski ağlamaklı bıkkın ifadeye bürünüyordu. Avunması kadar karamsarlığa düşmesi o kadar kolay oluyordu Ulviye'nin.

Ulviye Hanımın hesapları hep determinist ölçülere göreydi. İnternet izler, borsa-

yı, döviz piyasasını kollar, herşeyi hesabî ölçülerle algılamaya kalkışırdı.

"Günde kaç saat çalışır, kaç sayfa yazarsınız?" gibi sorular da değil daha ağdalılarını sorardı.

"Dakikaya kaç kelime düşüyor?" ya da "Santimetre karesine kaç lira alıyorsunuz?" biçiminde sorulardı bunlar. Birincinin cevabını vermeğe hazırlanırken ikinci sonunun gelişiyle afallar, böylece Ulviye'nin kuşku götürmez zekâ üstünlüğüne karşılık bir o kadar unutkan yanı yüzünden bazı sorular cevapsız kalır, yeni bir konuya geçişle ötekini cevaplamaktan kurtulurdunuz.

Bu da gösteriyordu ki Ulviye sırf sormuş olmak için soruyor, bütün cevapları önceden tahmin ediyor, soruların cevaplarını değil karşısındakinin yalanı var mı yok mu'nun takipçiliğini yapıyordu. Tabiî siz de onu atlatma kurnazlığı elde ederek istediğinizi cevaplıyor, istemediğinizi boşlukta bırakıyordunuz.

Ulviye'nin hep bir yere yetişecekmiş gibi sabırsız, telâşlı hâline sonradan alıştım. Çoğu zaman yani başı ağrımadığı ve ensesini tutmadığı zamanlar koşarak işlerini görür, bu koşma hâli sokaklarda da devam ederdi: Ulviye'nin sokaklarda koşarak eczaneye, marketlere girip çıktığını görenler onun bir felâkete uğradığını sanarlardı.

Evet hep bir acı haberin bekleyişi içinde telefonlara sarılır, dar gönlünün bunaltılarını gidermek için o kapıdan o kapıya koşardı.

Ulviye cin uğramalı, perili hâliyle rüyalarıma girer, bu yüzden onun felâketlerini, buhranlarını ben de yaşardım. Eski bir konak kalıntısında doğmuştu ve peri hikâyeleriyle büyümüştü Ulviye. Onun perileri arasıra beni de yokluyor, pencereleri çalıyor, merdivenlerden inip çıkıyordu.

Ben bu evden çıksam, uzak bir yere atsam kendimi Ulviye'nin bakıyyesi vesveseler de peşimsıra geleceklerdi biliyorum.

Benim yüzümü değiştirmek isteyişim de yine Ulviye'nin fikriyle olmuştu. "Neden değiştirmiyorsun?"

Gazetelerde güzellik salonlarının irili ufaklı ilânlarına bakıyordum; bir sürü yağdan, tüyden, kırışıktan, lekeden kurtarıcı usûl, yol yöntem. Pahalı bir semtin eşikleri manken şarkıcı, televizyon yıldızı türünden müşterileri arasına ban da sıkışabilirdim. İçerde yine o pahalı mesterde tutulmuş dairelere ya da satın alınmış villalara yerleştirilmiş ve doksanlı yıllarda birdenbire zenin olmuş iş adamı ünvanını almış kimselerin imam nikâhlı eşleri veya nikâhsız nişanlıları gerim gerim dolanıyor, cep telefonlarıyla konuşuyor, viskilerini yudumluyor olabilirdi.

Kristal aynalar karşısında kendime güvenimi sağlayacak değişimin gerçekleşmesi için kimbilir kaç seansa, kaç paraya çıkacak bir uygulama için oraya gidecektim.

"Evet.." dedi telefondaki ses. "Size yeni bir yüz veremesek de sürekli bakım koşuluyla içinizi rahatlatacak bir yüz sağlayabiliriz."

Mutena bir semtte güzellik salonu... Gazetedeki ilânlardan seçtim bunu. Kadın bıçkın ve pişkin...

"Ama yine de sizi görmeliyiz. Kaç seansta tamamlanacağına o zaman karar vere-

biliriz. Sonra bir de yaş meselesi."

"Ben o kadar yaşlı değilim.." dedim çacuk sesimle.

"O zaman daha da olumlu sonuçlar alabiliriz. Yüzde sarkma olmadıktan sonra.. evet ameliyatsız mükemmel bir cilde kavuşabilirsiniz."

Ulviye bu uygulamaların doktor kontrolünde yapılması gerektiğini söylüyor ve uyarıyor beni. Sonra yepyeni bir beldenin çok katlı apartmanlarından birinin giriş katındaki Doktor Nurgül'ü tavsiye ediyor Ulviye. Sanki düş yaşadıklarım. eğri mi doğru mu muhasebesini yapamadan bir rüzgâra kapılmış koşuyorum. Doktor Nurgül'ün muayenehanesini bulur gibi oluyor bulamıyorum. Bütün hüner Nurgül'de; onu bulmalıyım. Tıpla ilgili nerde bir levha görsem o kapıdan dalıyor, asansörlere biniyor, yukarılara tırmanıyor, aşağılara iniyorum. Nurgül nur yüzü nurdan elleriyle karşıma çıkmıyor bir türlü... Efsaneleşiyor Nurgül...

Sonunda düş bitiyor ve bir bahçe duvarında Doktor Nurgül'ün "Cildiye Mütehassısı" yazılı tabelası çıkıveriyor karşıma. Bütün iç azabım işte burda dinecek. İçimde güvercin pırpırları...

Nurgül sandığım kadar nurlu olmayan yüzüyle yüzüme eğiliyor. Olumsuzluklar arayarak bakıyor; şakağımla yanağım arasındaki kahverengi lekeyi görüyor ve mal bulmuş Mağribî gibi sevinçle bakıyor:

"Evet..." diyor. "Gerek kırışıklıklar için gerekse o leke için peeling uygulamalıyız. Üç seansta dozu artırarak yüzünüze ilâç uygulayacağız. Deriyi soyacağız. Bundan böyle güneşe dikkat! Hayat boyu güneşe çıkarken korunacağız. Koruyucu krem sürmeden dışarıya çıkmak yok! Beş defa mı çıkacaksınız, beş kez sürülecek... Yazacağım öteki koruyucuları her yerde bulamayabilirsiniz. Ancak onları tevsiye edeceğim eczanelerden alabilirsiniz."

Doktor Nurgül insan derisi üzerine çeşitlemelere geçiyor anlatıyor anlatıyor; nice yaraları iyi etmiş, nice derileri soyup atmış, nice ciltleri bebek cildine döndürmüş.

İlle de ağzımın iki yanında yüzüme birşeyleri beğenmeme ifadesi katan iki çizgi...

"Onlar da yok olacak mı?"

"Büyük bir olasılıkla..."

Yüzümle barışıyorum; sabah güneşinin tazeliğinde doğuyorum yeniden. Aynalarla, sularla, vitrinlerle barışıyorum. Nereden yansırsa yansısın artık ona dargın değilim; madem ki düzelecek, madem ki tazelenecek ve kahrımın tek sebebi o iki çizgi yok olup gidecek... Artık bu sevinçle öylesine hemhâl ki bedenim serçe yürüyüşünde ordan oraya zıplayor uçuyorum.

Yaşamak bu olmalı işte; hiçbir pürüzünün olmadığına inanmak. Hangi anlamda olursa olsun ister beden pürüzü ister ruhtaki girintiler çıkıntılar.. İç âleminin yontulası dağlık tepelik zemini buna muhtaç... İç âleminin suları ancak bu pürüzler gideridikçe durulur.

Ya o leke? Ona alaycı gülücükler gönderiyorum. "Senden kurtulacağım!" Sam yelinin hangi fırçası dokundurduysa seni- evet evet, denize girerken mayoma çivi tak-

saydım ya da madenî bir şey yüzüme gelip yerleşmeyecekti.

"Bakalım sam yeli miyim?" diyor leke. "Basbayağı yaşlılık lekesiyim kendini boş yere avutma. Bugün burdan bilinsem yarın öbüryanağında belirebilirim." diyor.

Duralıyorum.

Sahi mi? Olabilir. Demek ki ben sileceğim o çıkacak, ben sileceğim o çıkacak. Tekrar bir peeling... Bir de uygulamanın olumsuz etkilerinin olup olmayacağını düşünüyorum. Yüzümün şiştiğini, cildimde derin, iz bırakacak yaralar açıldığını, ömür boyu delik deşik bir yüzle dolaşmak gibi bir talihsizliğin de doğabileceğini.

Bir yüz görmüştüm Hindistan'da. Yeni Delhi'nin hayat bulamamış, gariplerle hemhâl, solukları tüketen dar bir sokağında dardan da öte Hor sokağında... Bir yüz görmüştüm. Örtüsünün bir ucundan bir görünüp bir kayboluyordu. Delik deşik, oygu oyguydu. "Ayy!" demiştim boş bulunup. "Ay deme..." derdi annem. "Birinin Sende de olur."

Bir kadın... Belki cüzam belki başka bir şey...Ay dedim ve yüreğime battı yüzünün yaraları. Ama o bana sanki "bak demişti hayatın bu yanını da gör!"

Bir perde açmıştı kendi maddhi görüntüsüne; ben iç azabını da görmüştüm. Vığıldayan bakteriler arasında hastalığının kokusunu taşıyan esintisini ve örtüsünün serinliğini bırakarak uzaklaşırken ben hayatın o vechesinde tutmak düşmüştüm.

Kendimi kurtaramadım o görüntüden. En görkemli köşelerde parıltının debdebenin kışısında da olsam ya da mutlu olduğum bir an bir örtü açılır ve o yüz yalvarı dolu olarak karşımda belirir, sonra kapanır yarasa kanadıncı gökyüzüne yokluğun remsi çizilir.

Peeling... Ayçiçeği gibi açılarak yüzüm, geniş geniş gülümseyeceğim. Oğlum ellerini yüzümde gezdirip "yine ihtiyarlamışsın anne..." demeyecek...

Ama ben bu kararla vecd hâlinde dolanırken giderek uygulama isteğinin de beni bıraktığını sezmeye başlamıştım. Ulviye'ye açıldım.

"Neden ne olduğumuzu kabullenemiyoruz? Biz buyuz ve bu çöküşün önüne ne payarsak yapalım geçemeyeceğiz."

"Bence vazgeçme" dedi Ulviye. "Yüzümüzün her milimi önem taşıyor."

Ulviye karakökler aladursun bana bir durulma gelmişti. İçimdeki isteğin ilk kıvılcımlanışının kalmadığını duyumsuyordum. Sonra birgün gözlüklerimi çıkarmış siliyorduk ki oğlum, "Anne! Bugün ne kadar gençsin..." deyiverdi.

"Sahi mi?" diye sordum.

"Evet.. şu gözlüğü takmasan olmaz mı?"

İçimden bir kuş kanatlandı sanki. Komşular beni çağırıyorlar koşuyorum. Karanfil Teyze, karanfilli yazmasıyla geçmiş günlerin alımlı gelini olarak gülümsüyor. Yaşlılığın onda ne güzel durduğunu düşünüyorum. Oğul acısı içinde yaralar açsa da yüzü tevekkülün sakin denizi gibi dupduru...

Kafamdaki ısrarlı direnci kırmalı mıyım? Hayır bu istekten vazgeçsem de kabullenmek bende olmayan bir şey. Bugün yüzüm için direndim. Yarın başka bir şey için direneceğim.

NECATİ MERT

FAL

Hokkalı, mürekkepli bir yazar. Hanım. Bilmediği yok. İçerde okumuş, dışarda okumuş. Kolejlerde, yabancı okullarda okumuş. Gezmediği, görmediği yer kalmamış. Eh, o bilmeyecek de bencileyin bir taşralı mı bilecek? Şimdi de Fransa'da oturuyor, bize bakıyor, gördüklerini de gazetesindeki köşesinde ta oradan yazıyor. İyi ediyor, biz de nasipleniyoruz.

Ben nükteyi severim, cinası severim; dobra dobralığımda vardır. Ama bıyık altından gülmeyi tercih ederim. O hanım da böyle yazıyor; anlaşıyorsunuz. Yalnız, benim bir kusurum var: Miyobum, bırakın uzağı, burnumun ilerisini bile göremem.

Mesela geçenlerde, on gün kadar oluyor, hadi tarihini de verelim de tam belgesel olsun: 11 Ekim Pazar günü, türbanlı oldukları için fakültelerine alınmayan öğrenciler ve onları destekleyen kadınlar, erkekler yollar boyu el ele tutuşup bu yasağı protesto ettiler. Öğrenciler, malûm, türbanlı. Yanlarında olanların ise hepsi türbanlı, sakallı değil. Aralarında başı açıklar var. kısa etekliler var. Matruş yüzlüler, kravatlılar var. Hatta bu el ele gelmeyi yazı ve düşün dünyasından da destekleyenler var. Fakat hanım şöyle yazmış: "Türkiye'de dişi ve erkek irtica, türban ve çarşafa dolanmak 'özgürlüğü' için yürüyor, dövüşüyor." Bakındı! Yürümenin, bir çeşit dövüşme olduğunu yeni öğreniyorum. Özgürlüğün tırnak içinde alaya alınır olanı varmış, onu da. Sonra, irticanın türban, çarşaf demek olduğunu da. Ya kimi aydınlara dair öğrendiklerim: "Kimi aydınlar mürtecinin itrica hakkını, demokrasi adına savunuyor."

Ben yazıya inanırım. Ortada bir meseli. adamın da diyecekleri varmış; adamcağız, enine boyuna kafa yormuş olacak ki oturup bunları bir bir yazmış, düşündüklerini bizim de düşünmemizi istemiş, diye düşünürüm. O zaman, gel de yazıya inanma! Lâkin gördüklerime daha çok inanırım. Aka kara diyen bir yazıya da inanmak tabii.

İyi de bu insanların yazısı sığ bir yazı değil. Yollar boyu el ele tutuşup yürüyenlerin içinde tanıdıklarım var, hepsi de iyi mi iyi insanlar; hatta onlarla birlikte ben de yürümek istedim. Neden? Okumak isteyene sırf başı bağlı diye engel omak rvaya hak mı? Ama bu, baksanıza, mürteciin irtica hakkını demokrasi adına savunmak oluyormuş. Dahası, savunanların da geleceği kararacakmış. Nasıl mı? Hanım, yazısının sonunda bakın ne diyor: "Bugün Türkiye'de kadın kafasını 'türbanlık' diye savunanlar, yarın açık başlar 'kurbanlık' ilân edilince acaba hangi demokrasiyi imdada çağıracaklar?"

dedim ya, yazı sığ bir yazı değil. Reddedemedim. Kafam karıştı. Akı karayı ayıramaz oldum. Derin sularda vurgun yemiş süngerciye döndüm. Ben pazarcıyım, hâlden, bançeden alır sergiye satarım. Parayı tanırım. Allah bereket versin, olukla geçer. Çok şükür, lise bitirmişliğimiz de var. Ama iktisatçılar medyanın camına çıkıp global, periferi, kayıt dışı ekonomi, yeniden yapılanma demiyorlar mı feleğim şaşıyor. İşte bu yazı da beni öyle yaptı.

Babam dürttü:

"Sabahattin!" dedi, "Bırak gazeteyi. Palavra bunlar. Daha sandıklar gidecek."

Skoda hazır. Boşlar yüklenmiş. Önlüğü çıkardım, ceketimi aldım. Vınn! pamukova'dayım.

Nuri Ağbi karşıladı. Çocuklar bahçedeymiş, bizim malı topluyorlarmış.

"Yeğen! Seni biraz bekleteceğiz." dedi.

Üzümlerin altına uzandım. Uyumuşum.

Amcalardayız. Amcamların arka bahçesinde. Karşımda o hanım yazar. Yengem kahve yapmış içiyoruz.

"Hayret ediyorum sana!" diyor yazar, "Türban eylemi siyasal eylem. Bunu nasıl görmüyorsun?"

"E, bunda ne var?"

"Ne var, olur mu? Gerici birayaklanma. Cumhuriyete, devlete karşı..."

Kesiyorum.

"Abartıyorsun. toplumsal alanda da inançlarına göre yaşamak istiyorlar. Mesele bu."

"Amacın siyasal olduğunu kabul ediyorsun demek?"

"Eğer siz de gerçekten kabul ediyorsanız isteklerine yer açarsınız."

"Neden?"

"Siyaset karşılıklı olur çünkü.

"Aksi hâlde?"

"Aksi hâlde, sadece kendinize hayat hakkı tanımış olursunuz ki buna da siyaset değil kaba kuvvet derler."

Yengem kıs kıs gülüyor. Neden gülüyor, bilmem. Yengemi tnıyamadım. 12 Eylül mağdurlarından o. İçerde epey yatmış. Amcamla evlendiğinde rahatsızdı. Kalbinden. Geçenlerde ameliyat oldu. Şimdi iyice. Amcamsa daha eski bir kurban. 12 Mart'tan. Neden gülüyor yengem? Bana mı gülüyor, yazara mı? Cevabım mı hoşuna gitti? zaten hep böyle yapar. Anlaşılmaz bir noktada durur. Sank ibir zamanların, "Sömürüye son!" diyen gözü peklerinden değildir! Pek konuşmaz. Konuşursa imâlı konuşur; düz konuşursa solculuktan olacağını sanır galiba! Daha çok izler. Beni izler. Ne diyorum, ne düşünüyorum, ne yapıyorum? O zaman, kendimi, not verecek bir öğretmen önünde gibi hissederim.

Kahvelerimizi içtik.

Yengem:

"Kapatın da fal bakalım." dedi.

"Fal mı?" dedi sıçradı yazar, "Kesinlikle olmaz. Hurafe bu."

"Fal hurafe değildir." dedi yengem, "Ama falda görülen hurafe olabilir."

"Benim kastettiğim de o."

"Peki, sizin gerçek bildikleriniz de görülen de, her zaman gerçek midir?"

Yengem formundaydı yine. Yazara baktım, denilenleri anlıyor mu diye. Anlamaz

mı? Amcamla aynı kuşaktandır. Kaçın kur'asıdır onlar. ana anlamamışlığa vuruyordu. Hakka sıkılmış ve gitmek ister bir hâli de vardı. Derken gizli bir güç, yazarı sandalyesiyle birlikte masadan çekti aldı, götürdü. Yerinde koskocaman birköş yükseldi. Sanatkârâne bir köşk. Havuz. Boy boy, renk renk ağaçlar. Çiçek göbekleri. Yollarda manken güzeli kızlar. Sanatkârâne bir bahçe. Kapısında minik bir levha. Arkasında o levhayı doğrulayan köpek.

Allah Allah, nedir bu, demeye kalmadan köşkün penceresi açıldı. Yazar göründü, kara kara skaallı adamlar arasında kalıyorsun. Bağırıyorsun, bağırıyorsun..."

Sıçrayarak uyandım.

Nuri Ağbi: "Yeğen! Ne bu uyku? Malını hazırladık ama, öyle derin uyuyordun ki uyandırmaya kıyamadık."

"İyi ettiniz!"

Skoda'ya atladım. Kalkıyorum. Nuri Ağsu seslendi:

"Adapazarı'na selâm! Yolun açık olsun!"

"Cümlemizin"

Yoldayım. Aklımda, gördüğüm rüya.

Hayırdır inşallah! Yazarın dediği falda da çıkıyor.

Ee, yazıya inanırım ya!

MUSTAFA KUTLU

MAKAS

Makasın ağzı açılıyor.

Öğle ile ikindi arası. Portakal renkli pepsi şemsiyesi güneşi kesemiyor. Şişman adam habire terliyor.
Terledikçe dazlak başını geniş, beyaz bez mendili ile kurulayıp duruyor.
Bez mendil kullananlar iyice azaldı.
Kâğıt mendil bu adama neylesin. Koca bir baş, kalın yağlı ense, ablak surat, geniş gerdan.
Beyaz bez mendil her bir yanı belli aralıklarla gezinip duruyor.

"Hiç merak etmeyin, dâvayı mutlaka alırız. Ne dâvalar kazandık biz" diyor, önündeki karışık ızgaradan iri bir ciğer parçası koparıp atıyor ağzına, şapırdatarak çiğniyor. Lokma ağzında iken tekrarlıyor: "Kazanırız, aha şuraya yazıyorum, heh, he.." diye güven vermek için gülümsüyor da.
Gülünce çipil-küçük gözleri birer çizgi kesiliyor, kır düşmüş pos bıyıkları yumuşak-pembe yanaklara doğru yayılıyor.

Kadın dalgın, adamı dinleyip dinlemediği bile meçhul. Kâh boğazın kırılgan, mahçup dalgalarına; kâh kıyıya toplaşmış çöplere, çığlıklarla inip kalkan martılara, kayıklara, yalılara, ufukta asılı kalmış o tek buluta takılıyor.
Kırkını geçmiş, saçlarındaki aklar kendiliğinden birer tatlı meçe dönüşmüş, bu saçları yine de gencecik bir atkuyruğu hevesiyle ensesine bırakmış, yüz hatları gergin, zarif dik burunlu, iri yeşil gözlü güzel bir kadın.
Güzel kadın sadece kızarmış patates ve yeşil salata bulunan tabağından bir tek küçük patates alıp, minik ağzına zerafetle götürüyor.
Buğulu bir ses tonu ile pes perdeden:
"Elbette" diyor.

Makasın ağzı açıldıkça güneş bastırıyor.
Öğle ile ikindi arası.

Mezkur Boğaz lokantasında kimsecikler yok.
Sadece cam gerisinde bir genç garson silüeti kıpırdamaksızın dikiliyor.
Yukarıda zikrettiğimiz şişman zatın bir avukat olduğunu okurlar hâliyle farketmiştir.
İşte bu adam, bu zarif kadının dâvasını üzerine almış; duruşmalara girip çıkacak; dâvayı kazanacak.

Varsın girsin, kazansın.
Şu naklettiğimiz hikâye içinde ne önemi var bunun.

Yok.
Biz de biliyoruz sayın okur. Bu işin ek yerlerini biz de biliyoruz. Lâkin söze başlarken bir tablo çizmek, kahramanları tasvir etmek, çevreyi, mekânı, atmosferi, stratosferi dile getirmek âdetten değil midir? İşte teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel falan derken lafı kıvamına erdirdik. Şimdi sadede gelelim.

Efendim bu hikâye, roman, TV. dizisi kişileri laf anlamaz, söz dinlemez, çizgiye gelmez âdemlerdir.
Bakınız bizim avukat dahi mazbut bir aile reisi; kısa boylu, şişman, dazlak kafalı, posbıyıklı bir zat olmasına aldırmaksızın; -ve tabiatıyla şu dâva meselesini bir uygun fırsat addederek- o zarif ve güzel bayana neler anlatıyor:
"Benim kafam üç yerinden yarılmıştır. İnanmazsanız aha bakın" -Okur da inanmıyor ama adam kafasını eğmiş yara yerlerini gösteriyor-
"Birinde afedersiniz merkepten düşmüştüm.
Ötekinde ceviz çırpıyorduk, dal kırıldı düştüm.
Bilirsiniz ceviz dalı gevrek olur basmaya gelmez.
Üçüncüsü kavaga sebebiylen, bildiğiniz sopa yarası."

Kadın ahşabı kararmış yaşlı yalılara bakıyor; aklına Abdülhak Şinasi Hisar'ın anlattıkları geliyor. "Yoksa Tanpınar mıydı?" diye ikircikleniyor.
Güneş ışıkları denizden renkli yalı camlarına, oradan ahşap tavana yansır, renkli, dalgalı, oynak figürler, parıltılar taşırmış. Genç adam sırtüstü uzanır saatlerce bu görüntüye dalarmış.

Sen karışma okur, buna ben cevap vereyim:
"Herhâlde bu genç adamın tuzu kuru, canı oldukça tatlıymış.
Öyle değil mi ama; insan genç yaşında çalışmaz böyle sırtüstü aylak aylak yatarsa; ihtiyarlık gelip çattığında ne halteder. Ne yer, ne içer."
Zarif kadın bu sözlerin üzerine kaş çatıyor.
"Bu satırlarda bir tatsız ima gizleniyor. Şunu bilin ki, ne ben yalılarda doğdum büyüdüm; ne de mirasyediyim. Söz konusu olan dâva bambaşka bir meseledir. Evet İstanbullu b ir ailenin kızıyım, lâkin biz hep Kocamustâpaşa taraflarından oturduk"
Biz güzel kadınla böyle söyleşeduralım, adam karışık ızgarayı silip süpürdü; peşine bir zeytinyağlı ve bir de tel kadayıf istedi.

Genç garson istenilenleri getirdi.

Kadın garsonun beyaz gömleğindeki yağ lekesini farketti.

Adam kaldığı yerden devam ediyordu.

"Biriki kez de yılan sokmuştu beni. İnanmayacaksınız ama köylük yerde olur böyle şeyler. Dur bakayım o sıra kaç yaşlarındayım. Eh yedi sekiz belki; çünkü bizim orda mektep yok; biz aşağıdaki Büyüksuvat'a gidiyoruz. Tabi anladığınız gibi bizim köyün adı da Küçüksuvat..."

Makasın ağzı artık iyice açıldı.

Adamın ne sözü bitiyor, ne yemeği.

Adam bu hengamede kalkıp bir de:
"Sizin ne güzel gözleriniz var böyle" demesin mi.

Eh, sen makas ol da ağzını açma...

HÜSEYİN SU

zikir pınarında kalbimizi yuduk

babam ölünce ben dirildim sanki,
kafamı bir yere vurdum, aklım başıma geldi, kaynayıp duran kanıp duruldu, yoruldum, hareketlerimin rüzgârı kesildi, ne sayarsan say işte,
ağladım mı, güldüm mü pek bilmiyorum,
ama bir şeyi çok iyi hissediyordum, içimde, en derinlerde bir yer, sımsıcak, damla damla kanıyordu,
annemin yüzü gibi,

bir sinekle bile başedemeyecek kadar âciz,
ansızın duyacağımız bir sesle şaşkına dönecek kadar korkak,
her kavşakta yolumuzu kaybedebilecek kadar yanılgıya hazırız,
hayatımızdaki her şey,
hatta bütünüyle hayatımız bile, bir yığın sessiz ve küçük harfin anlaşılmaz bir düzen içinde sürekli akışından ibaret değil mi?
onların hepsini biz büyütüp karıştırıyoruz,
diyeceğim o ki, düşünebilsek ardını önünü,
hayatımız yalnızca yaşadığımız bir andan ve bütün dünya da tek ayağımızla bastığımız yerden ibaret,
evet evet, yalnızca o kadar işte, bilmem kaç numara bir ayakkabının izi kadar bir yer dünyadan bizim payımıza düşen, havadaki ayağımızı yere basıp basamayacağımızı bile bilmiyoruz, yani gafletimiz de olmasa, ondan aldığımız cesaretle dolaşıp durmasak şaşkınlıkla kalıvereceğiz öylece,
şimdi böyle konuştuğuma bakmayın siz, ben de çok geç öğrendim, yorulduktan sonra duruldum, duruldum sandım, tam düştüm sandığım an nasıl ve neye olduğunu bilmeden sarıldım, biz farkında bile olmadan, bir el önce değiyor elimize sonra da elimizi alıyor avuçlarının içine, bunu fark ediyorsak oldu işte, yoksa dönüp durmaya devam,
işte koşmaktan yorulmaz, hırpalanmakla uslanmaz, şehrin bir ucundan diğer ucuna bir koşuda gidep gelen, şımartıldıkça sevilen, sevildikçe şımaran, yaramazlıklarının hiçbirisinden vazgeçmeden büyümüş, çocukluktan çıkmış ve büyüdüğü de her zaman yüzüne vurulan bir çağımdaydım,
gelecek ve olacak olan hiçbir şeyden haberim yoktu, yorgunluğumun farkında bile değildim, korkumsa, sık sık başıma gelen, hiç de yabancısı olmadığım gündelik olağan hâllerimdendi,
bir sabah birden babamın yerini alacağımı bilmeden, sanki hayatta beni bekleyen

en büyük şaşırtıcı gelecek içimdeki korkuymuş gibi,
allahım, eğer bu dileğimi kabul edersen, senden başka bir şey istemeyeceğim.
diye diye,
içimde titrek bir korku ve kafamda bir türlü toparlayamadığım yorgun düşüncelerle evimize doğru yürürken, elimde kıvıra kıvıra kalın bir ipe dönüştürdüğüm gömleğimle bahçe duvarının çevresinde iki kez dolandıktan ve içerideki sessizlikten emin olduktan sonra aralık duran bahçe kapısından yarı belime dek uzanıp her tarafı gözden geçirdim,
bahçedeki ağaçların hışırtıyla sallanışlarından yayılan serinlikle birden içim rahatlayıverince, allah'tan başka dilekler de dilemediğime pişman olduğumu düşünmeye başladım açgözlülükle,
toz ve topraktan rengini yitirmiş, terimden sırılsıklam olmuş atletim soğuk soğuk sarıyordu vücudumu ya, onu hissedecek durumda değildim,
pantolonumun kemer askıları kopmuş, paçası sökülmüş, bilmiyorum kaç kez düştüğüm için dizlerimden yırtılmış, derim soyulmuştu ve ince ince acıyordu, varsın acısındı, anneme yakalanmadan içeri girip de kendimi demir somyaya bir attım mı akşamı ederdim nasıl olsa,
yeter ki güzel allahım bana acısın da dileğimi kabul etsindi,
kabul ediyordu bu kadarını işte, keşke dayımın da evde olmasını dileseydim, nasıl olsa işten çıkar çıkmaz bize gelirdi bu akşam,
sokaktan gelip geçenler umurumda bile değildi, içeri sıvışmak için kapıyı az daha araladım ve paslı menteşelerin gıcırtısıyla az ilerideki ağacın gölgesinde gerneşip yatan kedi birden sıçradı ve beni farkedince rahat rahat gerinip yalanmaya başladı,
kapının gıcırtısını dinleyip kedinin gerinerek yalanışını izledim bir süre,
her şey yolundaydı işte,
ilerledim,
ardıma düşen kedi cesaretimi artırdı,
aman güzel allahım, beni sevdiğinden kuşkum kalmadı artık, zaten dayım da hep söylemez miydi senin beni sevdiğini,
diye söylendim kendi kendime,
zili çalmaktan da kurtulmuştum işte, evimizin giriş kapısı da açıktı,
bacaklarıma sürtünen kediyi ayağımla karnından takıp attım öteye, melül melül gözüme bakıyordu düştüğü yerden, incecik bir sesle miyavladı, uzun bıyıkları belli belirsiz oynadı, kâğıt gibi diliyle yalandı,
aynı anda birden kedinin yalanışı kadar hafif bir kuşkuyla ürperdi içim,
kapı açık olduğuna göre annem evdeydi demek ki,
öyleyse yandın oğlum, yandın ki ne yandın, diye kendimi payladım ve acındırdım,
yaklaşıp dinledim içeriyi, ne bir ses vardı, ne de bir soluk,
sokağın başında oturup dayımı beklemediğime pişman oldum bir ân, ancak o kurtarabilirdi annemin elinden beni, annem parçalardı kesinlikle beni bugün, babam

bile almazdı annemin elinden kendisine arkalanıp da şımarmayayım iyice diye,

annem bana kızıp da, sıkıştırırken, hatta döverken oralı bile olmazdı babam, arkalamazdı beni, babam kızdığında da annem aynı şekilde davranırdı, onun için hangisinden azar işitsem ya da dayak yesem ikisine de küserdim bir süre, ikisi anlaşarak azarlayıp dövüyorlarmış gibi gelirdi her zaman bana, hangisi beni paylamak için karşısına alsa öbürü dışarı çıkardı, hem de çaresizlikle gözlerine baktığımı umursamadan,

yaramazlıklarım, haşarılıklarım tak etmişmiş annemin canına, ben mahallenin it kopuk takımına uydukça çileden çıkıyormuş o, dayım da şımarttıkça şımartıyormuş beni, ah bir okullar tatil olsaymış, sabah babamla gidip akşam yine babamla gelecekmişim eve, dükkândaki tezgâhın ayağına bağlatacakmış beni,
annem böyle konuşup dururken olduğum yerde kıpırdamadan otururdum, ağzımı hiç açmazdım yumuşasın diye, ama o tam tersine benim sessizce oturuşuma sinirlenirdi, bu kez de,
nasıl da masum masum oturuyormuşum öyle, süt dökmüş kedi gibi, beni öyle gören de, ağzı var dili yok, melek gibi bir çocuk sanırmış, bir de anneme sorsalarmış ya gelip de, sorsalarmış da, o da bir bir anlatsaymış beni onlara, görselermiş annemin benim elimden neler çektiğini, nasıl sabahtan akşama dek yaka silktiğini bir kez, yıkamakla kirime, dikmekle söküğüme yetişemiyormuş, illallah demişmiş elimden,
üstelik liseyi bile bitiriyormuşum bu yıl işte, dayımın aklına uyarlarsa bir de yüksek okullarda okuyacakmışım, işte o zaman görürmüş hepsi de beni, boyum babamın omuzlarına ulaşmışmış, evlendirseler hayır demezmişim, beni uzaktan gören kadınlar erkek geliyor diye sakınıyormuş, haberim var mıymış, hâlâ ben top diye geberiyormuşum, hergün bir yığın yara bere, yırtık sökük ile geliyormuşum, utanmıyor muymuşum da hiç,
ne o, utanmadan bir de gülüyor muymuşum, elindekini kafama geçirirse bir görürmüşüm o zaman dünyanın kaç bucak olduğunu,

kapıyı yavaşça itip içeri girdim, ayakkabı olmaktan çıkmış ayakkabılarımı kapının ardındaki ayakkabılığa koydum, gömleğimi banyodaki çamaşır leğenine attım ve annemi acındırmayı kurarak üzerimdekilerin hiçbirini çıkarmadan salondaki demir somyaya uzandım, ne başımın altına bir yastık çektim ne de üzerime bir örtü aldım,
başucumda miyavlayan kedinin gözleri gölgede boncuk boncuk parlıyordu,
annem ya bir komşuya ya da bahçeye bir şey almaya çıkmış olmalıydı, iyi ki öyleydi, annem gelmeden uyumalıydım kesinlikle, kulağım kapıdaydı, hemen gelirse uyuyor gibi, ölü gibi yatmalıydım, akşamaysa allah kerimdi, nasıl olsa dayım gelirdi, bugün perşembeydi, babamla birlikte zikire gideceklerdi,

bilâl efendinin yüzü bir an geldi gitti gözlerimin önünden,
arkalarına düşer giderdim ben de, annemle kalamazdım kesinlikle, yarına ise unutur, iyice yumuşardı nasıl olsa, bu sefer de atlattım mı, bir daha mı, allah korusundu, söz veriyordum kendime son olacaktı bütün bu haylazlıklarım,
yüzümü sünger döşeğin yumuşaklığına gömdüm ve 'uyku, uyku' diye yalvardım içimden allah'a, somyanın üzerine çıkan kedi kulağımın dibinde miyavlamaya başladı, kuyruğu koltuk altıma, sırtıma sürtünüyordu,
ürpertiyle sinirlerim gerildi ve tuttuğum gibi nereye olduğunu bilmeden fırlatıverdim kediyi, yattığım yerde hareket ettikçe atletim soğuk soğuk değiyordu her yanımdan, kalkıp çıkarttım ve somyanın altına ittim, masadaki sürahiyi görünce içimin yandığını, damağımın kuruduğunu hissettim, başıma diktim ve nefesim kelisinceye dek lıkır lıkır içtim, bir dikişte yarıya indirdiğimi farkettim sürahiyi masaya bırakınca, çenemden aşağı göğsüme, karnıma akan suları elimle silip yüzüstü kapandım yeniden somyaya, yaylandım altımdaki gıcırtıyı dinleyerek, somyanın yastıklarını üzerime yıktım, yetmedi, birisini çekip başımın üzerine aldım, bastırdım, bastırdım, her yer karanlık, kapkaranlık olsun istedim,
ah bir uyuyabilseydim annem gelmeden, şansıma bakın ki kimsecikler de yoktu evde, kesinlikle süpürgeyle döndüre döndüre döverdi annem, geçen haftadan yanıma kalan yaramazlıklarımın, öğretmenlerimizin şikâyetlerinin acısını da alırdı hem.
hafifçe döndüm.
korkum büyüdü.
kulaklarım uğultuyla doldu, gözlerimi sıkı sıkı yumdum, biraz daha gömüldüm, sokaktaki sesleri dinledim, üşür gibi oldum bir ân, dışarıdaki sıcağı özledim, içimin geçer gibi olduğunu hissedince sevindim ama sevincimin bir ucu nasıl olduysa oldu ve elimden kaçıverdi,
bir korna sesi, pencerenin önündeki ağacın hışırtısı, somyanın ayağını cırmalayan kedinin çıkardığı soğuk demir sesi, serin serin tepeden tırnağa bedenimde bir ürpertiyle bastırılan yorgunluğumun rehaveti içinde bir yandan yiten korkularım ve ardına düştüğüm kav gibi günümden kalan görüntüler arasında düştüm, düştüm, düştüm, düş...

suyu olmayan bir denizde yüzüyor muydum yoksa, kulaçlarım neden yorgundu ve göremediğim ama sert sert göğsüme vuran dalgalar beni hep geri atıyordu, neden ben koşmak istedikçe ayaklarımın altındaki zemin hep ileri doğru akıyor akıyordu ve ben bir adım ilerlemeden olduğum yerde kalıyor ama damarlarım soğulurcasına yoruluyordum, nasıl da ağaçların dalları rüzgârın estiği yönde durmadan sallanıyor, güneş ateşler saçıyor ve sıcak beynime geçiyordu, okul arkadaşlarım, mahalle arkadaşlarım hep kendi aralarında oyun kuruyor da neden beni aralarına almıyorlardı, neden böyle hiç görmediğim şekilde babam, dükkân komşuları, dayım ve arkadaşları salona toplanmışlar, çalköşe oturmuşlar, büyük küçük deme-

den, kadın erkek gözetmeden, lâfı birbirlerinin ağızlarından kaparak ve kimse kimseyi dinlemeden, yüksek sesle konuşuyorlardı peki, neden annemin yüzünden düşen kırk parçaydı ve babamın misafirlerine hem kendisi hizmet ediyor hem de zehir zıkkım olsun dercesine, gözlerine sokarcasına, başlarından aşağı dökecekmişçesine bir yüz ifadesiyle çay sunuyordu, ben uyuyordum da onun için mi annem kızgın, babam ilgisiz ve dayım da ayaklarını öylece ortaya uzatmış, ellerini oturduğu koltuğun arkalığından iki yana sallamış ve hiç kimse yokmuş gibi davranıyordu, neden şehrin bütün trafiği bizim sokağa verilmiş gibi bir uğultu ve gürültü vardı ve birbirine karışmış korna sesleri sürekli ötüp duruyordu, mahallenin çocuklarının hepsi de bizim bahçede mi oynuyordu, peki annem neden onlara kızmıyor, meyveleri döküp saçmalarına, ağaçların dallarını kırmalarına hiç ses çıkarmıyordu, neden benimle konuşmuyordu annem neden, ben kendisine yaklaştıkça hep ardını dönüyor ve ben konuşmak istedikçe neden benimle değil de dayımla konuşuyordu, neden annemin sesi sert ve dayımın sesi yumuşaktı, annem kızdıkça neden dayım hep alttan alıyordu öyle?

sen korudukça lâf dinlemez, ele avuca sığmaz hâle geliyor bu çocuk, koskoca adam oldu, bir iki yıl sonra seni de dinlemeyecek, babası sen kırılacaksın diye bir şey söylemiyor, diye dayıma çıkışan annemin sesi neredeyse başucumdaydı sanki,

hergün yolunmuş tavuk gibi geliyormuşum eve, şu üstüme başına bir baksaymış ya dayım,

gözlerimi açmadan, kılımı bile kıpırdatmadan dinledim, uyandığımı anlarsa annem çok kötü olabilirdi her şey, korkuyla nefesimi tuttum, boğazım kurudu, tüylerim diken diken oldu,

dayımın sesinden, annem ne denli sitem ederse etsin, ne söylerse söylesin, gülerek karşıladığı ve şakaya aldığı anlaşılıyordu, onun her bir söylediklerini,

annemin tek kardeşiydi dayım, çok severdi, bir dediğini iki etmez, bir türlü kızamazdı dayıma, kendisini dinlemediğini düşündüğünde bile, sanki dayım onun istediği gibi davranıyormuşçasına olurundan alırdı,

işte yine öyle oluyordu şükür ki,

dayısı yanından ayırmasın diyor babası, dedi, gittiğin her yere götür bari onu da, geline de söyle o da fazla yüz vermesin, o da bir dediğini iki etmiyor, elbirliği ettiniz hepiniz bunu eşkiya etmek için ama, allah hayırlısını versin bakalım,

annemin hiç itiraz edemeyeceği yerden girip sözünü kesti dayım, bilâl efendi çok seviyor onu, göreceksin kuzu gibi olacak, dedi,

annemin sesinden memnun memnun gülümsediği anlaşılıyordu şimdi,

inşaallah inşaallah dedi, bilâl efendinin şöyle bir yüzüne baktığı koskoca insanlar pamuk gibi yumuşuyor da, bu çocuk neden her gördüğünde başını okşadığı hâlde uslanmıyor allahım, amcasına mı çekmiş ne, kıyabilsem yatılı okula bile göndermeyi düşünüyorum,

son sözcüklerle birlikte annemin sesi uzaklaştı, sesini izledim, mutfağa geçtiğini düşündüm, dayımın itiraz eden sesi kahkahasına karıştı birden,
kolumun altından göz ucuyla şöyle bir baktım, durum nedir ne değildir diye,
annemin elinde tencere ile gelip dayımın yanına oturduğunu görür görmez sımsıkı yumdum gözlerimi ve yeniden yapıştım somyaya,
okulda yaptıklarını biliyor musun sen, diye sitemle sordu dayıma,
hayır, ne yapmış ki, dedi dayım,
gülme gülme, dedi annem, sertleşerek, deli olacağım vallahi, deli,
belli ki dayım gülüyordu neler yapmış olabileceğimi düşünüp,
öğretmenlerin karşısında, o kadar insanın içinde kan ter içinde kaldım, utancımdan yerin dibine geçtim, babası da bir âlem vallahi, kendisi gitmez çocuğun durumunu sormak için her zaman beni gönderir, bir daha okuldan atsalar yönümü bile dönmem o yana, ya babası gitsin ya da sen git, herkeste çocuk var anam, öğretmenler öve öve bitiremiyor el âlemin çocuklarını, imrendim o ana babalara, bizimkine gelince yaka silkiyor adamcağızlar, derslerine hiçbir diyecekleri yokmuş, keşke derslerine deselerdi bir şeyler, öğretmenlerinki de garip bir şey, o kadar insanın içinde böyle ulu orta konuşulur mu her şey, bir görmüş olsan, kimi gülüyor, kimi hayret ediyor, kimi çocukların anne ve babaları da şikayetçi oluyor, ne yaparsanız yapın, bundan sonra yemin ederim hiç karışmam, bak söylüyorum sana, babasına da söyleyeceğim gelince, ikiniz de ne hâliniz varsa görün o kopukla,
abla bu kadar kötü ne yapmış olabilir ki bu çocuk, diye hayretle sordu dayım, ummadığı bir şey yapmış olabileceğimi düşünüyordu sanırım,
kolumu az biraz kaldırıp baktım, işler sarpa saracakmı diye,
annem, bir yandan söylemeye utanıyor, bir yandan da gülüyordu başını sallayarak, bu çocuklar büyümüş de küçülmüş vallahi, dedi, ne yapacak, telden yaptığı yüksükleri kızların ceplerine koyuyormuş,
dayım el çırparak gülüyordu kahkahayla şimdi,
bu kadar olsa iyi, diye devam etti annem,
hediyeler alıp kızların çantalarına koyuyormuş, önündeki sırada oturan kızın kıvırcık saçlarının kıvrımları arasına da kalem sokarken yakalamış öğretmen, çocukların hepsi de illallah diyormuş bizimkinin elinden,
dayım güldü, annem sitem etti ve hazırladığı tencereleri alıp mutfağa geçti,
akşamın alacası çökmüştü artık, dayım kalkıp elektriği yaktı, ayak seslerinden bana doğru yaklaştığını anlıyordum, koltuk altlarımdan gıdıklamaya başladı, hâlâ uyuyormuşum da beni kendisi uyandırıyormuş gibi gerinerek döndüm, kollarımı açtım, göz kapaklarımı aralayıp baktım dayıma, evet gülüyordu, numaramı yutmadığı belliydi gülüşünden, tehlike geçmiş sayılırdı, hızla doğruldum ve ayağa kalktım, boyum dayımdan daha yüksekti şimdi somyanın üzerinde, bir an annemin büyüdüğüme ilişkin söylediklerini hatırladım, hoşuma gitti, dayımın üzerine abandım, ikimiz birden yatağın üzerine devrildik ve boğuşmaya başladık, anında kavga eden haşarı iki çocuk gibi birbirimize girdik, sesimize çıkıp gelen annem

ikimizi birden azarladı, sesi yumuşak ve tatlıydı, fırtına geçmişti işte, toparlayıp düzeltin bakayım şuraları, dedi,
az sonra babam gelecekti, her hafta olduğu gibi yengemi getirmek için beni dayımın evine yollayacaklardı yemekten önce,
ne buldumsa üzerime geçirip bir koşuda yengemi alıp geldim, babam da gelmişti, babam, dayım ve ben otururken yengemle annem yemeğimizi hazırladılar, masada yengemle dayımın arasına oturdum ve babamın severken bile gevşemeyen yüzünü ve bir kartal kadar mağrur bakışlarını izleyerek yemeğimizi yedik,
annemler mutfağa geçince dayım beni de yanına aldı ve zikire gidecek olan ihvanlarına haber vermek için birlikte çıktık,
biz daha çıkarken, babam akşam uzun süre içemeyeceği sigaralarını ardı ardına yakmaya başlamıştı bile, kendisinin alışkanlıklarını, aile, konu komşu, esnaf arkadaşları arasındaki ilişkilerini ve şehirdeki yerini yoğurup yeniden biçimlendirecek ilişkilere hiç gelemezdi babam, içten içe kendisi de doğru bulsa ve istese de dayımın ısrarlı yönlendirmeleri, çabaları ve naz atmaları olmasa bilâl efendiye de, haftada iki gün, perşembe ve pazar akşamları aksatmadan yapılan zikir toplantılarına da bu denli düzenli gidip gelmezdi, babamın, ekabirliğini çok iyi bilen dayım, hem annemin hem de babamın gözlerindeki ve gönüllerindeki yerini çok iyi ve çok idareli kullanıyordu,
her zaman önce amcamlara uğrardık,
ay ışığı sokak lâmbalarının ışığını bastırıyordu neredeyse, gölgelerimiz önümüzde, ardımızda dönüyor, uzayıp kısalıyordu, serin bir gece, pırıl pırıl bir gökyüzü vardı, ay ışığı ve şehrin aydınlığı yıldızları görünmeyecek kadar sönük hâle getirmişti, dayım zile basmadan pencerenin pervazına elindeki anahtarlıkla tık tık vurdu birkaç kez, perdeyi aralayan amcam ağzında ağızlığı ile kaşlarını kaldırarak, ben gelmesem olmaz mı? dercesine üşengeç ve isteksiz bir yüzle baktı, dayım sesini yükseltmeden pencereye iyice yanaştı ve vallahi olmaz amca, dedi,
tanıdıklarım içinde bilâl efendinin zikir toplantılarına en isteksiz giden ve sık sık da aksatan amcamdı, o, dayımdan çok, babamın kendisini orada göremeyeceği akşamın sabahında hemen arayacağını bilirdi, babamsa, bu toplantılara ve bilâl efendinin sohbetlerine, kendisinden çok amcamın ihtiyacının olduğunu düşünüyordu, bunun için de biraz dayımın hatırı için gidiyorsa sürekli, biraz da kendisine bakıp gelmemesini fırsat bilecek olan amcamın devamlılığını sağlamak için gidiyordu sanki, bir türlü işine ve evine hayretmeyen amcamın düzeleceğini umuyordu,
ayağı dışarıymış amcamın, sahip olduklarının kıymetini hiç bilmezmiş, anneme bakılırsa gül gibi karısına kurban olmuş da otellerdeki şıfırıntılarla düşüp kalkıyormuş, karısının dişinden tırnağından artırdıklarını har vurup harman savuruyor ve ite köpeğe yediriyormuş, dayım boşuna yoruluyormuş amcam için, kurban olsaymış bilâl efendiye de, onun sakalının her bir teline deymiş, hiç ummuyormuş ya inşaallah düzelirmiş, belki düzelir de zavallı karısına hiç olmazsa bir gün gösterirmiş, eğer amcam adam gibi bir adam olursa, zaten cennetlikmiş ya bilâl efendi,

cennetteki makamı daha da yükselirmiş kesin, çünkü amcamın karısının iki gözü iki çeşmeymiş akşam sabah, susuz kalmış bir gül gibi senmiş, sararıp solmuş kadıncağız,
amcam, edebildiği kadar idare etti dayımla babamı, ama düzelmedi, hatta gittikçe de bozuldu, öyle diyorlardı annemle dayım, hiçbir tövbesi dikiş tutmadı, sözünde durmadı, evine gelmediği oldu günlerce, bilâl efendinin yanına götürdüklerinde saatlerce dizinin üstünde, gözlerini diktiği yerden ayırmadan oturur, her söyleneni emiyormuş gibi dinlerdi, en azından öyle olduğuna inandırırdı herkesi, çıktıktan sonra ise en çok bir iki gün ortalıkta görünür sonra yine birdenbire kaybolurdu,
bilâl efendinin verdiği derslerini yapması gerektiğini, yapmazsa başına çok kötü şeylerin gelebileceğini söylerdi hep dayım, ama amcam burnunun dikine koştu düşünceye dek ve düştü de sonunda,
yine ortalıktan bir hafta kaybolduktan sonra hiç beklemediğimiz bir gün evinin önüne hastahanenin arabası yanaştı ve amcamı sedyeyle indirdiler, kendinde değildi, elleri ve kolları hareket edemiyordu, dört kişiyle güçlükle içeri taşıyıp yatağına yatırdılar, uzak yakın herkes de olacağı buydu dedi ve bir ay sonra ölünceye dek yalnızca duvardaki bir noktaya bakarak ve inleyerek öylece yattı, bir de zaman zaman, babamla dayım ziyaretine geldiklerinde hıçkıra hıçkıra ağlardı, eşiyle annem dertleşirken elindekini avucundakini yeyip bitirenlerin bir kez bile hâlini sormadıklarını, kötü gününde kendisini hatırlayacak tek bir dostunun bile olmadığını söylerlerdi, bilâl efendinin sözünü tutmadığı, derslerini ihmal ettiği için amcamın bu duruma düştüğünü söylüyorlardı hep, arada dayıma da kızıyorlar, amcamı kaldıramayacağı yükün altına soktuğunu, bu yolun herkesin yolu olmadığını dayımın bilmesi gerektiğini söylüyorlardı, oysa bilâl efendi hâlâ amcam için dua ediyormuş, ziyaretine de gelecekmiş, ama o gelmeden, bir gece yarısı amcamın karısının ve çocuklarının çığlıklarına koşup gittik, amcam ölmüştü,
artık amcamın evine uğramadan yine haftada iki gece yemekten sonra dayımla bütün ihvanlarının evlerini dolaşıp toplantılarının nerede olduğunu haber vermeye devam ediyorduk,

dayımın karısı bilâl efendinin kızıydı ve bilâl efendi dayımın vasıtasıyla taşınmıştı buraya, evlenmeleri de ondan sonra olmuştu, ama dayımın bilâl efendiye bağlılığı ile onun kızıyla evli oluşu arasında bir ilgi olduğunu hiçkimse düşünemezdi, bilâl efendi evini getirip de bizim mahaleye yerleştiğinde dayımdan başka tanıdığı tek kişi bile yoktu bu şehirde, elli yaşını çoktan geçmiş, saçı sakalı ağarmış, başındaki yarı takke yarı sarık, kışlı yazlı sırtından çıkarmadığı pardösüsü ve şalvarla patolon arası giysileriyle başını sol omzunun üzerine hafifçe eğerek vakit namazları için mahalle camisine, cuma namazları için de şehrin merkez camisine gidip gelir ve onun dışında evinden dışarı çıkmazdı, alış verişlerini, getir götür işlerini, işinden arta kalan zamanlarda dayım yapardı,
önce böyle, kim ve neci olduğu ile mahallenin, giderek bütün şehrin dikkatini çek-

ti, dayım herkesin sorularına ve meraklarına yetişmek için âdeta çırpınıyordu, sonra da başka şehirlerden, kasabalardan hemen her gün gruplar hâlinde gelip giden ziyaretçilerin çokluğu dikkat çekti, derken dayımın çabasıyla mahalleden, şehirden bilâl efendinin çevresinde bir hareketlenmedir sürüp gitmeye başladı,
dayımın, bilâl efendinin kızıyla evlenmeye karar vermesi üzerine babamla annem de onun etrafındaki sohbet halkasına katıldılar, ders aldılar ve dayımın evliliği de bizim düğün dernek geleneklerimizin hiçbirisini atlamadan gerçekleşti, önce dünür gidildi, bir süre beklendi, bir kez daha gidildi, sonunda söz kesildi, şerbet içildi, nişandı, kınaydı, düğündü... derken bilâl efendi akrabalarımızdan, mahallemizden, şehrimizden birisi olup çıktı, sevenleri de sevmeyenleri de her geçen gün artıyordu.

o, küçük evinin küçük salonunda köşedeki minderin üzerinde bir fotoğraf gibi sessizce oturur, gelip giden ziyaretçilerin saygıyla dizlerinin üzerinde saatlerce oturup birkaç cümlecik de olsa ondan bir şeyler duymak için can kulağı ile âdeta odanın sessizliğini dinleyişlerine bazen hiç karşılık vermez, bazen de sanki salonda olmayan birisinin kendisine, şunları konuş, demesi üzerine konuşuyormuş gibi yumuşayan yüzüne yayılan çok ince bir bulut gibi belli belirsiz tebessümle dudakları aralanır ve konuşmaya başlardı, sanki konuştuklarının hiçbirisi kendisinin sahipleneceği, söyleyebileceği sözler değildi de o da çevresindekilerle birlikte gaipten birisini dinliyormuş gibiydi,
o konuşurken, ilk zamanlar, en çok merak ettiğim, büyükler böyle diyor, büyükler böyle yapardı, şeklindeki sık sık tekrarladığı göndermeleriydi, dayımın yakasına yapışırdım eve gelinceye dek, kimdi o büyükler? sanırdım ki, benim olduğu gibi dayımın gözünde de en büyük bilâl efendiydi, sorularıma gülerdi dayım, anlayamayacağımı düşündüğünden olacak geçiştirirdi, bilâl efendinin herkesin her sorununu anlaşılması güç bir sabırla dinlediğini görür, bazen de hiç kimseyi dinlemiyor mu acaba diye kuşkuya düşer ama ne çözüm önerdiğini de anlayamazdım bir türlü,
onun sohbet halkasının en küçüğü bendim, onun için de bilâl efendi başta olmak üzere herkesin gözündeki yerim bir başkaydı, toplantıların sevimli bir uğurluğu gibi gider gelirdim aralarında, bilâl efendiyi dinlerken onun dudaklarının kıpırdanışını, ağzından dökülen sözcüklerin sakallarının arasında kayboluşunu, gür kaşlarının altında hep kapalı gibi duran göz kapaklarından neredeyse yanağına dökülen kirpiklerinin hareketlerini, sakalına karışan yanağının beyazlığını izler, onun görüntüsünü duvarda, kendimi de onun kaybolan görüntüsünde kaybeder, dalardım,
sarığının altından omuzlarına taşan saçlarının kıvrılan uçlarını gördükçe, ben de saçlarımı uzatmaya heveslenirdim, uzun boyuna, zayıf bedenine, sanki birer parça kemikten ibaret parmakları kadar üzerindeki damarları da belirginleşen ellerine bakınca hiç yemek yemediğini düşünür, çevresinde toplanan bunca insanın içinde varla yok arası bir kişiliğin herkesi nasıl bu denli etkileyebildiğine şaşar-

dım, belki de bendeki şaşkınlık dayımda, babamda ve onun yanma gelip giden herkeste, ona sormadan bir şey yapmayan, yeni doğan çocuklarına hangi adı vereceklerini, oğullarına kimin kızını alacaklarını, kızlarını isteyenlere verip vermemelerini, değiştirmeyi düşündükleri işlerini, onun hiç anlamadığı hâlde ona sormadan karar veremeyen insanlarda şaşkınlıktan başka bir şeydi, inanma, güvenme, onu kılavuz edinme, onun aklına ve hislerine teslim olmaları, kendilerinde olmadığını düşündükleri, kendilerinin göremeyeceği şeyleri gördüğüne inandıkları gözlerine bağlanmaydı,
onunla bir sofraya oturmak, onun su ya da çay içtiği bardaktan bir yudum da kendileri içebilmek, onun tabağında kalan iki üç kaşık pilâvı âdeta pirinçleri sayarcasına tane tane paylaşmak, eşyalarına dokunabilmek, abdest alacağı zaman beş on kişi birden ortalığa dökülüp saçılırcasına kapı, terlik, havlu, sabun, su... diye koşuşturmak, onun dokunduğu yerlere dokunup, bastığı yerlere basmak, bir kez olsun adlarını onun iki dudağı arasından duymak, bir an onunla göz göze gelebilmek... işte istediklerinin hepsi bundan ibaretti, zaten o da hiç kimseye bunlardan başka bir şey veremezdi, çevresindeki insanların bütün bu beklentilerini ise vermek gibi bir düşüncesinin olup olmaması bir yana, verebildiğinin farkında olduğunu bile sanmıyorum, bu insanların hepsi de, kimin tarafından çekildiği belli olmayan bir ipin ucuna gözlerini dikmişler, merak ve sükûnetle ardından gidiyorlardı, bu gidiş hâli de onların hepsini çevrelerindeki diğer insanlardan ayırıyor, belki de temizliyordu,
bilâl efendi, işte o ipin görünen ucunda sessizce, bir insandaki her şeyden en azına, onun için de hemen hemen hiçbir çaba göstermeden, bütün bunlar için yorulmaya değmez dercesine sahip olarak oturuyordu,
o, yalnızca bu oturuştan ibaretti işte,
bu duruştan,
bu fotoğraftan ibaretti,
ben, bugün bile hâlâ o fotoğrafın etkileyici görüntüsü ile mestim,
dilim paslandığı, gözlerim kamaştığı, aklım karıştığı ve yolum çatallandığı zaman o fotoğrafı hatırlar, çıkartır bakarım,

o insanlar mı? şimdi?
bilmiyorum, bilsem bile bilmiyorum,
birbirinin eline ayağına kapanan, birbirinin ağzından alıp ağzına veren, üstünlüğü her zaman yanındakinde gören bir güzellikle birbirlerine ve bilâl efendiye bağlıydılar,
bu güzelliğin çekimiyle hayatları genişliyor, yürekleri ferahlıyor, başkalarını ezip yok eden dünyanın, onların sırtında küçük bir pamuk torbası kadar ağırlığı olmuyordu,
muhabbetin cilveleriyle çocuklar gibi oynaşarak o ipin ardından gidiyorlardı,

(Sürecek)

FERİDUN ANDAÇ

GÖNLÜMÜN YİTİK YURDUNDA

"Sen bir hayalsin, asla göründüğün gibi değilsin.
Epiktetos

Ayrılış

Göktü çağlayan. Düşlerimde. Mavi mavi, bulut bulut ağıp giden.

Keklikler sekti, kardelenler soldu, karlar çözüldü. Turaçlar buğuladı havayı. Esti, savurdu rüzgâr. Palandöken alacalığını giyindi. Yer gök renk ağışmasına döndü. Durdu dil, asileşti söz. Evrildi yollar. İzler durak oldu.

Ömrüm soldu sanki!

İşte bu kentten gidişim küskünlük getirdi onlara.

Yine gam yükünün kervanı geldi.

Sessizliğime gömdüm o ezgileri.

Çok nimetin yedim helâllaşalım.

Hangi rüzgârla sesimi sınayabilirim ki artık...

Bir insan ömrünü neye vermeli,

Harcanıp gidiyor ömür dediğin.

Ne diller çözüldü, ne gözler alalandı, ne de dindi söyleniş:

Bu ayrılık bana ölümden beter.

Yapamazdım! Kıyamazdım genç ömrüme.. kentin kararan yüzü iyice solduruyordu beni. Durup, yollara bir karanfil gibi düşmek vardı. Renkler değil, puslu aşklar çekiyordu beni. Gitmem, kopmam gerekiyordu bu kentten. Önümde yeni hayatın ışığı kırpışıp duruyordu. Hüzün kentinin kollarında avunan ömrüm, 'ruhunu zincirleme, bir değil yüz, bin, belki yüzbin yüz tutsak buna; al başını git, soluklandır beni de,' diyordu sanki!

Işığa doğru koştuğum doğruydu..

Adımladım göğü..

Bana döndün sen.. Benim oldun.. Gökle buluştum...

Kavuşma

İşte kanatlarım gölgene sığındı. Çocukluğumun izlerini aradım bir bir sokaklarında, kapı önlerinde, ağaçlarında. İki kışı, üç yazı ile anılarımda belenen; gönlümün yitik yurduna döndüm sonunda. Yani, belleğimde bir kentle oluşan ilk imgelere.. bunların filizlendiği yere.

Şaşkın ve ürkektim. Yeni Camii'nin oralarda bir yerde ayrıldık. Bana soluk veren ses de yabancıydı artık. Silüeti silindi, unuttum her şeyi. Kayboldum! Elimde sıkıca tuttuğum şey beni nereye götürecekti şimdi, bilemiyordum! Sözümona, 'her kapıyı açar,' diyorlardı. Nasıl kullanılacağını, ona nasıl hükmedileceğini, onu bundan böyle nasıl edinebileceğimi de bilmiyordum.

Ötelerde kanatlanan, tanımaya çalıştığım martılar kadar ürkektim!. Kopuştaki ataklığım gitmiş, yapayalnız, sözsüz kalmıştım. Uzun tren yolculuğumuzda başlamıştı bu.

Ne sevincimizi anlatabildik, ne de üzüncümüzü. Birlikte öylesine az; öylesine uzun, anlamlı anılarımız oldu ki.. O kentteki ömrün sanki bunlarla bezeliydi.. Oysa burada tutunmaya çalıştığım her şeyin bir ucu ona uzanıyor, onu anlatıyor, onun öyküleri dolaşıyordu dilden dile.

Çermikteki ilk yüzme dersimizde de öyle yapmıştı. Kollarıyle beni su yüzeyine almış, soluğumu nasıl ayarlayacağımı söylemiş, kollarımı nasıl kulaca dönüştürmem gerektiğini göstermiş sonra da bırakmıştı. Küçücük alan bir ummana dönüşmüştü gözümde. Çırpındıkça batıyor, battıkça soluk soluğa yukarı çıkıyordum. Yaşamak savaşımı buydu belki de.. Acımsı, kükürtlü sularla boğuşarak öğrenmiştim kulaç atmayı... Ne çokkızmış, küsmüştüm o gün. Çıkışta, birlikte ilk kez gittimğimiz lokantada, o beyaz örtülerin, bardakların içine kıvrılarak konulan peçetelerin, tombul cam sürahilerin sunduğu aydınlık havada önüme getirilen, en sevdiğim pilavla kurufasülyeyi yememiş, kırgınlığımı kendimi cezalandırarak göstermeğe çalışmıştım. Diller dökmüş, sonra tatlı bir öfkeyle, 'soydur çeker,' diyerek; beni kahvede bekleyeceğini söylemiş, çay içmeye gitmişti.

Şimdi küsecek kimsem de yoktu!

İlk oraya, Halamlara gitmemizi; 'İnsanın büyük kentte tutunacak bir yeri olmalı, eğer anıları yoksa...' diye açıklamıştı. Ne çok birbirimize benziyorduk, ne çok ayrı ufuklarda dolaşıyorduk.. 'Söz gümüşse sükût altındır'ın en çok kullanıldığı yerde büyümüştük. Susarak anlatıyorduk her şeyi birbirimize.

'Bizi mektupsuz bırakma, Annenin gözleri yolda kalır hep, unutma..' Ayrılığımızın son sözleriydi bunlar.

Anıştırma

Bölündüm, parçalandım, savruldum. Yurdumu buldum sanırken, kaybettim.

'Cici Annen' dedikleri ZehraYenge'nin evinde kavuştum çocukluğumun renklerine, kokularına. Bana o izleri anlattı. Elimden tutarcasına, Kavuştak Sokağı'na götürdü sözleriyle: 'şu otel sizin oturduğunuz ilk evdi. Yandaki kasabın yeri sinemanın girişi, arkasındaki binanın yerinde ise sinema vardı..' Bir bir anlattı.. Pazaryerini, Leyla'yla paskalya yumurtalarını vuruşturduğumuz sarnıcı, kuruyemişçi Kamil'in dükkânını...

'An o filmler, ne güzeldiler kuzucuğum.. Her bir şey oralarda kaldı; hatıralarımız, sevgilerimiz, bizim yaşadığımız İstanbul'da...' Sesi ağlamaklı bir hâl almıştı. Sözlerini yarım bırakıp, duvarda asılı duran altınyaldızlı çerçevedeki fotoğrafı göstererek; 'Yakubumun babası.. Sizler hiç tanımadınız kuzucuğum. Ne çok özenirdi Bu Rıhtımların Üzerinde'ki oyuncuya.. Yok yok o değildi, birlikte aynı filmde oynamış da sonra evlenmişlerdi hani...

Artistlerin adını söylediğimde, hatırlamıştı birden: "Yalnızlar Rıhtımı" 'O gün Yakubumla size gelmiştik. Annen ne hamarat kadındı, yine öyle mi, bize balkonda yer açmış, çay demlemiş, tarçınlı kurabiyeler, çörekler yapmıştı. Bir yandan da dikişlerini dikiyordu. Sizin yazlık sinemanız bizim de sinemamız olmuştu kuzucuğum. Ah Yakubumun babasıyla da Bükreş'te böyle bir sinemada tanışmıştık. Savaş yeni bitmişti. Amerikalılar Almanların yaptıklarını gösteren filmler izletiyorlardı bize. O da ağabeyimle birlikte Yugoslavya'da partizanların yanında yer almış, tutuklanmış, sonra birlikte kaçarak yaşadığımız Bükreş'e gelmişlerdi. Biz orada tanışmış, evlenmeye karar vermiştik. Kısmet işte. Yakubum orada doğdu, biz burada evlenebildik ancak...'

Leyla'yla bize hazırladığı sandviçlerden söz etmiş, sosisi ilk defa bu evde yediğimi anlatmıştım..

'A kuzucuğum, ne yazık ettiler o kızcağıza da, biliyor musun?' deyip; 'sizler işin aslını bilmezsiniz, saklamışlardır herkesten...' sözleriyle onun öyküsünü anlatmaya başlamıştı.

'Yakubum da onların narına yandı, ah kuzucuğum..' derin bir iç çekerek, yarını bırakmıştı anlattığı öyküyü.

Onu birkaç kez yürüyüşlerde görmüş, anlam verememiştim. En son, Beyazıt'ta, üniversitenin ana binasındaki işgal sırasında yüzyüze gelmiştik âdeta. 'Yakup ağbi.. Yakup Ağbi..' diye seslenmiş, peşi sıra gitmiştim. Sivil görevliler arasında kaybolmuştu birden.

Hiçbir şey sormamıştım. Ortak anılarımızın incinmesini istememiştim, belki de!

Sonra da, yüksünmemiş, o acılı hâliyle sandviçler yapmış, sosis kızartmıştı. Mutfaktan sesini duyuyordum. İçli, buruk bir ezgi. Şarkıcı günlerini çağrıştırıyor: *Martılar çığlık çığlığa her akşam/Bir büyük rüzgâr dağıtır şarkılarımı/İçim boş, gemiler boş/Nereye baksam ölüm gibi susar yalnızlar rıhtımı.*

Sonra bu filmi konuşuyoruz. 'Yakubumun babası beni hep o kadına benzetirdi, adını söylemiştin ya, bu acı hepten aklımı aldı başımdan kuzucuğum.. Hah, evet; Çolpan.. Çolpan İlhan. Ne kadar yakışırlardı birbirlerine. Yakubumun babası da öyle bobstil giyinir, tıpkı öyle gülerdi..

Yakup ağabeyinin 'Mariana'sı, bizim Zehra Yengemiz, omzunda bin yıllık anıların yükü vardı sanki. O'nunla soluk almıştım, gökyüzüm onunla aydınlanmıştı sanki. O semtten ayrılıp, artık yalnız başıma yaşamaya karar verdiğimi söylerken; 'Sen olara bakma kuzucuğum, anlayamazlar senin gibilerini. Yakubumun babasını görüyo-

rum sizlere bakarken.. Ah! Yakubum da hep sizleri korudu kuzucuğum.. Gözleri paradan başka bir şeyi görmez. Halanın çocuklarıdır iyidir, güzeldirler de; sağ gözün sol göze faydası olmadığını buradaki cümle âleme onlar anlatmıştır... Gitmen hayırlısıdır. Dönersen, bu kapı açıktır sana, Eminemin yadigârısın..'

Buluşma

Ataktık. Alanlardan alanlara koşuyorduk. Özgürdük, hayata meydan okuyorduk. Ne istediğimizi biliyorduk, ama çoğu kez ne yaptığımızı bilmiyorduk. Akıp gidiyorduk hayatın sürüklenişinde. Neredeyse Akademi'deki dersleri de asmıştım. Gelen her mektup uyarı, öğütle sonlanıyor; gönderdiklerim ise hayat, toplum, halk, emek, iş, özgürlük, devrim sözleriyle dolup taşıyordu.

Durulan günlerden sonra bir gün, koşup geldim buraya. Annesinin sütünü özleyen bir çocuk gibi düştüm bu sokağa. Sokak olduğu gibi duruyordu. Bozulmasını istemediğim çocukluk anılarım gibi. Oturduğumuz evi merdiven çıkışından tanıdım. Oteli görünce, Zehra Yenge'yi andım. Yakup Ağabey'in öldürülüşünü.. Günlerce gazeteler yazmıştı bunu..

Duvarlarına dokundum, bir insanı severcesine okşadım. İlk aradığım şey açıkhava sinemamız oldu. Yitirdiğim bir şeyi ararcasına sağa sola bakındım. Kasabın yerinde tüpçü vardı. O bahçe yapılarla dolmuş. Olsun, tutunacak bir şey bulmuştum ya, o yıllara ait.

Çocukluğumun yurduna düştüm. Düşlerimin adasına çıkartma yaptım. Leblebici solgun bir yazın anısını yaşattı bana. Sanayağı kâğıtları, cam kırıkları biriktirir; ekmek arası salça biber yerdik. Keten helva sevincimiz olurdu. Halamın kızı Leyla'yla el ele tutuşur, Zehra Yenge'nin bahçesinde soluk alırdık. Leylakların, hanımellerinin arasında; izlediğimiz filmlerdeki gibi sevenle sevileni oynardık. Şimdi o bahçe yoktu, Zehra Yenge de.. Leyla'nın ise yaşayıp yaşamadığı, nerede kiminle olduğu belirsizdi.

Otelin altındaki kıraathaneye gidip oturdum. Bir çay söyledim. İlk yudumda içim ısındı. Gece dışarı çıkma yasağının bugün başladığı konuşuluyordu yandaki masada. Günlerdir kaçaktım! 'Karanlığa kalmadan dönmeliyim,' diyordum içimden. Ama buradan da kopamıyordum bir türlü. Beni tutan, buraya çeken bir şeyler vardı. Çıkıp o balkonu görmek, beyaz perdenin gerili olduğu açık alanı seyretmek, çocukluğumun yitik yurduyla buluşmak istiyordum. Kulağımda dikiş makinasının tıkırtıları vardı. Çayın yanına katık ettiğim simite ise annemin çöreklerinin kokusu sinmiş sanki! Geceyi bu otelde geçirmeye karar verdim. Kimliğimin istenebileceğini düşünerek, tekrar gelip buraya oturdum. Seslerin, kokuların, renklerin birer görüntü olup beni sarstığını hissediyordum.

Çözülme

'Sen, şu güzel gözlü terzi hanımın oğlu değil misin?'

Leblebici Anneme aşıktı. Beni bundan mı çok seviyordu! Her gün mutlaka yanına uğramamı ister, sağa sola bir iki koşuşturur, gece sinemasının eğlencesini, günün yevmiyesini verir, ezgin bakışlarla beni eve salardı. Hep bir şey söyleyecek, bir şeyler anlatacakmışçasına bakardı bana. Bilmezdim, anlamazdım hâlini. Çok sonraları, biz bu kenti de terk edip, geldiğimiz kente geri dönerken; istasyonda Halam, Babamın kulağına fısıldamıştı bunu.

Bir güzel sevmeyinen dünya yıkılmaz!

Bir bu sözünü unutmamıştım babamın. Bu kente göçümüzün üçüncü yılında, burada tutanamamış, geri dönmüştük. Babam gündüzleri Paşabahçe'de çalışır, yüksünmeden o uzunca yolu gider gelirdi; vapurla geçtiğini söylerdi, geceleri ise resimli aynalar dökerdi. Önce cama resmi çizer, sonra sırlardı. Pür dikkat izlerdim onu. Bu resimleri kâğıtlara da çizmesini isterdim. Her çizdiği resmin satılıp gittiğini, bunlardan bizde hiç olmadığını söylerdim. 'Olur, olur yaparız,' der başından savardı beni.

Henüz ilkokula başlamamıştım. Leblebicinin aldığı resim defteri ile karşısına geçip, çizdiği resimlere özenerek, ben de çizmeye başlamıştım. Böylece ilkresim bilgimi bu sırlı aynalara çizilen resimlerden öğrenmiştim.

Annem de gündüz gece demez dikiş dikerdi. Provalar, çizilen patron kartonları, gidip gelmeler, kumaş yığınları.. Nauman marka makinenin tıkırtıları. Soluğu sokakta alırdım hep. Akşamları balkondan açık hava sinemasını izlerdik. Annem dikişe, Babam çizimlerine verirdi kendini. Biz, kardeşimle, birbirimize sokularak sinemanın büyülü dünyasına kapılıp giderdik. Bazen, öylece balkonda uyuduğumuz da olurdu. Tek gelip gidenimiz Zehra Yenge'ydi. Annemin amcasının eşi. Halam ise ya dedikodu, ya da Annemin dikişlerine yardım için gelirdi. Şu sözlerini duyardım arada bir: 'Şu çocukları, İhsan'ı düşündüğüm için yapıyorum..' Annemle bu gizli çekişmesine bir anlam da veremezdim.

Düş gibi geçen o günlerden kopup, o kapkara, hüzünlü kente dönüşümüzü anlayamamıştım. Trende, yol boyunca ağlamıştım. Kucağımda, yemeğe kıymadığım, Zehra Yenge'nin haşladığı, sarı, kırmızı renkli yumurtalar, keten helvası vardı. 'Yakup Ağabeyin gönderdi,' deyip verdiği atlı araba ise hiç elimden düşmemişti. Döndükten birkaç ay sonra da '60 İhtilali olmuştu.

Leylaklı Bahçe

Buğusu geliyor rüzgârla bana. Yağmur yıkamış bahçeyi. Leylakların eflatun rengi gökyüzünü almış âdeta. Baş döndürücü bir koku..

Ucunda sen varsın renk ağırmasının, başı dördüren kokuların. Siyah dutları topluyoruz birlikte. Ağaç dumdalarından birer zenci çocuk gibi çıkıyoruz. El eleyiz. Gülüyoruz.

'Seni seviyorum,' diyorum.

Gülümsüyorsun;

'Böyle lafları nerden öğrendin,' diyorsun.

'Filmlerde..'

'Çok mu film izliyorsun?'

'Annem izin verdikçe..'

'Sevdiğini nasıl anlayayım,' sözlerinle kaçıyorsun. Peşin sıra geliyorum. Eteğinden çekeleyip düşürüyorum seni. Yanaklarından, filmlerdeki gibi dudaklarından öpmeye çalışıyorum. Ağzında dut tadı kalıyor. Bir ömür boyu unutamadığım bir tad bu. Seni hatırladıkça bir acı çöküyor içime. Her gün sayısız nefesle, yüzle, tenle oluşunu düşündükçe çıldıracak gibi oluyorum.

Yeniden bu kente dönüşümüzün bahar kokusu burnumda. Küçük Halam karşılıyor istasyonda bizleri. Onun leylak ağaçlarıyla örülü bahçesinde geçiriyoruz bütün günü. Uzuyor o günlerimiz. Uzadıkça da bu bahçeye bağlanıyorum. Hep seni çağrıştırıyor bana.

Okumayı yeni sökmüşüm. Hayat dergisi alınıyor.

Evimize taşınmışız. Babam yeni işe başlamış. Annem "Gölgesini Satan Adam" romanını okuyor her hafta. Moda sayfalarındaki elbiselerin çizimini yaptırıyor ağabeyime. Her hafta bin bir merakla beklediğim "Ali Baba Kırk Haramiler" çizgi romanını heceleyerek. sesli sesli okuyorum. Dergi elimizde dörde bölünüyor. Ağabeyim toplayıp istifliyor bunları. Gazetenin, dergilerin yeni ondan soruluyor.

En çok 'İhtilal' konuşuluyor evde.

Bir çözülmedir başlıyor yaşadıklarımızda.

'Bu kente dayanmak mümkün değil,' diyor Babam. Nice sonra o günlere dair notlar düştüğü defterinin bir köşesindeki şu sözleri ilgimi çekiyor: İnsan hep aydınlığa koşar. Kaçıp göçmelerde bundandır hep. İnsan yakasını kurtarmaz bundan. Hiçbir şeyle yetinmemeli insan. Yetindin mi, toprağa kendini canlı canlı gömdün demek. Gitmek güzel, akmak.. Suyun duruluşu da öyle değil mi? İnsanın içinde diri tutacağı bazı şeyler olmalı elbette.. tanrı aşkından da öte bir şey.. 'hayatta dosdoğru, zikzaklı yollara sapmadan yürürüm, öbür şekli başkalarına bırakıyorum..' -Dost- Bu 'Dost'un kim olduğunu ise, yıllar sonra bıraktığı kitaplardan öğrenecektim.

Babama sonra sonra hak verecektim. Onun acısını anlayacaktım. Hep aydınlığa koşuyordu. Bağlanmayı sevmiyordu bir yerde. Bir şeye ait olmayı hele.. Biz, şimdilerde, buna 'tutunamayan insan' diyoruz ya.. Hayır, öyle bir şey değildi onunkisi..

Biz tekrar leylaklı bahçeye dönüyoruz. Halam, buradaki tek mutluluğumuz, kol kanat gerenimiz. Babamın yüzünü, sesini unutuyorum uzunca bir süre.

Leylaklı bahçede tek düşündüğüm şey dergiler, kitaplar bir de Leyla oluyor.

Birazdan kalkıp, onların evinin önünden geçip gitmeli, diye düşünüyorum. Karanlığa kalmadan gönlümün yitik yurdunda dolaşmalıyım bir süre daha.

CEMAL ŞAKAR

OTACI

Bağırsaklarından şikayetçi bir hasta için; melisa, nane, papatya ve zencefilden kararınca bir karışım yapıp mikserde öğütmeye başlamıştı. Sabah kalktığından beri başağrısı hiç rahat bırakmamıştı. Makinenin bıçakları sanki beyninde dönüyordu. Mikseri durdurdu. Kendini biraz toparlayıp hastaya bazı önerilerde bulunacaktı. Önüne bir kâğıt alıp hazırladığı ilâçların ne şekilde kullanılması gerektiğini not etmeye başladı. Adaçayı ve anason kaynatıp içmesini de salık verecekti. Yılda bir iki kez tam ensesinden girip beynine doğru ilerleyen keskin sancının habercisiydi, gözlerinin bulanıklaşmaya başlaması. 'İnşallah yanılıyorumdur.' Tam karşısında oturan hastaya baktı. Hasta çaresizce, sığındığı son kapıymışçasına, gözlerini otacıdan hiç ayırmıyordu. Otacının ağzından çıkacak ümit dolu sözcükleri bekliyordu. 'Allah'ım vesile bizden...' Sancı ensesini yoklamaya başlamıştı bile.

-Basit bir hastalık sizinki, dedi. İnşallah bu ilâçları daha bitirmeden bıçakla kesilmişçesine sancılarınız son bulacak.

Kalktı. Hafifçe sendeledi. Bir eliyle masaya dayandı. Bir kama ensesindeki damarı kargılıyordu. Mikseri yeniden çalıştırdı. Bıçaklar bitkileri bin parçaya bölüyordu. Durdurdu. Bitkiler alt üst olsun diye makineyi şöyle bir salladı. Yeniden çalıştırdığında, beyninde uğultudan başka bir şey kalmamıştı. Beyni kıymık kıymık oluyordu.

-Hocam, kediotu kaynattım, için.

Kendini, hastalarının oturduğu peykede uzanmış buldu. Beynindeki kama olduğu yerde duruyordu. Damarı kazık gibi olmuştu.

-Bir bardak su doldur, Hafız Hanım'a okutuver.

Tam karşı duvarda 'Şifa Allah'tandır' levhasını gördü. Camı epey tozlanmıştı. Lisede öğrenciyken yazdığını anımsadı. Yazdıklarından geriye sadece bu levha kalmıştı.

Ayet'el-Kürsî'yi okuyup yattı. Gece ağırdı, yaprak kımıldamıyordu. Açık duran pencereden gecekuşlarının ötüşleri geliyordu. 'Karanlık koynunda neleri saklıyordu? Yarın nasıl bir kaderle yüklüydü?' Ensesindeki damarı elledi; hâlâ kazık gibiydi. Ovalamaya çalıştı. Nafileydi. Sancı ta gözlerine vuruyordu. Beynindeki uğultudan kurtulmak, gecenin karanlığıyla bütünleşmek istiyordu.

Doksandokuz estağfirullah çekecek uyuyamazsa çıkıp bahçede biraz dolaşacaktı.

Bahçede biraz dolaştı. Ses çıkarmaktan korkuyor; hanımı onu mışıl mışıl uyuyor zannetsin istiyordu. Tulumbanın yanındaki oturağı alıp çiçek tarhlarının yanına oturdu. Pijamasının ceplerini yokladı, sigarasını yanına almamıştı. Ellerini ıtırların arasında dolaştırdı; geceyarısı sanki onları da uyandırmak, kendine yoldaş etmek istiyordu. Kokuları ortalığı sardı.

Hastaları kabul ettiği odada sigara olabileceği aklına geldi. Sessizce kapıyı açıp içeriye girdi. Hastalarından sinen kokuyu gidermek için haftada bir tütsülediği odaya sanki uzun zamandır ilk kez giriyormuş hissine kapıldı. El yordamıyla masayı buldu. Alt çekmecinin dip taraflarında sigara olabilirdi. Bu odada hiç sigara içmemişti. Nedense hastaları onun bu tiryakiliğini bilsinler istemiyordu. İlk duman hayli sert geldi. 'Kim bilir, kaç gündür buradaydı paket.' Tütün iyice kurumuştu. Bir duman daha. Şimdi alışık olduğu sertlikteydi. Sokağa bakan pencerenin önüne geldi. Perdeleri araladı. Sokak lâmbasının sarı, ölgün ışıkları odayı alacalandırdı. Gecenin ağırlığı kasabaya çökmüştü. Ne tarlalarda çobanların yaktığı ateşler görünüyordu, ne de sokakta bir insan. Sadece gecekuşlarının ötüşleri ve sokak lâmbasının etrafında uçuşan sinekler.

Derin bir nefes aldı sigaradan. Dumanı pencereden sızan sarı ışığa doğru savurdu. Gidip peykeye uzandı. Karşı raflarda dizili kavanozlardaki kurutulmuş bitkilere baktı. Birçoğunu İstanbul'dan getirtiyordu. Ama babasından gördüğü üzre, ilkbaharda on-onbeş gün hasta kabul etmeyip bazen Toroslar'a, bazen Ilgaz'lara, bazen de Madra dağlarına çıkar bitki toplardı. Aslında İstanbul'da bulamadığı bir bitkiyi dağlarda da bulamıyor, ama dağların gönlüne genişlik verdiğine inanıyordu.

'Kurtulamadık şu illetten' diyerek söndürdü sigarayı. Çoktandır okumaya gerek görmediği kitapları masanın üzerine koydu. Tertemizdiler. 'Bizim Hayri mi okuyor acaba!' Sahtiyandan ciltlenmiş olan kitabı açtı önüne. Başağrısına tavsiye edilen bitkilere bakacaktı.

Sabah namazında Hayri'yi görünce sevindi. Yardımcısı camiye kimi gelir, kimi gelmezdi.

-Şimdi doğru odama gidip telefonun başına otur. Bizden randevu almış tüm hastalara ulaşıp randevularını on gün ertele. Kendiliğinden gelmiş olanların yol masraflarını öde, helâllik dile. Biliyorum vakti değil ama bu kez Kaz dağlarına gideceğim.

-Ben ne zaman hazır olayım?

-Bu sefer yalnız gitmek istiyorum.

Otomobilimle ancak Kızılkeçili'ye kadar çıkabilmiştim. Otomobilimi köyde bana ilgi gösteren yaşlı bir adamın avlusuna bırakıp üç beş gün içinde döneceğimi söylemiştim. Dağların huyunu suyunu bildiğimi, rehber gerekmediğini anlatıp dağa doğru koyulmuştum.

Ne olduğunu şimdilik bilmediğim ancak bulunca tanıyacağım bitkileri koynunda saklayan dağı selâmladım. Yine koyun koyunaydık. Bu kez kendim için geldim, dedim. Sesim dağda karşılığını bulmadan bana geri döndü. Gidip yaşlı bir çamın gölgesine sığındım. Yaz sıcakları başlamıştı. Otlar sararmaya yüz tutmuş, birçok bitki boynunu bükmüştü. Sırt çantamı ve her seferde mutlaka yanıma aldığım babamdan kalma heybemi dala astım. Sigara yaktım, kurtulamadık şu illetten demeden. Dağla, bit-

kilerle aramızda garip bir sağırlık vardı. Bildik kelimeler gerekiyordu bu sağırlıktan kurtulmak için. Aşağılara baktım; başka dünyalara uzanan Ege denizine, suda ve buharda kırılan gün ışığına. Bitkilerin, dağın kapılarını kapamaları beni kışkırtan yeni bir davet miydi? Ege de, bitkiler gibi suskundu. O, rengini aldığı ışıkta menevişleniyor, gelecek olan geceden korkuyordu. Terim biraz soğumuştu, çantamdan süveter çıkarırken, o gece odamda okuyamadığım kitabı yanıma aldığımı anımsadım. İbn Kayyim'in, Tıbbu'n-Nebî'siydi. Yüzümü denize dönüp kitabı kurcalamaya başladım. Sözü edilen tüm bitkileri ve tesirlerini biliyordum. Sadece ikinci, üçüncü dereceden kimi tesirlerde ufuk açıcı oluyordu. Ağustosböceklerinin cırıltılarına karışan güzel ötüşlü kuş seslerini boş yere ayırmaya çalıştım; bülbül mü, kanarya mı, saka mıydı? Kitabın yapraklarını hızla çevirmeye başladım. Sadece bazı bitkilere Arapların verdiği adlar ilgimi çekiyordu; Çörek otuna, Habbetu's Sevda demişler. İlerledikçe tıp kitaplarında şimdiye dek görmediğim namaz, abdest, sabır, yağmur gibi fasıllar ilgimi çekmeye başladı. Fâtihatu'l-Kitâb faslını görünce durdum. Her gün onlarca kez okuduğum bu sûre üzerine hiç düşünmemiştim. *Âlemlerin Rabbine doğru yola çıkmış kimselerin konaklarından hiçbir konak yoktur ki, onun başı ve sonu Fâtiha'da bulunmasın, diyordu İbn Kayyim. O cennet hazinelerinin anahtarı olduğu gibi dünya hazinelerinin de anahtarıdır. Ne var ki, herkes bu anahtarla açmasını bilemez... Allah ve Peygamberini, onlardan gelen şeyleri iyi anlamak, Allah'ın herkese nasip olmayan bir lütfudur. Onu Allah dilediği kimselere bahşeder.*

Gölgelere bakarak ikindi vaktini tayin etmeye çalıştım. Eli kulağında olmalıydı. Kalktım. Ne yöne doğru yürümeliydim. Her yanım papatya, ısırganotu, defne, kekik doluydu; seyrekçe pelin, körmen ve kenger gözüme ilişiyordu. Beynimdeki uğultuya karışan Fâtihatu'l-Kitâb faslı. Derin bir sessizlik; kimi yaşlı bir ağacın çıtırtıları, alıcı bir kuşun ürpertici sesi ya da bir arının kulağımın dibinden vınlayıp gitmesi bile yetmiyordu bu sessizliği bölmeye.

Ayaklarıma dolanan incecik bir su yatağı. Geldiği yöne doğru onu izlemeye koyuldum; ters yönde ilerliyorduk. Artık, otlar ilgimi çekmiyordu. Adımlarımı açtım. İlerledikçe su artıyor, yatağın eni bir karışa kadar çıkıyordu. Denize ulaşamayan bu suyun başına ulaştığımda şaşırdım. Bir avuçluk bir pınardı. Önündeki seti parmak kalınlığınca aşıp denize ulaşmaya çabalıyordu. Tek nefeste pınarı tüketeceğimi düşündüm. Eğildim, kana kana içmek için. Suda aksimi göremedim. Dağ da selâmımı almamış mıydı! Çiçekler bana kapılarını kapamıştı.

Hiçbir yerde değildim.

Avluya girdiğinde otomobilini göremedi. 'Herhâlde âcil bir iş için Edremit'e gitmeleri gerekti,' diye düşündü. Kapının önünde oynayan ilkokul çağlarındaki kız çocuğu kimi aradığını sordu. O gün beraber olduğu adamın adını hiç merak edip sormamıştı.

-Dedendi, sanırım. Birkaç gün önce köye geldiğimde benimle ilgilenmişti.

-Dedem mi? O çok olmuş öleli. Ben bile hatırlamıyorum.

-Nasıl olur! Buraya otomobilimi bırakıp dağa çıkmıştım. Sen burada mı oturuyorsun?

-Anne! Anne!

Kadın telâşla eyvana çıktı. Karşısında yabancı bir adam görünce üstüne başına çekidüzen vermeye çalıştı; tedbirsizliğine kızarak.

-Kimi arıyorsunuz?

-Babanızdı galiba. Birkaç gün önce köye geldiğimde tanışmıştık. Bana ilgi göstermişti. Dağa çıkacaktım. Buradan ileriye otomobille çıkamayacağımı ama otomobilimi bu avluya bırakabileceğimi söylemişti.

-Babam öleli on yıl oluyor nerdeyse!

-Nasıl olur?

Şaşkınlıkla akşam namazı için camiye doğru yollandı. Köye geldiğinde kendisiyle ilgilenen adamı orada bulacağını umarak yüreğini ferahlatmaya çalıştı. Vakti beklerken ulu bir çınara sırtını vermiş adamın yanına sokuldu. Selâm vermeyi bile unutup; köye birkaç gün önce bir yabancının gelip gelmediğini, dağa çıkıp çıkmadığını otomobilini de köyün çıkışındaki geniş avlulu eve park edip etmediğini sordu.

-Yabancılar buralara çıkmaz, dedi adam. Onların derdi denize girmektir. Dağ hiç akıllarına gelmez.

-Beyaz bir Reno taksi.

-Dedim ya, onlar deniz kıyısında eğleşirler.

-Beyaz Reno'mu camiyle şu kahvehane arasına çekmiştim. Yaşlı bir adam geldi. Ben zeytin ağacının dibindeki masada yalnız oturuyordum. Bana ilgi gösterdi. Kazdağı'na çıkacağımı söyledim. Buradan itibaren dağa otomobille çıkamayacağımı; köyün yollarının dar olduğunu, arabamın traktörlere mani olacağını söyledi. Gel benim avluya bırak dedi.

-O evin sahibi öleli on yıl oluyor. Yanlışın var. Başka köyde bırakmayasın arabanı?

-Yanlışım yok. Bu köydü.

-Yüreğin ferah olsun, burada kimse emanete hıyanetlik etmez.

Bahçe kapısından girdiğinde gün doğuyordu; hayat henüz başlıyormuş gibi, her şey yeniden elde edilmiş gibi, yorulmamış, yıpranmamış. Odasına sessizce girdi. Kimseye geldiğini duyurmak istemiyordu. Yorgundu. Beyninde uğultular devam ediyordu. Kavanozlardaki bitkilere baktı. Onlarla konuşup yeni bileşimler ararken; yalnızlığını koyulaştırdığını düşündü. Hastalara şifa ararken aslında kendinden mi kaçmıştı? Hastalarının oturduğu peykeye uzandı. Gözleri bulanıklaşıyordu. Duvardaki tozlanmış levhayı okumaya çalıştı.

-Hocam, kediotu kaynattım, için. Hocam! Hocam!

CİHAN AKTAŞ

ARASTA

T Cetveli

Elimde T cetveliyle otobüs durağında beklerken, bilhassa yaşlı teyzeler ve amcalar T cetveline meraklı meraklı bakarak, sorular soruyor: Nerede okuyorsun kızım? Bu cetveli her gün böyle taşıyor musun? Her gün Bostancı'dan Beşiktaş'a bu kadar yolu gidip geliyor musun? Mimar mı olacaksın? Her sabah bu saatlerde T cetvelim, rulolarım, çantamdan taşan gönyelerim pergellerim ve uç uç rapidolarım eskizlerim maketlerimle, uykulu gözlerle Üst Bostancı'da yüzoniki numaralı Beşiktaş otobüsünü beklerken, gelecekte tasarlayacağım evleri, kuracağım şehirleri düşlüyorum. Okuldaki Dev/Sol hakimiyetine karşı tek tesellim ülke mimarlığının geleceğini kurtarma düşleri. İslâm mimarisi.

Ama bu Hoca taktı bana. Takarmış. Kızları sevmezmiş. Çizgilerimi beğenmiyor. Paftalarımı şöyle bir baktıktan sonra kırmızı mavi kalemlerle karalıyor. Umutsuzluk içinde dönüyorum eve. Anneciğim. Ben bu okulda okuyamayacağım. Annem şaşkın. Çizdiğim çizgileri o denli beğenmiş ki, inanamıyor birinin, bir hocanın bu ince, karışık, nice uykusuz gecelere mal olmuş çizgileri böyle acımasızca karalayabileceğine.

Bir karar vermem gerekiyor. Yol yakınken döneyim mi? Nereye döneceğim? Niye sınıftaki herhangi biri değil de ben döneceğim?

Bir iki saat sonra toparlanıyorum. Benim ideallerim var.Amacım mimaride Batı'nın kültürel egemenliğinden kurtulmak, İslâm mimarisinin yaşamakta devam eden verilerini bulup ortaya çıkarmak. Çevrenin çoraklaşması, çirkinleşmesi, kirlenmesi insanın şehirle olan duygusal bağlarını zayıflatıyor. Çağdaşlaşma ideolojisi adına gerçekte kâr aşkıyla tekdüze, tatsız, hayal gücünden yoksun bir yapma çevre insanları kümes misali dairelere kapanmaya mecbur ediyor. Televizyon, akvaryum, kanarya, muhabbet kuşu. Mesela babamın tabiat özlemi, bir kır evi hayali. Sanki gelecekte kır evinde yaşamazsa, televizyonun karşısında ölebilirmiş gibi geliyor bana.

İslâm Mimarisi

İslâm mimarisi ne demek yani diye soruyor Meral, her yere cami mi dikeceksin? Ne basit bir yargı! Basit, derinliksiz, duygudan yoksun. Sabırla anlatıyorum. Kısacası güleryüzlü bir mimari. Gülüyor. Sınıf arkadaşım, sıra arkadaşım, Arnatuvlukçu Mao'cu. Bırak Allahaşkına, toplumsal düzen değişmedikçe mekâna dair hiçbir problem de çözülmez. Ne demek İslâm mimarisi, yeşil mavi çinilerle kaplı bir kubbe ve minare mi, yani. Hayır tabii ki, diyorum; İslâm mimarisi deyince bahçeler geliyor ak-

lıma, yeşil bahçeler ve bu bahçelerin ortasında ışıl ışıl şırıl şırıl akan sular. Su sesi ve sessizlik. Sıcaklık ama serin bir sıcaklık. Alçakgönüllülük ve mahremiyet ve... Meral'le bir yere varmayan tartışmalarımız...

-Peki o başörtülü kız hakkında ne düşünüyorsun? Madem ki başını örtmeye bu kadar meraklı, niye evinde oturmuyor da grafiker olmak istiyor sence?

-Benim de başım örtülü bir bakıma.

-Öyleyse sen de örtsene başını, haydi, ört, ört de görelim. İnsanlar sana ne gözle bakacaklar! Madem ki o kız gibi düşünüyorsun, haydi, düşündüklerini yaşa da görelim.

-Sanki sen düşündüklerini yaşıyor musun?

-Ne demek?

-Yani, Mao Zedung düşüncesini nasıl yaşıyorsun?

-Ben eşitliğe, adalete, halkların kardeşliğine inanıyorum. Arnavutluk'a bir gidebilseydim... Mao Zedung Düşüncesi hiç bir yerde değil, Arnavutluk'ta somutlaşıyor.

Grafikte başörtülü bir kız var, kaçıncı kezdir projesi geri çevrilen. Benim için diploma değil, Allah rızası önemli diyormuş. Sabahlara kadar çalışmalıyım. Tasarı geometri. Uzay geometrisi. Noktalar uçuşuyor gözlerimin önünde. Sabahlara kadar. Annem kapıda beliriyor, beyaz geceliğiyle, yüzü endişeden kırış kırış. Yeter artık yeter yeter. Olmaz olsun. Yetti ama, diyor liseli kızkardeşim de, başını yastığın altına gömerek. Uyuyamıyorum. Şu ışığı kapat artık!

Bana kırgın olduğu belli ama niye? Anadolukavağı gezisine götürmemişim. Coğrafya ödevine yardım etmemişim. Vaktim mi var benim? Bir dakika uyumadan yüzümü soğuk sularla yıkıyor, yıkıyorum. Saçlarım onun işiydi. İnce ince örse örse saçlarımı, uçlarını rengarenk ipliklerle kurdelelerle bağlasa, yörük kızlarına benzesem. Gece lambasıyla devam ediyorum. İncecik çizgiler. Arkamda gölgeler büyüyor. Hızlı hızlı geçiyor saatler. Bir adım daha yaklaşıyorum İslâm Mimarisine. Öyle kolay değil. Tabii ki biliyorum İslâm Mimarisi gelecekte geçmiştekinin bir kopyesi olmayacak ama onun ruhunu taşıyacak mutlaka.

Şimdi önemli olan Yapı Projesi hocasını ikna etmek. Niye girdin ki bu bölüme, resim okumalıymışsın sen, diyor.

Bu arada kızkardeşim tamamiyle uyanıyor ve kahvaltı hazırlıklarına girişiyor. Bazı açılardan sanki o abla da ben küçük kardeşim. Perişanlığımı farkediyor. Kaç dakika kaldı ki... Peki, diyor, çay demini alıncaya kadar saçını ince ince öreceğim.

Çizim Masası Olarak Yemek Masası

Niye, diye hayıflanıyorum, niye resim bölümüne girmedim sanki... Saçma bir soru, biliyorum işte, çıplak modeller yüzünden. Genelev eskisi kadınlarmış bazıları. Çürük et kokusu, pıhtılaşmış kan kokusu algılar gibi oluyorum düşündükçe ve birkaç durak ötemizde kadınlar genelevde bedenlerini satarken her şey yolunda gidiyormuş gi-

bi tashih dinlemekte oluşumuza şaşıp kalıyorum. Bu da bir mimari problemi, mimari ve ahlak problemi. Düz masaya abanarak çalışmak yüzünden ağrıyor olmalı belim. İnce ince süslemiştim vaziyet planım, çam ağaçlarıyla, çiçeklerle, havuzlarla. Kızkardeşim de noktalamalara yardım etti ve sorular sorup durdu. Nerede duvarlar, pencereler kapılar nerede, ayırdedemiyormuş. İşte, bunlar, dış duvarlar, yirmidokuz santim, birbuçuk tuğla duvar kalınlığında, çünkü yığma bina. Hiç yer kaybım yok ve vaziyet planında işlenmemiş bir alan görünmüyor. Yine de hocaya beğendiremiyorum. Bir bakıyor, beğenmemeye önceden kendini hazırlamış gibi, elindeki kırmızı uçlu kalemle çizgiler çiziyor üzerine. Ne çizdiği, ne istediği belli değil. Ama beğenmemiş. Kapı oradan olmaz. Güneş nereden doğuyor? Bu yer kaybı niye? Ya bu orta yerdeki kolon? Evinizin salonunun ortasında böyle bir kolon olsun ister misin? Mutfak penceresi Batı'ya bakarsa evin hanımının başına neler gelir, biliyor musun? Yeniden, yeni baştan. Yeni bir bakışla. Yeni bir duyuşla. Bu okula giren öğrencilerin yalnız bir kısmı mimar olarak mezun olabilir. Bunların da bir kısmı mezuniyetten sonra, bir kısmı hayat yarışında elenecek. Mimarlığın hakkını vermek için sanatçı hüneri yanında mühendis zekası gerekir. Hele kızlar! Nedense, Mimar Hanım diye çağrılmak isterler. Ama kolay mıdır mimar olmak? Toza toprağa karışacaksın, duvarcı olacaksın gerekirse, sıvacı olacaksın. Yap satçı yap kaççı bina tücarı değildir ki mimar! Hayata mimar gibi bakacaksın. Hayatı bir mimar bakışıyla görürsen mimar olursun. Ötesi tüccar, desinatör. Kızların çoğu koca evine bir diploma çeyiz götürmek istermiş gibi gelir giderler bu okula. Yol yakınken dönen dönsün; zengin koca bulabilen bıraksın. Mimarlık yapmadan yaşayamayacağını hissediyorsan, mimar ol. Bak arkadaşının çizimine? İşte, yetenek, bu! Bu çocuk mimar olarak doğmuş, iki çizgiyle anlatıyor demek istediğini. Sen önce mekân araştırması yap. Mekânın ruhunu kavra; çizim sonraki iş. İki gün tabii ki yeter çalışana. Oynamayan gelin yerim dar demiş. Çizen nasıl çiziyor.

Ben de çizeceğim, tabii ki çizeceğim. Ama yemek masası benim çizim masam. Çalışmaya başlamak için akşam yemeğinin bitmesini beklemek zorundayım. Acele, hep acele. Çabuk yenilse ya akşam yemeği! Yemekten sonra masayı acele acele siliyorum. Babam arkasına yaslanmış, kahvesini yudumlarken, elimdeki süngerin hareketlerini izliyor. O köşeyi iyi silememiş miyim? Niye öyle bakıyor sanki... İtinayla siliyorum masayı, sabunlu süngerle, birkaç kere siliyorum; çizim kâğıtlarım lekelensin mi? İçi su dolu bardak düşüp kırılıyor. Halı da ıslandı. Senin bu kızın da iyice sakar diyecek anneme şimdi ve işte, dedi bile. Alınacak gücenecek zamanım bile yok, sabahlara kadar çalışacağım. Birer birer herkes yatacak ve ben şu yemek masasına abanarak saatlerce çizeceğim.

Kaybolan Şemsiye

Bu hoca bana taktı. Bu hoca bana niye taktı ki... Sabahlara kadar gözümü kırpmadan çiziyorum, beğendiremiyorum. Herkesin herhâlde çizim masaları var ama ben

yemek masalarında çalışıyorum hâlâ ve her yemekte çalışmalarımı toparlamak zorundayım. Ayrıca özel cetvel gerek, çizimlerimin düzgün olması için. Biraz daha idare etseydi der gibi oluyor babam. Ama diyor annem, şimdi proje teslimi zamanı. Çize çize beli kırılıyor; çizim masasını istediği gibi kaldırır, indirir, eğer. Madem mimar olmaya kararlı, her zaman için bir çizim masası gerekir ona. Yağmurlu bir cumartesi günü Karaköy sokaklarında babamla masa arıyoruz. Sonunda Can'a gideceğiz ama fikir sormak için. Can yahudi asker arkadaşı babamın. Babamın şemsiyesi altına sığınarak tünele yürüyoruz. Bu dar soğuk kırtasiye sokaklarında yürürken, mimarlık geleceğime duyduğum güven artıyor. Gri şehirlere, beton bloklara, gökyüzünü kapatan gökdelenlere karşı bir mimarlık duyuşu, bilinci geliştireceğim. Cami biçiminde evrensel ya da yerel geleneksel değerler arayan müslümanlar, kendi konutları konusunda aynı endişeleri taşımıyorlar. Bütün camiler de birbirine benziyor. Ben öyle şeyler çizeceğim ki... Madrid İslâm Kültür Merkezi Mimari Proje yarışmasına katılmış olsaydım ben de... Birincilik, ikincilik ödüllerini Polonyalı mimarlar kazanmış. Ağa Han Mimarlık Ödülü yarışmasına katılırım ben de. Niye olmayacakmış ki... Bakalım.

Bir çizim masasında anlaşabildik. Can'ın aracılığıyla, neredeyse üçte bir indirim. Can bizi arabasıyla vapura kadar götürdü. Kadıköy'de indiğimizde, yeniden yağmur başladı. Minübüse binemezdik ve babam zaten taksi tutmayı göze almıştı. Fakat nerede taksi? Öyle yağmur yağıyordu ki trafik kilitlenmişti. Bu arada farkettik, babamın şemsiyesini bir yerlerde unuttuğumuzu. Yani ben unuttum. Nerede unuttum ki... Kaç kırtasiyeci dolaştık; ayrıca iskelede, yolcu salonunda da unutmuş olabilirim. Tamam işte, pazartesi okul dönüşü Can'a uğrayıp soracağım.

Dikkat etmiyorsun, dedi babam. Hiç bir şeye dikkat etmiyorsun. Aklın havalarda.

0.5 Rapido

Aklım Bina Bilgisi çizimlerinde. Banyo mutfak tasarımları. Kesitler. Duşta çıplak kadınlar ve erkekler. Resim bölümünden bir kız, çıplak model çizmemek için okulu bırakmaya karar vermiş. Ama ben mimar olacağım. Mimarlık alanı ihmale gelmez. Dışarısı içerisinin yansımasıysa, içerisi de dışarısının yansıması. Mimarlık mirasımız tüketiliyor. Cat Stevens müslüman olduktan sonra fotoğraf çektirmeme kararı almış. Çok seviyorum, çok seviyorum Şems Suresini. Uykusuz geçen gecelere Şems Suresiyle dayanabiliyorum. Andolsun güneşe ve aydınlığına; ışığını ondan alıp yansıttığı zaman aya; andolsun onu parlattığı zaman gündüze ve örttüğü zaman geceye... Bir gün daha böyle geçti ve uykusuz bir gece. Bu çizimleri yapmalıyım. Ayrıca masam hazır yani bu masa alınmadan önce vazgeçmeyi düşünebilirdim ama şimdi, ne derim babama? İpli cetvelim, aydıngerlerim, rapidolarım. Peki, 0.5 uçum nerede benim? 0.5 bozulmuş. Kırılmış. 0.5 rapidosuz hiç bir şey çizemem. Şimdi kim en azından Kadıköy'e gidecek, bir uç için. Bir uç alt tarafı ama onsuz çizim olmuyor. Baban gider, di-

yor annem, tabii gider. Çocuk sabahlara kadar çiziyor, beli kırılıyor, boynu kırılıyor, tabii gideceksin.

Hazırlanırken uzun uzun söyleniyor babam: Her zaman bir eksiği kalıyor. Günde iki kere geçiyor Kadıköy'den. Aklı bir karış havada. Hem bakalım bu saatte dükkanlar açık mı?

Darbe

Kaç gün geçti aradan? Okula girerken daha sıkı aranıyoruz. Forum, boykot, miting boşlukları yok. Bahane yok. Okul eski kalabalığını yitirdi sanki. Hocalar üzerimize yükleniyor. Kantinde kime yapıldı bu darbe tartışmalarını, kavga dövüş bitiyor. Meral iki büyük dolu torbayla geliyor bizim eve. Yine mi sabahlara kadar çizeceksiniz, diye soruyor annem, kâğıt kitap dolu torbalara endişeyle bakarak. Çay yapıyor, kahve yapıyor; sonra, bir kez daha çay yapıyor ki uykumuz gelmesin. Meral üşüdüğünü söyleyince, babam sobayı yakıyor. Gece yarısından sonra Halkın Kurtuluşu gazetelerini, broşürlerini, Mao Zedung düşüncesini anlatan kitapları, kitapçıkları yakmak çok zaman alıyor.

Arada kızkardeşim söyleniyor: Niye tütüyor soba, niye çizimlerinizi yakıyorsunuz?

Mao Zedung Düşüncelerini yakıyoruz, diyorum ben.

Arasta

Diploma projesi için bana arsa olarak gösterilen Üsküdar'da Kara Davud Paşa Camii yanındaki boş arazide bir çarşı tasarlıyorum. İslâm mimarisi böyle bir çarşı için önce ne söyler? Cami çarşının yanında boğulmasın. Çarşının ortasında kocaman bir avlu, avlusun ortasında büyük bir havuz olamaz mı... Yeni olan ne söyledim ki... Kafam karışıyor. Aslında bu arsada bir kültür merkezi tasarlamak isterdim ben. Olmuyor, Allah'ım, işin içinden çıkamıyorum ve Hoca, "Bu mu?" diyecek, nedir bu çarşının özelliği, Üsküdar gibi köklü, zengin bir semte yaraşan... Bir çarşı ama aynı zamanda sanki mesire yeri. Havuzun etrafında çiçekler, ağaçlar.

Bir kelime şiirlerden şarkılardan, mimarlık tarihi kitaplarından, hayallerimi süsleyen bahçelerden, minyatürlerden çinilerden efsanelerden destanlardan akıp gelerek, cisimleşiyor önümde. Arasta. ArastaarastaARASTA. Tabii, arasta. Oraya başka bir şey yakışmaz.

-'Arasta!' diye bağırıyorum aniden, "Yaşasın, arasta, arasta!" ve kızkardeşim yerinden doğruluyor, yani sıçrıyor: Yeter ama, bırakmıyorsun ki uyuyayım, hışır hışır kâğıt sesleri, şak şak cetvel sesleri yetmiyormuş gibi bir de çığlıklar atıyorsun. Ne demek Arasta, Arasta! Uykusu kaçmış gibi kalkıp oturuyor, bir kitap karıştırıyor, saati soruyor, surat asıyor; madem ki uyuyamayacak, kalkıp da yardım etse ya şu tarama-

lara, diyerek, seslendiğimde, uyumuş olduğunu görüyorum. Arasta, Arasta. Bütün yeryüzü uykuda. Bir Şems Şure'si, bir de ben. Karşılıklı iki sıra dükkan. Arasta sokağı. Ahşap dükkanlardan oluşan arastalarda sokağın üzerinin çoğunlukla açık bırakıldığı görülmüştür ama ben betonarme kabuk tonoz kullanacağım. Yer kaybı olmamalı, diyecek hoca, Üsküdar gibi bir semtte yer kaybı olamaz. Arsa küçük. Kat olarak en azından bir tarafta cami boyunu da aşamam. Cami kenarından başlayarak öne doğru yükselecek kat sayısı. İşte cepheler, güzelim cepheler, bütün çizim, bütün yorgunluk işte bu cephelere ulaşmak için.

Sıra detaylarda. Çok temiz çizdiğimi söylüyor hocam. Bürosunda çalışmamı teklif edecek mi bakalım! Horozlar ötüyor. Ezan sesini duyuyorum. Namaz kılmakla kılmamak arasında tereddütlü anlar yaşarken, kızkardeşim yatağında doğruluyor. Bir dakika bile gözümü kırpmadım senin yüzünden, sabaha kadar türlü türlü sesler çıkardın, daha yavaş çalışamaz mıydın, diye mızmızlanıyor, yüzünde kırış kırış bir öfke.

Ama hocam diyorum, bu arasta, yani arasta yorumu, geçmişin ve bugünün bir sentezi ve ben, geleceğimiz için bir geçmiş sloganından hareketle, mimari mirasımızın imkânlarına başvurarak, bize aşina figürlerin ve malzemelerin yardımıyla sıcak insan ilişkilerine somut bir dayanak sağlamayı amaçlıyorum. Bir küçük Mısır çarşısı yani, hani, sizin de hep vurguladığınız gibi, Üsküdar'ın ruhuna, dokusuna sıradan bir çarşı uymaz. Mısır Çarşısı'nı örnek verdim, çünkü günümüzde özgün yapısını çok kaybetmeden ayakta kalmış, hâlâ kullanılan arastalardan biri, Mısır Çarşısı. Dört ana iki küçük kapısı 106 da dükkanı var. Tonoz örtü ise...

"Öyle ezbere olmaz, teorik bilgilerle, önce bir Mısır Çarşısı'na git, dolaş, incele", diye, sözümü kesiyor, proje hocam, çizimlerimi kenara iterek. "İnceden inceye incele. İçinde yaşıyormuş gibi yokla. Hem bakalım, Üsküdar'ın göbeğinde suyu bu kadar rahat kullanabilecek misin? Sonra, kendini Mısır Çarşısındaki aktarın, peynircinin yerine koyarak, yeniden incele projeni. O peynircinin bir gününü yaşa. Evine gir çık. Hatta bir süre peynirci ailesiyle yaşamalı, o ailenin bir ferdi gibi olmalısın. Dış için yansımasıdır, içi bilmediğin zaman neyi dışavuracaksın? Empati yeteneği olmayandan mimar olmaz. O peynirci gibi bakamazsan çarşıya, çizdiğin çarşı marşı olmaz. Birbirine bitişik dükkanlar çizmiş olursun. Üstünü ne ile örtersen ört."

İnce ince çizdiğim kâğıtlar kaba bir hışırtıyla önüme yığılıyor. Benim güzel çizgilerim, cephelerim, arastam. Ağlamamak için kendimi tutarak kâğıtlarımı toparlarken ben, "Başka", "diye bakınıyor hoca, "sıradaki kim?" Sıcak yaz günlerinde tashih yapmak hoşuna gitmiyor. Birkaç çizgiyle yeniden çizilmeye mahkum ediyor tertemiz çizilmiş arastamı. En başa döndürüyor beni. İnsandan yola çık, yaşayan insandan, bireyden, peynirciden. Ben nereden bulacağım peynirciyi? Proje teslimi yakın. Ne yapabilirim? Bulacağım peynirciyi. Bir dönem kaybetsem de arasta. Tonoz. Tabii tonoz. Yeni teknik imkânlarla kendinden bir biçim. Bükülmüş ya da kalıba dökülmüş bir levha olan betonarme kabuk tonozun çelik donatılı kabuğu yatay basınç oluşturmaz ve bir kiriş gibi taşınabilir.

Peynircinin Oğlu

Meral'le Mısır Çarşısında uzun uzun dolaşarak, çarşının L biçimini yeniden keşfediyoruz. Bu arada girişe yakın Erzurumlu peynirciye durumumu anlatıyoruz. Peynirci bizi evine davet ediyor. Hafta sonu peynircinin Çengelköy'deki evine gidiyoruz. Bizimle Yıldız topografyada okuyan oğlu ilgileniyor. Ne çok dini bilgisi var bu çocuğun. Bir hadis söylüyor, sonra da Arapça'sını. Ayrıca her pazar günü meal çalışması yapıyorlarmış. Anlattıklarını dinlerken kendi sorularımı unutuyorum. Bu bilgileri edinmeden ben kim İslâm mimarisi kim. Üstelik mimarlık hissiyatımı tam olarak yansıtan bir şiirle bağlıyor sözü.

Ülkendir taş ve beton bu yanlış kent
Her gün bir yanın biraz daha taş senin

Ne güzel bir şiir bu! Şairi kim?

Osman Sarı. Taş Gazeli. Nasıl duymamış olabilirim böyle bir şiirin şairini...

Peynircinin Yıldız'da okuyan oğlu, benim için bu şiirin bulunduğu kitabı Beyaz Saray'dan alıp Mısır Çarşısı'ndaki dükkana bırakacağını söylüyor.

Sokakta Meral, peynircinin oğlunun konuşmalarına niye o kadar kapıldığımı anlayamadığını söylüyor. Evet, o eve hangi amaçlarla gittiğimizi tamamen unutmuş gibi onu dinliyor ve her söylediğine inanıyormuşum. Şiiri dinlerken de öyle... Peki şimdi proje hocasına ne söyleyeceğim? Bir peynircinin hayat görüşü hakkında ne öğrendim ki ben bugün?

Eleştirilerini daha da ileriye vardırarak, 'Ne yani, peynircinin gelini olmak için mi bunca göz nuru döküyorsun?' diyor.

Kayıp Proje

Kantinde tost yiyerek Meral'in proje tashihini bekliyorum. Hayır gidemem onlarla ada gezintisine. Endless Love'a. Emirgan'a. Projem bitti sayılır ama projemi bahane edeceğim. Bahane ediyorsun diyecek Meral, evet, hayır, beynimi yıkayamazlar benim ayrıca proje teslimi bu kadar yakınken gezip tozamam. Hem, Çengelköy'deki kızların meal çalışmasını merak ediyorum. Hem, kollarım ağrıyor. Avizeleri sildirdi annem. Nefret ediyorum bu saçaklı kristal avizelerden. Küçük dairelerin saray ihtişamı iddiası gülünç mü gülünç. Boş, bomboş bir evim olacak benim. Boş. Bomboş. Hem ev hem iş yeri, Frank Lloyd Wright'ın evi gibi. Ama benim evim tabii ki benim zevkimi yansıtacak. Tabiatın nerede son bulduğu, evin nerede başladığı belli olmayacak. Sudan geçilerek varılacak eve. Menekşe saksıları. Basma perdeler. Güneş. Sağa sola atılmış minderler yastıklar. Ahşap malzeme. Şömine. Su sesini duyacağım düzeneğiyle, içinde her şeyi yapabileceğim kocaman bir mekân. Bir tarafta çizim masam ve yerlere saçılmış der-

giler, rulolar, kırış kırış kâğıtlar. Büyük, hasır bir sepet, köşede, işi bitmiş rulolar için.

İyi ama nerede benim rulolarım? Rulolarım yok. Telaşla sınıfa koşuyorum. Ayrıldığım masada yok. Sınıf arkadaşlarım. Müstahdemler. Çaycı. Yok, görmemişler. Başörtülü kız geliyor uzaktan ve bana öyle geliyor ki ince ince örülmüş, renkli kurdelelerle boncuklarla süslenmiş saçlarıma bir tuhaf bakarak yanımdan geçiyor. Beni süslü püslü boş kafalı kızlarla mı karıştırıyor? Ne sanıyor beni? Mimaride de olduğu gibi dış için yansımasıdır diye düşünüyor olabilir ama her zaman görünüşe aldanmamak gerek. Yanına gidip kendimi ona anlatmak istiyorum. Büyük ihtimalle Çengelköy'deki meal çalışmalarından haberdardır. Ama şimdi, rulolarım... İki saat önce tashihteydim. Peki sonra... İki saat öncesinden adım adım bulunduğum ana doğru iz sürüyorum. Hiç bir yerde yok. Meral'le de arıyoruz. Hademenin birinden yalvararak yardım istiyoruz. Yok. Bu okulda kimsenin işine yaramaz ki bu proje çalınmış olsun. Çöpe gitti. ya da dışarıda bir yerde unutmuş olmalıyım ama nerede? Ozalitçiye, iskeleye, otobüs durağına gidiyoruz. Her gün sandiviç yediğimiz ama bugün gitmediğimiz dönerciye bile uğruyoruz, her ihtimale karşı. Kaybolan çizimlerim o sırada en güzel çizimlerimmiş gibi geliyor bana. Bundan sonra ne çizersem çizeyim, kaybolan çizimlerimin gerisinde kalacak. Bütün projeyi bir önceki yarım yamalak tashihten hareket ederek yeniden çizmek zorunda kalacağımı düşününce, bir ağırlık çöküyor üstüme. Kollarımın ağrısı artıyor.

Fakat mecburum. Yüksek tabureye tünemiş gibi oturarak, masaya yapışarak geçireceğim iki geceyi. Mecburum. İdeallerim var benim.

Bu Masa İşte O Masa

Üzerinde kavanozlar, meyve ekmek sepetleri, türlü kutularla bu masa, yeteri kadar tezgahı, dolabı çekmecesi olmayan küçük mutfağımı derliyor topluyor. Üzerinde havuç doğruyorum. Sebze ayıklıyorum. Annemle babam yemeğe gelecek. Babamın en sevdiği sebze çorbasını hazırlıyorum. İşi uzundur ve bu yüzden sık yapmadığım bir çorbadır bu. İşte, şimdiden kirlendi masanın üstü. Sebze ayıklama, doğrama işleri için örtüsünü kaldırıyorum. Kalın muşambada bir sürü çizgi izi. Bina bilgisi çizgileri. Yapı projeleri çizgileri. İşte şunlar hastane çizgilerinin izleri. Şunlar da arastanın; hemen tanırım, öyle dar bir arsaydı ki... Kâğıtta kalan diploma projem, arastam. İçimde bir yerde bir sızı hissediyorum. Keskin, ince bir sızı. Basit, klişe çizimlerle yetinemezdim zaten ben, diye kendimi teselli etmeye alışkınım ama kim bilir, basit projeler çize çize bir yerlere varabilirdim de. Bazen hatır için proje çizdiğim oluyor eşe dosta. Yazlık ev, köy evi dağ evi gibi. Kırlarda dağlarda yapılan evlerde zemini istediğin gibi kullanabilirsin. Son projemi birkaç yıl önce babam için çizdim; bir kır evi. Babamın ısrarıyla birkaç apartman da çizdim ve yeminli teknik büro döneminde de epey binayı çizgilerimle ıslah ettim. Yine de biliyorum ki onu hayatımın gidişatına ilişkin olumlu saydığım, kaçınılmaz gibi gösterdiğim hiç bir şey ikna etmiyor. Öğrencilik günlerimden söz açıldığında, o yağmurlu günü hatırlatacak bir kelimenin ucundan tutuyor hemen; hani,

Karaköy'de Can'a gidip de şu çizim masasını aldığımız günü yaşadıklarımızı. Tıpkı bugünkü gibi yağmurlu bir gündü; taksi bulamamış, yağmurun altında kalmış, ıslanmıştık ve ben emektar şemsiyesini kaybetmiştim. Koca masayı güç bela eve taşıdıktan sonra, ben vakit kaybetmeden çizime başlayayım diye, monte etmeye koyulmuştu. Ne kadar istiyordu, kızının mimarlık yapmasını, çizdiği projeleri hayata geçirmesini... Niye mimar olacağım diye tutturmuştum da daha az masraflı, devam mecburiyeti olmayan, kadar göz nuru dökülmeyen bir fakülteye girmemiştim sanki! Hiç hoşuna gitmeyen yollara sapmıştım. Aklım bir karış havadaydı çünkü ve kim bilir, yine öyledir.

Şehriyeleri de attıktan sonra kaynayan tencerenin altını kıstım. Taşabilir. Kuruyup yanabilir de. Çorbada havuç olsun ister babam; ancak, rendelenmiş değil, ince ince doğranmış olmalı. Neyi unuttum? Sahi, limon suyu. Eksik bir şey görünce, hâlâ aklın bir karış havada, diyecek ve herhâlde, bir şekilde çizim masasına getirecektir sözü. O çizim masası, şimdi, kim bilir nerede? Bu masa o masa olabilir mi? Öyle bir masa ki uzun uzun aranmış Karaköy sokaklarında ve berbat bir yağmur yağarken eve taşınmış. Üzerindeki örtüyü biraz daha aşağılara indiriyorum ki herhangi bir maasaya benzesin. Ne işi var çizim masasının mutfak köşelerinde? Bir yerlerde işte babacığım, günün birinde belki lazım olur, kim bilir, diyeceğim. Annem Meral'den iş haberleri verecek. Yeni bir bina yapıyor. Hiç boş durmuyor. Açıkgöz kız. Niye onunla çalışmıyorsun? 'Başörtülü olsun isterse, önemli olan kafanın içi, ben onun nasıl çizdiğini bilmez miyim', dediğini bir kez daha tekrarlayacak, Meral'in. Bir düşüneyim, diye geçiştireceğim. Düşün, diyecek annem, tabii ki düşün. O kadar okudun. Sabahlara kadar çize çize belin kırılırdı. Yağmurda karda az mı bekledin otobüs duraklarında! Ama ne oldu? Peynirciye gelin oldun.

Annem böyle yakınırken, akşam yemeğine başlamak için damadının dönmesini beklemekte ısrar eden babam, belki o küçük projeden söz açacak; emekli arkadaşı için bir köy, daha doğrusu dağ evi, Karadeniz Bölgesi'nde. Mevsimler yağışlı geçer orada, bunu hesaba katmayı ihmal etmezsin herhâlde, diyecek sonra ve ardından yağmur sohbeti başlayacak. Yağmur yok bu yıl demek ki yaza su sıkıntısı çekilecek. İklim tuhaflaştı. Bir zamanlar ne yağmurlar yağardı, hatırlıyor musunuz? Fotoğraf çekmek için Büyükada'ya, pencere kapı röleveleri için Sarıyer'e gittiğimizde yakalandığımız yağmurlar. Çizim masası için Karaköy sokaklarında dolaştığımız gün de tuhaf bir yağmur vardı, asit yağmuru gibi. Şemsiyemi nerede bırakmıştın Allah bilir, aksi gibi palto da giymemiştim, diyecek benim konu değiştirme teşebbüslerimi farketmiyormuş gibi ve o günlerde işte, Kara Davud Paşa Camisinde namaz kıldıktan sonra çıkarken, yandaki boş arsayı göstererek, kızım işte bu arsaya çarşı projesi çiziyor, keşif için geldik buraya, şeklindeki sözlerini İmam Efendi'nin nasıl da ciddiye alarak giriş çıkış kapıları, kat yükseklikleri, hatta cephe malzemesi gibi hususlarda tavsiyelerde bulunduğunu uzun uzun anlattıktan sonra, bu yıllarda geçtin mi oradan, sahiden de kocaman bir çarşı yapılmış arsana, muazzam bir şey ama senin arastana hiç benzemiyor, diye sürdürecek sözlerini.

FATMA KARABIYIK BARBAROSOĞLU

KABUK BAĞLAMAYAN YARALAR ANTOLOJİSİ

Bulutlar, kaçanların ayak iziydi. Yani kendisinin. Yani bir sürgünün. SÜRGÜN. Sözlükler yetişir imdada. Değiş-tokuş edilir manalar. Sürgün yani zorla gönderilen değil. Sürgün yeniden can bulan, can süren ağacın dallarından.

Şimdi gece. Kaçmak yok. Saklanmak yok. Başını kaldırıp yıldızlara baktı. Yıldızlar öyle parlak ve öyle çekiciydi ki. Yıldızlar yani ideallerle adını bir tuttuğumuz sönmeyen ışıklar. Her biri bir yıldız olacaktı. Ötekiler nerede? Kendisi sönmüş bir volkandı. SÖNMÜŞ. Rüzgarın uğultusuyla birlikte yalnızlığının ağrımakta olan bir yara olduğunu hissetti. Keşke o soruyu hiç sormamış olsaydı.

"Siz kimsiniz?"

Çocuklar soruyu anlayamamışlardı. Sınıfın en pratik çözümlerini üreten kafası Tansel, "Soruyu anlayamadık hocam. Nasıl yani biz kimiz?" diye sormuştu.

Israr etmemeliydi. Derse ilk başladıkları gün çocuklar geçen yılki psikoloji öğretmeninin çok tuhaf davrandığından bahsetmemişler miydi? Çok tuhaflığın içine alel acele kimbilir neleri sokuyorlardı.

Not almaktan başka hiçbir şey düşünmediği için arkadaşları tarafından mecnot adı takılan Jale -mecnot, not almaya mecbur manasına geliyordu- "siz kim olduğunuzu kendi şahsınızda örneklendirirseniz belki sorunuzu daha iyi anlarız" demişti. Haklı mıydı?

Ben bir yabancıyım dün gelip bugün gidemeyen.

Allahtan zil çalmıştı. Bütün hikâyesini anlatıverecekti belki de çocuklara.

Bu son dersleri sevmiyordu. Gece karanlığında eve dönmeleri. Geceden korkuyordu. Köşe başındaki kestanecinin tezgahından gelen kokuları derin derin içine çekti. Duyduğu kokuda bile yalnızlığını besleyen, yalnızlığına arka çıkan bir yan gördü. Okulun bahçesinde tek tük öğrenci kalmıştı. Karanlıkta yüzünü seçemediği bir delikanlı "İyi akşamlar hocam. Yoksa iyi geceler mi desem?" diyerek uzaklaştı.

Atkısıyla ağzını burnunu sardıktan sonra tekrar gökyüzüne baktı. Yıldızlar "gel" diyordu. O gün Cenan'a da deniz böyle bir çağrıda bulunmuş muydu?

Eve kadar kendine eşlik edecek bir ses aradı. Rüzgarın uğultusu bahçeye çıktığı andaki kadar kuvvetli gelmiyordu. Rüzgar bile arakadaş olabilir insana. Ama yoktu işte. Zil çalmasaydı çocuklara neler anlatacaktı? Ne anlatacağını bilmediğini farketti. Demek iradesini hiçe sayacak kadar çok şey birikmişti içinde.

"Istırap artar, artar ve insan onu taşıyamayacak kadar çoğalırsa birden herşeyin hiçte o kadar acı vermediği anlaşılıverir."

Yeterince artmamıştı ıstırapları. Yeterince...

Gecenin içinden son bir defa kaleye baktı. Bütün heybetiyle duran kale. Kaç genç kıza ölüm sunmuştu acaba. "Bahtım bahtım nerde benim tahtım diye aşağı atlar vakti geçmiş kızlar." Üst kattaki komşusu daha tanıştıkları gün bu efsaneyi anlatmıştı alel acele. "Vakti geçmiş kızlar" a yaptığı vurgudan utanıp lafı değiştirmeye çalışmıştı. Nihan'ın yüzü "vakti geçmişlik" çağrışımı mı yapar olmuştu?

Ne vakittir hiç aynaya bakmadığını düşündü. Şöyle bir göz atıyordu. Ama aynadaki gözler kendi gözlerine değince buz gibi olan dünyadan korkuyordu.

Cenan aynaları severdi. Bir isim iki hayat. Birinden bir nişan yüzüğünden ziyade kalan bir şey yok birlikte yaşanılmış. Bütün hayat kağıdın ve kalemin gövedesindedir. Başkası olarak mı yazmıştır o mektupları. Her mektup yazıcısı başkalaşır değil mi? Kendinden başka bir şeye dönüşe dönüşe yazar her satırı. Gözü gözüne değen tek erkek Cenan. Sanki hayatta başka hiç isim yokmuş gibi en yakın arkadaşının isminde çıkıp geliveren nişanlı. O Cenan da aynaları sever miydi? Kumral saçlarını taramak için mi bakardı aynalara? Oysa yeşil gözlü Cenan durmadan başörtüsünü düzeltmek için bakardı. Kitabının arasına koyup ince yazıyı okuyamıyormuş edalarında aynalarla göz göze gelirdi. Ninesinin, dedesinin, uzak yakın akrabaların aynalarını toplardı. Sanki aynalarda kalmışlar da her bakışta onları tekrar, tekrar görüyormuş gibi.

Görüyormuş gibi.. Göremediklerimiz. Görmek istemediklerimiz. Pos bıyıklı meslekdaşı nasıl pervasız elindeki sopayı ayak ucuna doğru sallaya sallaya "Hocanım sizi artık okulda görmek istemiyoruz" deyivermişti. Artık... Daha okula başlayalı bir ay bile olmamışken. Artık sizi görmek istemiyoruz.

"Hayatta görmek istemediğimiz çok şey vardır Taner Bey. Biz görmek istemiyoruz diye hiçbir şey yok olmaz. Ya da bizim yok etme hakkımız doğmaz değil mi?"

Adam böyle bir cevap beklemiyor olmalıydı. Yoksa niye o tuhaf cümleyi sarfetmiş olsundu.

"İstanbul'dan geldiniz diye size katlanmak zorunda değiliz!"

Tekrar kaleye baktı. Burada kale değil de bir deniz olabilirdi. Cenan'ın duyduğu çığlıkları deniz kendisine de gönderir miydi? Bir isimle iki hayatın yerini durmadan değiş –tokuş etmeye kalksada bu akşam durmadan gelen nişanlı Cenan 'dır. Ölü nişanlı en unutulamayandır bu akşam.

"Kulakların çığlığa talimli ise her herşeyin ne yaman sesi olduğunu duyarsın. "Böyle mi yazmıştı son mekbununda?

Geceyi dinledi. Sükut. Anne şefkatinde rüzgarın sesi. Çığlıklara talimli değildi kulakları. Kendi içindeki ses dışardaki bütün sesleri azaltıyor, azaltıyor sonunda duyulmaz kılıyordu sanki.

Kalenin evine gidinceye kadar şehrin her tarafından görüleceğini bilmesi onu bir an rahatlattı. Hızlı hızlı yürümeye başladı. Hızlı hızlı yürüyorum zannetiği 100 metre yolmuş sadece. Gele gele geldiği Keşef'in Köşeymiş meyer. Ne tuhaf isim. İlk geldiği gün şehirden aklında bir bu isim kalmıştı sadece. Keşefin... Kaplumbağanın köşesi ha. Kocatepe Üniversitesinin öğrencileri karşıki handan boşalıyordu. Ellerinde üst

üste konmuş harita metod defterleri.

"Siz kimsiniz?"

Bu soruya sığınıp Cenan'ın zihninden silinmeyen fotoğrafını öğrencilerinin yüz ifadeleriyle değiştirmek istedi. Nafile. Adımlarını ne kadar hızlandırırsa hızlandırsın Cenan'ı hastanadeki son görüntüsünden çıkamıyordu. Hasta Cenan'dır gelen şimdi. Arkadaş Cenan. 35 kilo ağırlığında Cenan artık Cenan değildi. Bir fotoğraftı sadece. Annesi "O soğuk havalarda bekleşmeyin dedim size" diye bağırıyordu. " Hadi git arkadaşın için gazetelere ilan ver!". İlan ver de ki, Beyazıt eylemi sadece Beyazıt ta değil! Vakkıf Gureba Hastesinde yatan bir Cenan da var. Sayıyorsanız hepimizi, Cenan'ı saymayı unutmayın. O artık 35 kilo. Ama 35 kilolar da sayılır değil mi?"

Daha ne kadar denizden kaçacaktı? Cenan o son ziyarette benim için deniz geç demişti. Son arzusu Aziz Mahmut Hüdai ziyaretiydi. Ben deniz geçemem Cenan diyememişti. Denizle aramda ölü bir nişanlı var diyememişti. Sanki tuhaf bir kaderle en yakın arkadaşının nişanlısıyla adaş iken, adaşının öldüğünü öğrenirse hayat ile bağını koparırmış gibi saklamıştı, gazetelerin "elim bir deniz kazası diye attıkları manşetleri. Korkulu bakışlarını, adaşın seferde değil diye cevaplamıştı. Seferde değil. Her defasında "ne tuhaf hayatında iki adet servet-i fünun kahramanı var" derdi. "Belki koca İstanbul'da iki Cenan var. İkisi de sendeki Cenan. " İsmiyle dalga geçerdi ölümün 35 kiloda yendiği Cenan.

Annesi hiç olmazsa bu yaz "artık evine gelmesini" istiyordu. "Evim?" Hakikatte insanın evi neresidir? Hafızası? Gönlü...

"Aşk'a her yer gurbettir.

Her gün bedenini hapsedip, gönlünü hep dışarda bırakan şu dört duvar evi midir? İstanbul'a bir daha gidemezdi. Her köşesinde kendini bekleyen ıstıraplar olduğunu zannediyordu. Her hatıra kanserli bir hücre gibi sadece büyüyerek her yeri ele geçiriyordu. Kanser... Cenan! Sen hepimizden daha çok ve hepimiz adına mı yaşadın bütün acıları? Birlikte eylem yaptığımız arkadaşlarımızın çoğu evlendi. Erken evlenenlerin kızları annesinin Üniversite kapıları önüne ekmiş olduğu acıları toplamak üzere üniversite kapılarında. Hayat değişirken biz bir örnek acılar içinde yaşlanıyoruz. Kovulmuş bir nesildik. Çoçuklarımıza mirasımız kovulmanın üstüne dayak oldu.

Hatıralardan neyle kaçılırdı? Ya denizden? Boğaz uzaktayken adını andığında bir serinlik sunarken, içine yaklaşmakta olduğunu hissettiği an yangının kendisi oluyordu.

Her mekan dikenüstü bir durak. Herşeyin sığdığı bir kendisinin sığmadığı öğretmenler odası. Kendisinden itibaren her konu yarım. Her tartışma başka manalara çekilen lastikli cümleler yumağı. Herbirini kendisine karşı böylesine mütacaviz kılan nedir? "Artık sizi istemiyoruz!"

Onca soruşturma, sürgün... Sürgün. Sürgünlere hediye verilmez. Her tayini çıkan için paralar toplanırdı. Hatta kendisinin sürgün yeri belli olduğu gün bile para toplamıştı ARKADAŞLARI. Eş durumundan Elazığ'a gidecek olan resim öğretmeni için.

Kendisinden de para almışlardı. Alacakları hediyenin bütün teferruatını anlata anlata. Sen de gidiyorsun demeden. Alaha ısmarladık dediği son Cuma elleri bomboş, kulaklarında yarım yamalak veda cümleleri. Okuldan ayrılmış mıydı? Ayrılmak değil söküp alınmıştı. Öğrencilerden saklamıştı sürgünlüğünü. Ağlaşmalara dayanacak gücü yoktu. Ne öğrenciler adına ne kendi adına.

İçten bir şekilde uğurlarlarsa dosyalarına işlenecekmiş gibi sanki. Hatıra niyetine bir hediye verirlerse memurin kanununa muhalefetten ekmek parasından olurlarmış gibi. Tavrını onaylamadıklarını belirtmek için "keşke sen de deyip susmuşlardı. "Keşke bende ne? Soruyu tamamlamalarını istemenin manasız olduğunu onca yarım kalmış cümlenin ardından artık iyice öğrenmişti. Keşke sende başını açsaydın. Keşke sende seni ilgilendirmeyen hiçbir şeye karşımamış olsaydın. Keşke sen de... Uzar giderdi. Her biri heykeltraştı karşısında. Keşke diye, diye bütün uzuvlarını, düşüncelerini yontmaya başlamışlardı.

Bir güne iki sağırlık çok değil miydi? Sınıf sorusunu anlamamıştı. Öğretmenler odası ağzından çıkan her şeyi duymamaya ayarlamıştı kulaklarını. Daha sözünü bile tamamlamamışken. Apar topar masadan kalkıp gitmelerinin anlamı neydi? Hiç kimse bir sürgün ile arkadaş olmanın "tehlikesini" göze alacak kadar cesur değildir ha. Sürgün. Başa çıkamadıkları manalar için kelimelerin değiş-tokuş edebileceğini bilmiyor sürgün olmayanlar. Sürgünler yani hiç umulmayan bir noktadan hayat bulanlar. Söylediği sözlerin hiçbir karışılığı yoktu insan yüzlerinde.

Çok eskiden okumuş olduğu bir hikâyeye sığınıyordu ne vakittir. Her iletişimsizliğin açtığı yaradan sonra. Kimse yaralarını görmüyordu. Bana yaralarını söyle sana kim olduğunu söyliyeyeyim. Yüreğim kabuk bağlamayan yaralar antolojisi.

Bir zamanlar konuştuklarına hiçbir karşılık bulamayan bir adam varmış. Sadece insanların boş bakan gözleriymiş kendi sözlerinin üzerine düşen. Sonra vazgeçmiş konuşmaktan. Resimler yapmaya başlamış. İçinden geldiği gibi. Akışını hiç değiştirmeden. Protez bir dil gibi sabah akşam dosyanın içinde taşıyormuş bütün çizdiği resimleri. Otobüsten inerken dosyayı düşürmüş elinden bir akşam vakti. Sert esen lodosun altında uçuşup dağılmış resimler. Fakat uçuşan resimleri yakalayan nefes almaksızın konuşuyor, resmin neye dair olduğunu anlatıyormuş.

İnsanları bu kadar çok konuşmaya sevk eden şeyin kendi resimleri olduğunu görünce korkmuş adam. Ben çizdim onları diyememiş. Sesim hiçbir kulağa ulaşmadığı için ben çizdim diyememiş. O gece ve ondan sonraki geceler sözlerini ve seslerini yitirenler adamın resimlerinden bir söz evreni yaratmışlar. Hiç susmamacasına. Kendine ait bir şey söylemekten çekinen ne kadar insan varsa yumulmuş resimlerin üstüne. "Bana kalırsa... " diye başlayan cümlelerin ardı arkası kesilmemiş.

Gün boyu açılmış bütün yaraların üstünden geçti. Hikâyesi merhemdi. Yalnızlığında içine girip sığındığı şifa odası. Her insan beraberinde taşıdığı hikâye kadar mıdır?

Sustuğu zaman içinde durmamacasına konuşan bir şey vardı. Konuştuğu zaman,

ağzını açtığı zaman bütün uzuvları tek tek kendinden kopuyormuşcasına bir acı hissediyordu. İnsanların bakışları mıydı onu kendine bu kadar yabancılaştıran? Peki neden? Ne biliyordular kendinin bilmediği. Öğretmenlerin dosyasından önce hikâyesinin geldiğini duymuştu.

Kendi hikâyesi... Tam evelenmesine bir hafta kala nişanlısını elim bir deniz kazasında yitirmiştir. Başörtü eylemlerine katılmış, eylemin başlatıcısı olan arkadaşı kanserden... Yok canım böyle yazılmazdı dosyalar, raporlar.

Cenan hayatı severdi. Hayatı sarıp sarmalayacak ve içinde taşıyacak kadar severdi. İki ölüm bir isim. Tesadüf? İkisinin de adı Cenan. Acısını anlatmasının kolaylığı sanki iki ölüye bir isim. Cenan dediğinde artık hiç kimse sormuyor nasıl olsa. Cenan? Nişanlın mı yoksa arkadaşın mı?

Yalnız Huriye kadın. Cenan dediğinde o anlıyor adı geçen Cenan'ın hangi Cenan olduğunu. Hem de sormadan anlıyor. Kocanı kaybetmiş olsan kolay demişti. "Herkes acının içine koşar. Ama bir nişanlının ardından dökülen gözyaşları herkese batar. Bilirim. Nerden bilirsem bilirim işte. Adın dul bile değildir. Nişanlısı ölmüş bir kıza bir isim vermez gönüller. İsim payedir bilene. Dul olmak bile payedir. Bakma şimdi kimse istemiyor adı dul diye geçsin. Ölü bir nişanlı ayrı düşmüş bir nişanlıdan daha fazla yüktür bilirim. Yaşasaydı evlenecektiniz. Herşey herkesinki gibi olacaktı. Hayat girecekti aranıza. Hayat yaşlandırır insanları. Çirkinleştirir. Oysa ölüm kusursuzlaştırır. Ölenler ne güzel ne mükemmeldir. İnsanlar şikayete eder. Bakma. Bakma ve aldırma. Onların yani ölü bir nişanlının arkasına kalmamışların bütün şikayeti hikâye tadındadır. Kocalarını anlatırlar. Çocuklarını sonra. Şikayet ederler. Etsinler. Değil mi ki akşama bir tas çorbanın etrafında kavuşulacaktır. Onlar anlattıkça mutlu olur. Sen ne anlatıkça mutlu olursun ne sustukça. Sen arada kalmışsındır. İçini kararturım değil mi? İyiliğimdendir. İnanmazsın ama iyiliğimdendir. Ben yaşadım bunları çocuk. Ne gözyaşı dökmeme müsaade ettiler ne unutmama. Doyasıya ağlasaydım unuturdum. Ağlayamadığım için;içime, içime birikti bütün yaşayamadıklarım. Kapımıza gelenler geri döndüler. Benim de nişanlısından ayrılmış akranlarım vardı. Hepsi evlendi Çoluk çocuğa karıştı. Torun muhabbetine dalanlar bile oldu. Ama bizim kapımızı çalanlar bir daha çalmadı. Aramızda çok sevilmiş ölü bir nişanlı olacakmış.

Neden durmadan kısacık karşılaşmalarda ayaküstü ama hep kaldığı yerden devamla anlatıyordu Huriye Kadın. Neden kendine Huriye kadın diyorsun diye sormuştu. Bedestendeki dükkanların yarısının sahibi olsun da insan kendini bir hizmetçi takdimiyle takdim etsin. :Huriye kadın.

"Hür olmak için önemsiz olmak gerektir" demişti. "Huriye HANIM deselerdi hayatımı her bir noktadan kuşatmaya kalkarlardı. Burası küçük yer. Küçük yerlerde rahat etmek için sen de küçük olacaksın. Göze görünmeyecek kadar küçük. Hiç düşündün mü küçük yerlerin delisi neden daha çoktur diye. Büyük şehirlerde delileri hastanelere kapatıyolar da ondan diyeceksen sus. Hemen sus. Hür ruhlar için küçük yerlerde tek kanat vardır çırpılacak. Meczup kisvesine girmedin mi o tek kanadın da düşer."

İstanbul'a tekrar dönecek gücü yoktu. Alacağı ceza öğretmenlik hayatının sonu. Hem gurbette hem de kararsız olmak ne zordu. Karahisari'nin şehri gurbetim olmaz diye kendini onca teselli edişleri bin yıl öncesindeydi artık. Müdür bey olağanüstü bir hak tanıyormuşcasına okulun kapısında başını açabileceğini bu durumu idare edebileceğini söylemişti yaptığının ne büyük kahramanlık olduğunu iddia eden kaykılmalar eşliğinde. Meslektaşlarının çoğu okulun kapısında bile açılan başı kabul etmiyorlardı. Baş. Adam sanki kelleniz isteniyor demeye getiriyordu ikede bir baş derken.

Her akşam hep aynı şeyleri mi düşünüyordu? Hep aynı şeyleri döne döne yaşamanın armağanı mıydı midesindeki burgular? İyi ki ağrılarım var diye şükredemez olmuştu İki gündür ağrıları yaşadığını hatırlatmıyor belki daha çok unutturuyordu.

Devrane Sultan hazretlerinin beklediği sokak. Eve gelmişti nihayet. Hazretin başında mumlar yandığına göre Huriye kadın henüz gece vardiyasına geçmemişti demekki!Birazdan söylene söylene iner, yanan bütün mumları söndürür, akan mumların yerlerini temizler, bakır güğümle mezarın üstündeki çiçekleri sular, otları yolardı. Yanan ışığını görür görmez "hocanım kızım sen bana hizmet edersin diye tenceremi kapıp sana geldim" derdi.

Merdiven boşluğundan yukarıyı dinledi. Hiçbir ses yoktu. Namaz kılıyor diye düşündü. Anahtarın sesini duyurmaya çalışır gibi ses çıkarta çıkarta kapıyı açtı. Kapıyı açar açmaz eşikten atılmış zarfları gördü. Biri annesinden geliyordu. Öteki isimsiz bir zarf. Annesinden geleni değil de isimsiz olanı açtı. Annesinin söyleceği herşeyi biliyordu. Gel diyecekti. Bu kadar gurbet yeter diyecekti. Ahir ömrümde yanımda kalsan diyecekti.

İsimsiz zarfın içinden birkaç satır çıktı sadece: "Ben Cenan Bey'in arkadaşıyım. Sefere çıkmadan önce bırakmış olduğu bir paket vardı. Bana verilen adresin doğruluğundan emin olamadığım için size bu satırları yazıyorum. Paketi gönderebileceğim ya da elden ulaştırabileceğim bir adres bildirirseniz memnum olurum.

İmza yerinde Cenan Bey'in arkadaşı yazıyordu. Tuhaf. Niye isim vermemişti? Nasıl olsa hiçbir arkadaşını tanımıyordu. Üstelik pekala mektup gönderdiği adrese paketi de gönderebilirdi... Huriye kadına sorardı bu anlamsız mektubun ne anlama gelebileceğini.

Annesinin mektunu açarken ağzında daima zehir tadı. Benim için üzülmesen artık anacığım dedi elleri titereye titreye. Benim için hiç üzülmesen. Sayki yurt dışındayım. Çoluğa çocuğa karışmışım.

"Gurbette yorulan kızım. Kendinden kaçmak için İstanbul'dan 500 km uzağa gitmene hiç gerek yok artık. İstanbulda tanıdığımız bütün insan yüzleri gurbet. Anadolu nasıl bilmiyorum. İstanbul herkesin kendinden başka bir şeye dönüşmek için türlü türlü ilaçlar, usuller denediği bir simya merkezi.

Yere göğe koyamadığın Nüzhet ağabey'in vizyon değiştirmem gerek diyerek karısı Emine'nin başını açmasını istemiş. Erkeklerin vizyonu hanımlarının görüntüsünden ulaşıyor dört bir yana. Emine hafızdı biliyorsun. Vizyon için hafız hanım nasıl bir

yükse çocuklarım var diyerek başını açtı Emine. Önce ağladı. Sonra elinde bir sigarayla görmeye başladım orda burda. Dün saçları civ civ sarısına bulanmıştı.

Oturma eylemi sırasında size en yaman desteği yapan AĞABEYLERİNİZ vardı hani. Şimdi herbirinin odasında mini etekli bir sekreter. Cenan'ın annesi geldi dün. Onunla konuştuk dertleştik. Bütün bu kara havadislerin kaynağı O"

Mektubu okuyamadı. Boğazına bir şey düğümlenip oturdu. Midesindeki burgu iyice arttı. Bütün organlarını ziyaret eden ateşten bir çubuk geziniyordu içinde. Başı dönüyordu galiba. Herkes neyse de Nüzhet ağabey? Vizyon ne? İman ve vizyon. Huriye kadın gelseydi. Niye bu kadar geçikmişti. Allah seni bana vekil gönderdi deyip boynuna sarılsaydı Huriye Kadın'ın. Huriye kadın başka şeyler anlatır gibi öylece konuşsaydı. Sesi mermer basamaklardan inen su misali. Işıl ışıl değdiği heryeri yıkayıp geçseydi.

Pencereyi açtı. Devrane Sultan'ın başındaki mumların sayısı iyece artmıştı. Evde değildi demek ki. Şimdiye çoktan bu mumları söndürmüş olurdu.

İki Cenan'ın görüntüsünün üstüne bir Nüzhet ağabey fotoğrafı gelip yerleşti. Silinmeyen fotoğraflarla zihni allak bullak. Acele tarafından ocağa bir çorba koyup bu defa kendisi çıksaydı Huriye kadının yanına. "Bana hizmet edersiniz diye tencereme geldim" diyerek.

Bu sesizlik garipti fakat. Çoktan gelirdi. Tenceresi olmasa bile gelirdi. Çorbayı kaynamaya bırakıp merdivenleri hızl hızlı çıktı. Yüreği kopmuştu da avcunun içine düşmüş gibi çırpınarak çaldı kapıyı.

Dakikalarca çaldı. Acı bir haber duyarım korkusu içinde küllenene kadar çaldı. Kimseler yok muydu? Kime sorabilirdi ? Umudu tüketmiş bir şekilde merdivenlerden inerken yeni taşınan kiracılarla karşılaştı. Adam daha hiçbir şey sormadan konuşmaya başladı.

"Hocanım, düşünebiliyor musunuz? Sanki öleceğini bilirmiş gibi kapısını açık bırakmış. Valla kapısı açık olmasaydı ancak günler sonra cesedi bulunurdu. Değil mi? Televizyonlarda görüyoruz. Seccadenin üstündeydi. Kapı açık diye seslendim. Cevap gelmeyince bekledim. Sonra dayanamadım içeri girdim. Seccadesinin üstünde öylece yatıyordu. Ben daha önce hiç ölü görmemiştim. Acele etti akrabaları. İkindi namazında toprağa verdik hemen. Size haber verecektim ama. Gerek yok dediler. Ben de...

Dünya yeniden mi yıkılıyordu üstüne? Silinmeyecek bir fotoğraf daha mı takılı kalacaktı dünya ile kendi arasında. İna lillahi ve inna ileyhi raciun. İnna lillahi. İnnaa... Devrane Hazretlerinin türbesi dedi adama sadece. Adam iyice şaşırdı. Bağırmasını, ağlamasını olamaz diye isyan etmesini beklerken türbeye doğru yönelen "hocanım"ın arkasından bakakaldı.

Aşıkın maşukuna kavuştuğu gün dedi mezara bakıp. Yanan mumları söndürdü. Türbenin demirleri üzerine bırakılmış yazmaları topladı. Yediveren güle su vermek için içeri gitti. Taşmak üzere olan çorbanın altını söndürdü. Hasretin her gün içini demir bir dağdağa ile dağlayacağını bildiği Huriye Kadının ölümü, içindeki bütün saatleri yeniden ayarladı. Hiçbir şey gerektiğinden daha fazla önemli değil. Gerektiğinden. Bavulunu nereye kaldırmıştı?

HAYRETTİN ORHANOĞLU

EV'İN DÜŞÜ

Bekleyiş, katılaşıp da bedeni ikiye böldüğü zaman bütün bir geçmiş ve gelecek sarsılır ve yeni baştan kurgulanır. Kurgulanır, çünkü bekleyişin önceleri ve sonraları hepten unutturduğu yahut en azından silmeye çalıştığı doğrudur.

Evin hiç ağırlığı yok gibiydi. Kendi ağırlığından, karanlığının bıraktığı boşluktan da kurtulmuş, tümüyle uzaklaşmıştı. Tek katlı gibi görünen ev, içeri girildiğinde bir merdivenle yukarıya doğru yükseliyordu. Henüz basamakların başındayken bütün katı kaplayan geniş bir oda evin genişliğini, görünmeyen taraflarını işaret ediyordu. Pencereleri sıkı sıkıya kapalı olan bu odada hiçbir giz barınmadığı ortadaydı. Tek yanıltıcı imge, yukarıya doğru yükselen basamaklardı.

Merdiven, evi boşlukta asılı bırakıyordu. Her basamak çıkıldığında geride kalan yalnızca toprağın yüzeyi değil, diyordu sanki. Geçmişin yumuşaklığını katılaştıran cilasız tahtalarında çamurlu ayakların izleri vardı.

İri gül desenli duvar kağıtları da üzerine yansıyan gölgelerle bu katılaşmadan payını almıştı.

Geri dönüşe ait her ima silinecekti.

Bu ilk ve son kuraldı. Ve bütün kurallar, buna göre düzenlenecekti.

Bu evde geçmiş gibi onun aynadaki yansıması gelecek de kapının dışında bırakılacaktı.

Açık duran kapıdan son bir kez geldiğim yola baktım. Unutuş, büyük bir toz bulutu halinde ilerliyordu. Kağıtlar, gülüşler, boş sandalyeler, bekleyişler, egzos gürültüleri, sirenler, vapur düdükleri...

Bu eve gelmeden saatlerce önce şehrin geniş caddelerinden geçerek bu geceyi kendime ayıracağıma söz vermiştim. İhtimaller kapısının henüz eşiğinde adımlarımın tedirgin olmasına izin vermemiştim. Yol bitmiş ve en son ev de çok gerilerde kalmıştı. Hava kararmış, her şey gölgeler dünyasındaki köşelerine sinmişti. Karanlıktı. Çok karanlık. İleride ağaçların arasında bir evin olduğunu hissediyordum. Beni buraya çekenin ne olduğunu bilmeksizin dallardan koruna koruna ilerlediğimde yanılmadığımı anlamıştım.

Tek katlı bu evin bahçe kapısını araladığımda ya adımlarımın geri geri gittiğini yahut evin giderek uzaklaştığını sandım. Daha doğrusu, adımlarımın yerinde saydığını kabullenmekti. Evin bütün kapıları, pencereleri kapalıydı. Perdeler çekilmişti. Yalnızca dış merdiveni aydınlatan belli belirsiz bir ışık vardı.

Daha ötesinde evin yalnızca basamakların çevrelediği duvarlardan ibaret olduğu-

nu düşünüyordum. Bunda da haksız sayılmazdım. Daha ötede birkaç pencere ve mora boyanmış bir kapı görünüyordu.

Kapıya ulaşmak için bu merdivenlerden birini seçmek gerekiyordu. O an hangisini seçersem diğerlerinin beni kendilerinde bulamamanın acısını çıkaracaklarını düşündüm.

Hava iyiden iyiye kararıyordu.

Kapıyı kapattım.

Hiç kuşkusuz kapı zamanın üstüne kapanmıştı.

Kapıyı tekrar aralasam evin etrafını kuşatan her şey bu kez olağanlığı tersinden okumayı zorunlu kılacak bir giz kitabında olduğu gibi beni de içine alacaktı.

Evin suskunluğu dışarının kargaşasıyla ters yüz edilmişti. Bu haliyle ev, bir vecd anını sayıyordu. Yananlamlar dünyası çizmekten uzak duran bir vecd anı. Sürekli başa dönülüp yeniden yeniden kurgulanan bir kırıklığa, ara bir dünyaya açılıyordu. Öncesi ve sonrası olmayan ve yalnızca kendisine benzeyen bir anı kolluyordu. Böylelikle her tekrarlanışında kendiliğinin oyununu canlandıran bir hikâye kurgusuna yaklaşıyordu.

Bu kargaşanın ortasında evin de kendi düşü olduğunu ve bu düşte de kaçınılmaz bir oyunun oynandığını kabul etmeliydim. Bu düşte bütün geçmişi silecek kadar bile olsun replikleri kelimelerden oluşmayan bir oyun oynanıyordu.

Sahnede yalnızca bu ev vardı ve yine sahne evin içindeydi. Sahnedeki evde büyük bir evin resmi yapılıyordu. Kirli sarı bir rengi vardı duvarlarının. Uzaktan bakıldığında bu kirli sarılığın bir bekleyişi işaret ettiği hemen seziliyordu. Acıyı geçmişten koparıp gelen bu rengin sahnede önemli bir ağırlığı vardı. Kuşkular, güvensizlikler ve katılıklarla ilerleyen adımlarıyla sahnenin bütünüyle kuşatıldığını söylemek mümkündü. Evin girişinden itibaren bu sarı rengin başka bir renge izin vermeyecek kadar yoğun akışı vardı. Ama bu düş ve oyunun arasında bir tercih yapılmasına izin verilemeyeceği anlamına gelmiyordu. Yolun çıkmaz olduğunu bile bile bir tercihin beni yarı yolda bırakacağını düşünerek yolun sonuna kadar gitmeliydim.

Yine merdivenlerin başındaydım. Beni yukarılara doğru çekecek şarkı henüz başlıyordu. Biraz daha hızlanan şarkının kelimelerini anlamak için çaba sarfetmem gerektiğini biliyordum. Şarkının sözlerinin her bitişi, basamakları biraz daha belirsizleşiyordu. Atacağım her adım, çıkacağım her basamak, karanlık ve geniş bir boşluğun içinde kalıyordu.

Beni buraya çağıran şeyin ne olduğunu bilmek isterdim. Bu ev mi yoksa evin bendeki hikâyesi miydi? Bunun cevabını almak gibi bir şansım yoktu. Geçmişi anımsamak yoktu. Her basamak bir önceki anın vecdini beraberinde getiriyordu.

Evin odalarına bakmanın, evin içini görmenin bir oyundan ibaret olduğunu mu yoksa bu oyunun bir düşten başka bir şey olmadığını mı düşünmeliydim?

Şarkının kelimeleri beni yine çağırıyordu. Ve görünmeyen bir el, beni basamaklara doğru itiyordu. Bütün umutsuzluklarım, kırılmalarım, beklemişliklerim, hüzünle-

rim silinivererecekti. Düşlerimi boğan duvarlar, yerini geniş bir odaya bırakacaktı. Ne az sonra bitecek bir şarkının hüznü, ne dizlerimin üzerinde duramamaklıklarım. Ne de geride ölü yüzlerim. Ölü bedenlerim. Dayanamayacağımı biliyordum. Ayaklarımın altından kayıveren basamakların sonuna kadar çıkabileceğimi sanmıyordum zaten. Her şeyi göze almıştım. Artık gitgide farkına vardığım bu çıkışlarımda şimdiyi hatırlamanın verdiği hüznün de korkusu vardı içimde.

Hayır. İşte şarkı sustu yine. Geriye doğru çekilecek ayaklarım. Etime geçirilen binlerce iğneyle yere çakılacağım. Bu, yalın bir düşüş olmayacak elbette. Şüphenin, kuruntunun başıbozukluğuna bir direnç olacak yine de.

Yere yığılmıştım. Basamaklardan iniliyor mu çıkılıyor muydu? Bu soruyu hep sordum kendime. Duvarlar daralıyor mu genişliyor muydu? Yoksa bütün bunların aksine bedenim miydi küçülen? Oysa dizlerimin bağının çözüldüğü doğruydu. Ne basamakları çıkarken ne de düşerken. Hangisi daha gerçek, hangisi daha derin bir acıydı?

Duvarların, basamakların bitimsizliği daha derin bir suskunluğu da beraberinde getiriyordu. Gittikçe daralan duvarlar ve sayısı çoğalan basamaklar.

Evin yakınlarında bir şelale olmalıydı. Bahçe kapısına geldiğimde, eve doğru ilerlerken böyle bir çağıltı yoktu. Bunun yerine yalnızca içimdeki kelimelerin dansını hatırlatan bir şarkı vardı. Suyun sesi, şarkının hemen bitiminde daha da çoğalıyor ve evin bütün sessizliğini bozuyordu. Azalan, çoğalan ve yeniden azalıp çoğalan bir çağıldama. Suyun dinginliği, evi bütünüyle sarıp sarmalamalıydı. Buna rağmen ev, sessizliği içinde bile olanca kargaşasıyla kendini ve içindekileri kuşatmıştı.

Bu ev ötekilerin aksine önüne kattığı her şeyi biriktiriyordu.

Zamanı ve zamansızlığı.

Işığı ve karanlığı.

Ne çok geçmişi vardı evin.

Her biri yeniden yeniden kurgulanan onlarca geçmiş.

Barındırdığı eşyalarından uzaklaşmış, bunu kanıtlamak için de yalnızca kendi sessizliğiyle kalakalmıştı. Evin içinde yalnızca aynalar vardı. Aynalar da duvarlara o kadar sinmişti ki bu onların duvarın bir parçası olduğu sanısını uyandırıyordu.

Birbirlerini yansılayan aynaların kendi yansılarını çalacak diye bir gün tüm biriktirdiklerinin geri alınacağından da korktuğu belliydi.

II-

Evin ortasındaydım. Şarkı birdenbire kesilmişti. Artık ne karanlık ne aydınlık vardı. Ellerim o ana kadar evin duvarlarına, aynalarına değmemişti. Gözlerim ne açık ne kapalıydı. Ne düş görüyordum ne de uyanıktım. Basamakları çıkıyorken yahut iniyorken buluyordum kendimi. Derinlerden bir sesle irkildim:

Senin şehirde kalan bedenin şimdi bir başka düşü görüyor. Oysa garip değil mi sen hâlâ ilk düşün içindesin yani buradasın, diyordu ses. Gül desenli duvar kağıtları, bir türlü sonuna varamadığın basamaklar, yerde ölü yüzler... Hem bak pencerelere. Ora-

dan dışarıya bak. Ne görüyorsun? Ne yanmış bir ağaç ne bir uzaklık ne de bir gölge... Bir ufuk çizgisi bile yok, değil mi? Hayır, hayır. Korkmana gerek yok. Bu ölümün resmi değil. Aksine hayatın öte yüzü...

Bu sözler yankılandıkça duvarlar kimi zaman daralıp genişliyor, ardından yine mesafelerini koruyordu.

Evin sesi, uzun bir sessizlikten sonra derin bir nefes aldı. Yorulmuştu. Kendinden her söz edişinde bu yorgunluk daha da artıyordu.

Merdivenler, seni korkutuyor, değil mi, diye devam etti, endişeli bir sesle. Bu basamaklardan teker teker çıkarak Evi tanımak istiyorsun. Ama her seferinde geriye, ilk basamaktaki ana geri dönüyorsun.

Onu daha fazla dinlemek istemiyordum. Kendi güçsüzlüğümün farkına varılması hiç de hoş değildi.

Sen zamansın, diye bağırdım. Aragon'dan ödünç aldığım bir sesle. İster bir düşün içinde kaybolayım, isterse şehirdeki beden, benim düşümün bir parçası olsun. Bu düşlerden birinden olsun uyanmak istiyorum artık.

Kendimi tutamamıştım. Çoktandır uzaklardan gelerek beni varış noktası seçen madeni bir vuruştan başka düşümde böyle bir ses çınlamamıştı kulaklarımda. Bütün duvarlar sarsıldı. Bütün bedenim titriyordu.

Kararımı vermiştim. Buradan çıkacak ve bir daha geriye dönmeyecektim.

Hızla kapıya yöneldim. Ayaklarım bütün bütüne güçsüzleşmişti. Ortalık yine kararmıştı. Bir kibrit yakarak kapının yanına vardığımda dehşet içinde geri çekildim. Kapı yoktu. Sağına soluna baktım. Duvar, kapının boşluğunu doldurmuştu.

Faydasız dedi, evin kırılgan sesi. Buna benim de yapabileceğim bir şey yok. Pencerelere de bakma. Onlar da az sonra kapının akibetine uğrayacaklar. Kimi zaman istemediğimiz halde yaptıklarımız; istediğimiz halde yapamadıklarımız olmuştur. Bunu da böyle farzet. Hiçbir düşün kuralı yoktur çünkü. Düşten kim önce uyanırsa adı ne olursa olsun yenilgiyle sonuçlanacak bu savaşın galibi odur. Şehirdeki bedenini de unut artık. Ve benim düşümün bir parçası oluğunu kabul et.

Evin düşünün bir parçası olduğumu kabullenmeliydim.

Nasıl ki bu oyundan dışarı çıkmak yoktu...

III-

Bir resim yap, dedi ses. İçinde yalnızca renkler olmasın. Kelimeler ve sesler de bulunsun.

Evin bütün tedirginliğine rağmen bu sesin kendine güvenen tonuna doğrusu yabancı kalmamak mümkün değildi.

Duvardaki terazinin iğneleri ne birbirine değiyor ne zıt irtifalarda duruyordu.

Güneş aynadaki aksinde ne batıyor ne doğuyor görünüyordu.

NOTLAR

1- Merdivenin başında birkaç ölü adam vardır. Her inişte bu sayı daha da artar.

Her biri ne kadar da benziyor bana. Acıyla gerilmiş yüzlerinde korkuları bir türlü atamamış olmanın umutsuzluğu var.

2- Birkaç kez kararına vazgeçip evden uzaklaşmak istiyor.

3- Bu kararını uygulamaya koyuyor ancak başaramıyor.

5- Ev karanlıktır. Çakmağını her çakışta bu gül desenli duvar kağıtlarına yahut yerde tıpkı kendisine benzeyen ölü adamlara bakıyor.

6- Basamakları çıkıp bir şeyler görmeyi istiyor. Her basamak biraz daha karanlığa çekiyor. Ne aşağısını ne de yukarıyı görebiliyor.

7- Geçmişte birçok evi gördüğünü hatırlıyor. İlk kez geçmişi bu kadar kuvvetle hatırlıyor. Bundan kuşkulanıyor. Bu evin bir geçmiş evi olduğunu düşünüyor.

8- Daha önce kimilerinin önünden geçtiği, kimilerinin de içine girip evlerin sahipleriyle konuştuğunu hatırlıyor. Artık şehir de evler de geride kalmıştır.

9- Notlar alıyor adam. Öykünün sonunda bu notların herbirinin bir mektup olduğu anlaşılıyor. Ve adam bu mektupları evin eşiğine bırakıp gidiyor.

11- Geçmişi yeniden yaşayıp geleceği anımsamamak. Adam kararını veriyor. Ne geçmiş ne de gelecek olacaktır. Evin haritadaki yerini silip geriye dönüyor adam..

Ev, uyuyor. Çoğu zaman bir düş içinde. Ancak uyanmalı ve az ilerideki köşebaşını geçince bir ara sokağa doğru bakmalı.

MUSTAFA ŞAHİN

HİÇBİR NİSAN EBEDÎ DEĞİL

'Şimdi uzaklarda' segâh bir kadın
Bir adam yağmur bir nisan kadıköy

Bilmediği dilden bir şarkıya tutulmuş.
Mırıldanamıyor.
Bir adı Yağmur bir adı Nisan.
Hangisi Yağmur, hangisi Nisan.
Bunun ne önemi var.
İkisi bir dilemma.
Biri anılarını yakmış, birinin kanıyor.
Birinin adresi yanmış, diğeri yitirmiş.
Ağır yenilgilerini cümle alem görmüş.
At görmüş, meydan görmüş, zaman görmüş.

Yağmur korkuyor. Kıstırılmış, ağır tazyik altında. Nedensiz korkuyor. Oracıkta ölmekten korkuyor. Ölmekten değil de Nisan'ı korkutmaktan korkuyor. Nisan'ın elinde cetvel, yeni bir yol çiziyor kendine. Uzun bir yol. Uzak, ufuksuz. Öteki, görüyor ama, yetmiyor, yetişemiyor. Dolduramayınca boşluğu, başka şeyler düşünmek istiyor. Kendinden uzaklaşmak, kendini uzaklaştırmak istiyor. Bile isteye aklını karıştırmak istiyor. Bulutları delmek, kümülüsü dağıtmak istiyor.

Yağmur, öyküsünü, şehrini düşünüyor. Caddelerini, sokaklarını, çıkmazlarını. Adresini hatırlamaya, kimliğini sökmeye çalışıyor. Yeni zamanlar düşüyor aklına. Yeni, kötü zamanlar. Yeni, kötü zamanları aklından derhâl düşürmek istiyor. Akıl, sarpa sarıyor. Akıl, öyledir zaten. Ne vakit gereği hissedilse sarpa sarar. Sarpa saran aklına eski devirler düşüyor : Gül devri, yediveren devri, lâle devri. Bütün devirleri deviriyor. Biri hariç. Kendi Üsküdarı ipek geliyor mendil içinde; mihrimâhı, ilkyazı. Sonra güzergâh geliyor, sonra minyatür, sonra cumhuriyet. Güzergâhın, minyatürün, mihrimâhın cellattan nasıl kurtulduklarını bir soru olarak üretiyor. Zorla üretiyor ki, bulut dağılsın. Bulut dağılmıyor. Hangi zaman kipi ellerinden tutar. Yelkovana mı, akrebe mi tutunsun. Bilemiyor. Ne yapsın, hangi yöne baksın. Yer Nisan gök Nisan.

Ah... Güzergâh

Yağmur telaylanıyor. Başka zaman, her zaman, hiçbir zaman, istese de telaşını gizleyemez. Güzergâhın şekillendiğini görünce telaşını ele vermek istiyor. "Nedir bu," diyecek oluyor diyemeden; "güzergâhım," diyor Nisan. "Hayır," demek, engel

olmak istiyor. Diyemiyor, olamıyor. Denize, siluete, uzak anılara dalmış, mıhlanmış görünmeye çalışıyor. Kendi dalgalarıyla çarpışıyor. Çabuk toparlanıp yeni bir güzergâh çizmek istiyor. Cetvelsiz: "GÜZERGÂHIMIZ," demek istiyor: GÜZERGÂHIMIZ. İnsanın bir güzergâhı olmalı. Lâkin, işte lâkin. Bir yol çizilebilir ama, bir güzergâh çizilemiyor.

Usulca sol yanına alıyor Nisan'ı. Sağ dirseğiyle istifini bozuyor. Harita ikiye bölünüyor, güzergâh dağılıyor. Bir şeyler umuyor eyleminden, yanlış bir şeyler. Petrol kuyusunda sigara yakıyor. Kâğıt mendille Kadıköy'ü söndüreceğini umuyor. Sonsuz nisan olacağını umuyor. Yanıyor, yanılıyor. Hem ne yangın, ne yanılgı. Derken gökten bir sızı düşüyor. Kötü bir şeyler seziyor. "Yanlış yaptım, yanlış" diyor, özür diliyor. Hayıflanıyor. "Bir yol bozulabilir, bir köprü yıkılabilir ama, bir güzergâhın bozulması yanlış", diyor.

Olan bitenden Nisan'ın haberi yok. Dirsekten, haritadan, güzergâhtan, haberi yok. "Doğru-yanlış ekseninde düşünmen yanlış, kendini salıver", diyor. Her sözü ışık hızıyla kana karışır Nisan'ın. Her cümlesi bin kez yorumlanır. Bu söz de öyle oluyor. Ama, Yağmur bu, nasıl salıversin kendini. Bir ömür kendini tutmuş. Öyleyken, doğrudan kendine yöneltilen bu bir cümle bile umut atının ayaklarını yerden kesiyor. Ritim artıyor. Yüreciği ritme aldanıyor. Gün görmemiş yüreği usûl-erkân, yol-yordam bilmiyor. Bilmiyor ki, hiçbir nisan ebedî değildir.

Ve Yağmur, nihayet felaketi görüyor. Taammüden yol açtığı asıl felaketi. "Eyvah, güneyli çocuklar", diyor. "Eyvah, güzergâh, eyvah güneyli çocuklar; güneyli çocuklar." Şimşekler çakıyor, gök gazaba geliyor, bir yıldırım düşüyor. Derin bir oyuk açılıyor. Yüreği oyuğa damlıyor. Bin pişmanlık saçlarını tutuşturuyor. Güneyliler için, dünyanyn, bütün güneylileri için eziliyor ama, çok geç. Şili, ah Şili. Derkenar gibi. Ters dönmüş Şili. Girdapta çırpınan bir boğa yılanı gibi. Yay çiziyor, kıvrılıyor. Kök damarları görünüyor okyanusun üzerinde, can çekişiyor. Köklerini okyanusa çarpa çarpa, göğüs hizasını aşan derin sulara vura vura gömülecek. Bütün insancıkları dökülmüş Atlasa. Yazık. Yazık çok yazık.

Meksika'yı, Bolivya'yı görmek isterdi öteden beri Yağmur. Meksika, Bolivya da bunu çok arzulardı herhâlde. Ama hayır... Yağmur bunu kastetmemiş, bunu tasarlamamıştı. Eyvah ki, olan oldu. Kıtaların da bir eceli var; olan oldu işte. Kuru yandı, yaş yandı. Milyonlarca parmak, milyonlarca baloncuk var okyanusun üzerinde. Şurası olmalı Nebraska. Lincoln şurası. Suyun üstündeki şu kilim Kızılderili olmalı. Ve şu azgın dalga sarmış olmalı Nisan'ı.

İşte bak,
dünyadan düştü ve
okyanusa gömüldü:
Amerika.

Yağmur'un muradı yağmaktır, martının uçmak. Nisan'sa hiçbir arzu belirtmiyor. Eskiden boyuna dinlerdi. Şimdi boyuna anlatıyor. Anlatacağı bir öyküsü var artık.

Söyleyecek sözler biriktirmiş. Kesintisiz anlatıyor. Ötekinin öyküsünde kendini dinleyen Yağmur pür-dikkat. Nisansa, memnun görünüyor bu ilgiden. Yine de çabuk sıkılıyor. O, bir dalda duramaz. Mizacı bu. İstanbul'ca seyyal, Amerikanca hiperaktif. Ele avuca sığmıyor. 'Sence ne yapmalıyım,' diye soruyor, verilen cevabı dinlermiş gibi yapıyor, dinlemiyor. Bakışları odaklanmıyor. Ani bir iç çekişin ardına takılıp uzaklaşıyor. Varıp sahile, dalgalara, yakamozlara bakıyor. Bakıyor ama, galiba hiçbir şey görmüyor. İstanbul'la ilgilenmiyor çünkü. Ne düşündüğünü, ne yapacağını, nereye odaklandığını Yağmur'un çözmesinin mümkünü yok. Hiçbir zaman, hiçbir Nisanın olmadığı gibi.

En umarsız hâlini bürünüyor. Gözleri en umarsız hâlinde bile pınarbaşı. Kaynıyor. Denize karşı ıslık çalıyor, denizle dalga geçiyor. Eski bir şarkıyı mırıldanıyor. Öğrenci evlerinden kalma bir devrim şarkısı. Yalnızca bir şarkı ve yalnızca eski bir şarkı. Şarkıyı belli ki şal gibi bürünüyor. Belli ki, çığlıklarını örtüyor. Bir ırmağa akıtamadığı, okyanusa dökemediği çığlıklarını. Tutamayınca dilim dilim doğruyor ve denize atıyor. Dil balıklarını çağırıyor, martılara göz kırpıyor.

Yağmur, yine endişeleniyor. Yağmur, bin bir endişedir zaten. Bu şehrin, bu denizin, bu siluetin umurunda olmadığını görüyor. Bu nasıl olur diyor, çözemiyor. Nisan'a dair hiçbir şeyi çözemiyor da İstanbul'a ilgisizliği öyle yaralayıcı, öyle dokunaklı ki. Onu buradan, İstanbul'a ilgisizliğinden başlayarak çözebilirim diye düşünüyor. Öyle sanıyor. Yine yanılıyor. Nisan'ın her yanı Nisan. Her yanı sedef düğme. Yağmur da kendini de öyle görüyor. Astara dikilmiş, koptu kopacak bir yedek düğme.

Ayrıntılarla dahi ilgilenmiyor. Altınboynuz. Boğaziçi. Ayasofya. Süleymaniye. Kızkulesi. Ayrıntı mı bunlar. Evet, ayrıntı. Ama, hiçbiri umurunda değil, hiçbiri. Nasıl umursa öyle ve nasıl Nisan'sa. Nargisosca. Yalnızca kendi toprağına yağıyor. Hiçbir ilgi, hiçbir hayranlık belirtmiyor. Yürüyen deniz bile onu ilgilendirmiyor. "Yosun kokusu alamıyorum, neden yosun kokusu gelmiyor," diyor. Yosun kokusuna dair bir fikri yok ama, bunu niye önceden düşünmedim diye hayıflanıyor öteki.

Nisan yalnız şehre ilgisiz olsa kıskançlığına yorumlayacak Yağmur. Daha dişi, daha nisan İstanbul'u çekemiyor diyecek ama, öyle değil. Hiçbir şey umurunda değil. Yağmur, anlamsız bir çaba içine giriyor. İstanbul'un beslediği şiirleri, şehrin öyküsünü anlatıyor. Şeyda zamanları anlatıyor. Lale devrinin renk güldestesini, bir tek lale-i rummani'nin bin altına alındığı zamanları, laleye zarar verenlerin padişah fermanıyla sürgüne gönderildiğini anlatıyor. Boşuna anlatıyor. Nisan'ı güzergâhından koparamıyor.

Bir kelebeği yakalamaya çalışıyor Yağmur. İmkânsız bir kelebeği. Söyleyecek sözü yokken varmışçasına çabasını sürdürüyor. Beyhude çabasını fark edince kesiyor sözü. Anlıyor Nisan. Nisan, her şeyi anlar. Bir şey söylemesi, bir karşılık vermesi gerektiğini düşünüyor. Önce direniyor içindeki sese. Sonra, 'heey, yörüngemde kal', diyor. Yağmur'un bütün arzusu zaten bu. O an, oracıkta söylenmiş "heey yörüngemde kal"a ab-ı hayat içiriyor, bu cümleyi bir hüküm, bir kader, bir ferman gibi ölümsüz-

leştiriyor. Hayat boyu bu cümleye tutunabileceğini düşlüyor. Nabzı hızlanıyor, heyecanlanıyor. Denizaşırı, okyanusaşırı bu ruha az önce nasıl yakın olacağı sorusu altında ezilirken, şimdi parmakları yanıyor. Sarayburnu siluetine dalınca Nisan, nasıl mutlu oluyor, nasıl. Ümitburnu göründü diyor. Ümitburnu göründü.

Tam çözüleceği esnada üzerinde bir göz olduğunu seziyor. Bunu kuvvetle seziyor Yağmur. Denizin olabilir mi. Hayır. Denizyıldızının gözü. İçine kapanıp nüfuz edilmez bir alana çekilince bakışları Nisan'ın, hiç olmadığı kadar yüreği sıkışıyor denizyıldızının. Haykırdı haykıracak oluyor ama, sesi yetmiyor. Üç bin yılın tazyiki altında yüreği eziliyor. Orada, o kıyıda, Kadıköy iskelesinde tam üç bin yıl, ayrılıkların, ihanetlerin yani İstanbul'un çetelesini tutmuş. Güçlükle yutkunuyor, Marmara'nın genzine kaçmasından korkuyor. Gözlerini yumuyor. Gözyaşlarını denize katıyor. Deniz dalgalanınca bir halatın altına gizleniyor.

Denizyıldızı burada yaşamayı seçtikten sonra yüzyıllarca mesut bir hayat sürmüş. Önceleri; önceleri dediğim yaklaşık iki bin beş yüz yıl, yurdunu çok sevmiş. Ne veda eden bir gemi başka diyarlara dair bir arzu uyandırmış ne uzak ülkelerden gelen bir yolcu. O, yalnızca öyküler devşirmiş. İçinden deniz geçen öykülerinin büyük okyanuslarda, büyük ırmaklarda ilgiyle okunması saadetini artırdıkça artırıyormuş. İnci dili, mercan dili başta olmak üzere yüzlerce dile çevrilmiş öyküleri. Öyle sıcak öykülermiş ki, herkes bu öykülerin iklimini, gerçekle ne kadar örtüştüğünü merak edermiş. Bu öykülerin etkisiyle yüz binlerce cengâver bu şehri elde etmek için yola çıkmış, binlercesi yollarda telef olmuş, binlercesi balıklara yem olmuş.

Zamanla o da kusursuz çembere alınmış; birbirini tekrarlayan kıyı öyküleri yazmaya başlamış. Denizkızları, okyanuskızları artık öykülerine kanmaz olmuş. Derken, başka denizlerde, okyanuslarda başka denizyıldızlarının öyküleri şöhret bulmuş. Öykülerine duyulan ilgi iyice azalıncaya kadar devranın bozulduğunu fark edememiş. Büyü yavaş yavaş çözülmüş ve bir gün olan olmuş, su saati kırılmış.

Denizyıldızı kaderine küsmüş ve kaderine kapanmış. Buralardan gitmeyi, küçük ıssız bir gölde kendini unutturmayı düşünmeye başlamış. Unutmak, unutulmak için anılarını kaç kez dalgalara bırakmışsa, her seferinde geri gelmişler. O da bilinmez ülkelere, kızgın çöller üzerinden, kuş uçmaz vadilerden akan bir ırmakta meçhul akıntılara, çılgın dalgalara kendini bırakmayı hayal etmeye başlamış. Bir çağlayandan, bir şelâleden akarken sert bir zemine çarparak ölmeyi bile arzular olmuş.

Onun esas yarası, ne unutulmasıymış, ne öykülerinin okunmaması. En çok Nisan yaralamış. Su saatini kıran da zaten Nisan'mış. Yorgun yüreği artık hiçbir nisana katlanmaz olunca ne sevdaya inancı kalmış, ne öyküye direnci. Her şey, bir yanılsamaymış: her şey. Dünya ve içindekiler bir yanılsamaymış: İstanbul bile.

Denizyıldızı nemli gözlerle Nisan'ın denize döktüğü çığlıkları topluyor, çaresiz Yağmura uzatıyor. Yağmur anlamıyor. Yağmur, geç anlar, geç intikal eder, kendine bile gecikir zaten. Minnettar bakışlarla denizyıldızına teşekkür ediyor. Sabırsızlıkla denizden uzaklaşıyor. Salkımsöğüt ile akasya arasında kalıyor. Akasyaya yaslanıyor ki, öyküsünde yer tutsun. Avuçlarına tutuşturulan çığlıklar ısırgan gibi. Avuç içi ya-

nıyor. Avcunu açıyor ki, heyhat heyhat. Bu çığlıkları tanımıyor, hayır tanımıyor...

Mecalsiz yüzünü geri çeviriyor. Deniz orada, denizyıldızı orada. Bakışsız bunlar onun mu, diyor. Denizyıldızı konuşamıyor, yerine 'onun', diyor, sesini incelterek denizanası. Denizyıldızı 'onun'la birlikte hıçkırıklarını zapt edemiyor Yağmur, kendini dalgalara bırakıyor. Gerisin geri aynı akasyaya sürükleniyor, avcundaki yabancı çığlık parmaklarının arasından sızıyor ve engerek gibi boynuna dolanıyor.

Bir kuş dal değiştirmekten yorgun
Bir dal kuşun vefasızlığından

Nisan, Yağmur'u unutuyor. Unutmuyor da unutmuş gibi yapıyor. O da öyküsüne iyi bir final arıyor. Onun da anlatmadığı bir öyküsü var. İlk paragrafında düğümlenmiş bir öykü. Uzun, karmaşık. Eskiden denizkızıymış. Güzelliği dillere destanmış. Atlas Okyanusu'ndan Maveraunnehre bütün aşklar ona nispetle dile gelmiş. Gitmediği ülkelerde, görmediği kıtalarda karasevdalıları varmış. Binlerce mektup, binlerce çağrı almış. Büyük şiirler, ince öyküler emzirmiş. Lakin, yüreğine söz dinletememiş. Ve bir gün efsanesini kendi elleriyle yıkmış, küllerini kendi elleriyle savurmuş. Herkesi hayrete, karasevdalılarını cinnete düşürmüş. Ne yapmış Nisan. Ne yapsın. Bir mürekkep balığına sevdalanmış. Kafadanbacaklıbirmürekkepbalığına. Sevda değilmiş de öyle sanmış. Herkes birine sevdalanıyormuş, o da öyle bir sevdaya tutulmuş. Sevdası yüreğinde kalınca da okyanuslar dar gelmiş. Yeryüzüne, insanoğluna, yani karaya özenmiş.

Küçük bir kayığa tutunarak yeryüzüne vardıktan sonra uzun yol almış. Uzun yolculuğunda ayakları kan-revan içinde kalmış ama, "aşk'ın iğnesiyle dikilen dikiş", okyanusta, karada, denizde, havada, hiçbir zaman hiçbir yerde "sökülmez imiş" Bu yüzden mekân tutmamış, bu yüzden hiçbir yere, hiçbir yurda ait olamamış. O gün bugündür gölgede oturmayı sevmiyor. Hiçbir dala tutunamıyor. Yağmur'u bir dal olarak görüyor mu. Evet ama, hayır. "İnanıyorum bir dalsın," diyor. Az sonra fikrini değiştiriyor; "ama dal, kırılır", diyor.

İşte, bu yüzden elinde te cetveli. Bu yüzden cetvelle kendine yepyeni bir adam yapıyor. Bu yüzden çizdiği adama, 'adamım', diyor. Adam da adam olsa. Henüz ete kemiğe bürünmüş, henüz vücut bulmuş, mürekkebi kurumamış adamın gözlerinde bir telaş bir telaş. Bir yerlere geç kalmışlığın telaşı olmalı bu. Evet, kol saatine bakıyor. Cetvelle çizilen adamın saatinde yalnızca akrep var. Gerçek bir akrep. Geç kaldım, diyor, daha ilk cümlesinde. Nisan, kalması için ikna etmeye çalışıyor. Bir şeyi kanıtlama çabasında. Adam ikna oluyor ama, yine de gidiyor. Chat odasında randevusu varmış. Başka bir mevsimle.

Yağmur'un aklı hâlâ eski mektuplarda. İki cami, iki kilise, bir tiyatro ile bir iskele arasında kendiyle savaşıyor. "Nisan, nasıl göze alsın bir başına savaş yerinde ayakta kalmayı," diye düşünüyor. Oysa, Nisan da kendiyle savaşıyor. Bir farkla ki, savaşı oyunlaştırıyor. Çizdiği adamı zihninde aklıyor, arındırıyor. "Başka mevsimlerde, baş-

ka nisanlarda, başka odalarda aradığı benim, bulunca nasılsa geri dönecek" diye kendi kendine telkinde bulunuyor. Derken, adam çıkageliyor. Nisan histerik bir gülüş atıyor kendi yüreğine bir çarpı atıp "biliyordum, biliyordum, çıkıp geleceğini biliyordum" diyor ve eliyle çizdiği adamın boynuna atılıyor.

Adam: soğumuş gönül. Ama, ağzı laf yapıyor. Yörüngesinde tutmasını biliyor. Nisan, daha ne istesin. Denizyıldızı, "bırak, kendi hâline bırak" deyince yüreği daralmış, itiraz etmişti. "Cevherinde ışık yok", demişti. "Kendi yüreğindeki yansımayı ışık sanıyorsun" diye ısrar etmişti. Yerden göğe haklıymış. İşte bak, bir ülke bölünmez bütünlüğünü koruyamıyor, bir yurt göz göre göre parçalanıyor. Orda kimse yok mu. Var. Farkında mı herkes. Herkes farkında. Herkes, yani Nisan ve Yağmur ve Deniz ve İstanbul.

Yeniden yurduna, kümülüsüne dönmeyi arzuluyor Yağmur. Dönmese bir büyük bir günahın eşiğinde yüzüstü bırakacak Nisan'ı. Ama diyor, 'ama' olmasa ben ne yapardım." Arsız bir ateş düşüyor içine. Yeniden Nisan'a yakın olmak, söylenmedik bir şey söylemek, onu yolundan döndürmek istiyor. "Olmaz", diyor. "Niçin", diyor. "Çünkü", diyor, Nisan: "Çünkü" Gerçeğe en yakın noktada bile kendi gerçeğini kolluyor. Yüreği un ufak, yüreği tunç devri. Yağmur çözülüyor. Sözde, o çözecekti İstanbul'u ama, İstanbul onu çözüyor. Önce sarsılıyor, sonra altüst. Tunç çözülüyor. Her yanı İstanbul oluyor. 'Üstü başı' Lâle devri.

Beklenen oluyor. Çatal iğne derisini yırtıyor. ve Nisan, Yağmur'u terk ediyor. Durup dururken çizdiği adamı koluna takıp uzaklaşıyor. Bir "misilleme" gibi. Kanayan yara üzerindeki sille gibi. İptal oluyor Yağmur. Kümülüsten ayrılmış, yeryüzüne düşememiş yağmur tanesi gökyüzünde asılı kalıyor. Bir ataç, bir raptiye bile yok. Bir daha yağmamaya yeminler, tövbeler ediyor ama. artık yurduna dönemez, göğe yükselemez. Şah damarında bir kez daha şaklıyor kırbaç. Nisan, tam o sırada geri dönüyor. Bir sır emanet edecekmiş gibi göz kırpıyor ama, bu göz kırpış umut tesellisi barındırmıyor. "Kendinle savaşma, kabullen", diye sıradan bir öğüt verip uzaklaşıyor. Ne desin Yağmur. Hiçbir şey diyemez, hiç bir şey yapamaz. Kendi duyabileceği bir sesle yalnızca "Nasıl yani," diyor ve omuzları düşüyor. NASIL YANİ.

Denizyıldızı bıçak sırtında, başkasının aşkıyla mesut, başkasının hüznüyle mahzun. Bir kez daha hıçkırıklarını tutamıyor. "Her şeyi biliyordum, her şeyi, her şeyi" diye diye hüznüne kapanıyor, şakaklarını tutup Marmara'ya gömülüyor.

Yağmurun sırtında aysberg.
Omzunda değirmen taşı.
Herkes o'na bakıyor.
O, yalnızca kendi İstanbul'undan utanıyor.
Alıp başını gidecek ama, gidemez gidemiyor.

Suvarisini koruyamamış yaralı bir at gibi, dönüp duruyor bulvarda. Başı dönüyor. Tutunacak bir şeyler arıyor. Sigara dumanına tutnabilir ama, ateşi yok. Kimseden is-

tenemez. Sağa sola savrulurken bir adamla çarpışıyor. Dalgın bir adam. Yere düşmüş başıyla bedbaht görünüyor. En az Yağmur kadar bedbaht. Ama, gözündeki ışığı koruyor. İmgesini yitirmiş, iskelenin orada. Şairmiş. Olacak şey deşil, oluyor işte. Biraz konuşuyorlar ayaküstü. Yağmur ateşi unutuyor: "Nisan böyledir" "yitirtir adama imgesini,"diyerek sözü kendi öyküsüne, kendi yitiğine getirmeye çalışıyor. Güya şairi teselli edecek. Kendini teselliye çalışıyor aslında. Darası alınmamış sözü dinler mi şair adam. Oralı olmuyor. Yalnızca "eyvallah" diyor ve kalabalığa karışıp kayboluyor.

Şairi yitirmesi hüznünü büyütüyor. Başka denizlere başka dalgalara çarpmak istiyor. Kafa sesini sürdürüyor. İmdi uzaklarda, başka bir yerinde dünyanın, bir çocuk ilk adımlarını atıyor, bir çocuk için diş bayramı hazırlığında annesi, diyor. Şair, güya dinliyormuş gibi kendisini, 'değil mi dostum' diye yok omzuna tutunuyor. Sendeliyor. Başındaki değirmen taşını kınamadığı için şaire şükranla doluyor yüreği. Konuşturuyor onu. İncecik yağmura denk düşüyor şiir, diyor şair. Baş parmağını geri büküp caddenin öte yanından geçen şarkıya dikkat çekiyor: "Hiç kimsenin yağmurun bile..."

Bir kelebeğin kanatları eriyor.
Bir öykü kör oluyor.
Küçücük ellerde.
Bir roman düğümleniyor.

Değirmen taşını, şairi, baş parmağını, yitik imgeyi, Şili'yi, te cetvelini, akasyayı, iskeleyi, İstanbul'u, denizi, denizyıldızını, çığlığı, akrebi, martıları, dil balıklarını, silueti, kümülüsü yeniden yeniden Nisan'a anlatıyor. Konuştukça toparlanıyor. Taş buharlaşıyor. Bir rüya gibi yavaş yavaş çözülüyor. Buharlaşan Nisan yanı başında yeniden peydahlanıyor. "Bana güzel bir şey söyle gözlerim parlasın," diyor. "Dünya yörüngende dönüyor," diyor Yağmur. "Ne anlatmaya çalıştın," diyor Nisan. "Yani, dünya dönüyor", diyor Yağmur. "Ben şapşalın tekiyim," diyor Nisan. "Hayatın anlamısın," diyor Yağmur. "Olsun, ben yine de şapşalım" diyor.

Işık gözlerine geri dönüyor. Hiç gitmemişti ışık. Bu ışık karşılığında üç kuruşa satabilirdi güneşi, samanyolunu. Minyatür eller avuçlarında büyüyor. Her şeyi biliyor Nisan. Her şeyi bilir Nisan.Yükünü, sorularını atmış. Can kulağıyla dinliyor. "Güzergâhımı sildin, alınyazımdı", "neden" demiyor. Yağmur'a sokuluyor, öyküsüne dahil oluyor. "Biliyor musun kalbim seni özlüyor" diyor. Sonra bir şey soracağım, diyor. "Sor", diyor öteki. "İmgeyi buldun ve vermedin, değil mi", diyor. "Hayır, kesinlikle hayır, benimdi zaten", diyor Yağmur. İmgenin kendine ait olduğunu kanıtlamaya çalışırken uzun bir tirat çekiyor. Yok yere uzattığı sözünün cazibesine kapılarak tanımsız olanı bile tanımlıyor. Elmas baltayı taşa vuruyor. Aşk: "özel isim," diyor. Öteki, itiraz ediyor: aşk, "işteş fiil"

Kör bir öykü kötürüm oluyor. Babil Kız Kulesi yıkılıyor. İskenderiye Feneri sönüyor. Bal rengi saçları Nisan'ın dünya. Bakışları İstanbul. Katran tenceresine damlayan Yağmur' un gözleri okey dönüyor...

MEHMET HARMANCI

BÖYLE BUYURDU NIETZSCHE

Her zaman gittiğimiz camiye her zaman bulduğumuz cemaatı buluruz zannıyla gitmiştik. İçeri girince irkildik ama kürsüde oturanın da kim olduğunu çıkarmakta geç kalmadık. Kündekâri tekniği ile yapılmış ahşap vaaz kürsüsünde oturanın kim olduğunu, Yirminci Yüzyılda yaşamış, az buçuk mürekkep yalamış her fani gibi biz de tökezlemeden tanımıştık.

Bıyıkları alt dudaklarını bile örtmüş, gürbüz yüzüyle orada oturan, kürsünün üstündeki o fotoğraf, kollarını kartal kanatları gibi kavisli ve ahenkle sallayan, ellerini; içi izleyenlere/dinleyenlere gelecek şekilde, avına takılmak üzere olan şahin pençeleri gibi kullanan bu adam elbette Nietzsche'den başkası olamazdı.

Ateşli bir üslupla, heyecanlı bir söylev vermekteydi. Daha şaşırtıcı olanıysa hiç alışık olmadığımız cemaattı.

İlk safta olanları tanımakta güçlük çekmedik. Evet. Zerdüşt, Buda, Tao-tö-king, Ksenofanes, Sokrat, Varaka bin Nevfel, Kuss bin Saide, Goethe, Kant, Tolstoy gibi şahıslar oturmaktaydı ilk safta.

Burası Beylikler döneminin yâdigârı, Anadolu camilerinden biriydi. Taş yapıyı, kiremit çatıyı içten destekleyen ahşap sütunları vardı caminin. Hani "bu sütunları buraya nasıl dikmişler, bu ağaçları nereden bulmuşlar" dedirten cinsten bir camiydi yani.

Kıyametin kopacağından habersiz, çocuklar gibi şen gittiğimiz bayram namazında, ne yapacağımızı, neye yoracağımızı bilemediğimiz bir gerçeğin içine düşmüştük. İçeri girdiğimizde cemaat bizi selamlamasa ve safta yer açılmasa, aralarına sokulduğumuzda dizimiz değmese dizlerine, gözümüz değmese gözlerine, rüya deyip geçecektik.

Öyle olmadı.

Olanlara kafa yormak yerine oturup söylenene kulak verdik:

Çok söyledik, dedi Nietzsche, anlatamadık.
(Onca bilgeden destek alarak ve onca bilgeliğe dayanarak konuşuyordu, Nietzsche.)
Kendi kıyametini kendi hazırlar insan. İnsanlığın ipini çekenler de yine insanlar olmuştur. Sonumuzu biz getirdik hırsla, kavgayla. Erdem sürgüne gitti. Adalet topal bırakıldı. Hakikat 'sanal'a kurban edildi.
(Dinleyenler de bütün bilgelikleriyle, konuşana gururla bakarak, konuşulanlardan onur duyarak ama olacaklardan dolayı hüzünle, dinlemekteydi.)
Gerçi Nuh'u, İbrahim'i, Musa'yı, İsa'yı, Muhammed'i dinlemeyen bu güruh bizi neden dinleyecekti ki? Zaten üzülecek zaman değil şimdi. Defterler dürülmeden elçi kardeşlerimizle buluşmak üzere Kudüs'e gidiyoruz. Kalkın İsa'nın oraya ulaşması da an

meselesiymiş. İş bize kalmış. Hem aramızda karanlığın uşakları da kol gezmekte. Muhbirler salmışlar aramıza. Bu topluluğun arasına bile sızabilmişse muhbir, gerisini siz düşünün. Kuşatma daralmakta. Deccal yaklaşıyor zamanla. Dünya tükendi. Denizler kaynatıldı. Gök yarıldı. Yer dürüldü. İş tamamlandı. Haydi vakarla ilerleyelim Kudüs'e.

Biz neye uğradığımızı anlayamadan dışarıda bulmuştuk kendimizi. Asırlık ahşap sütunlar çatırdamış, kirişler esnemiş, cami yerinden oynamıştı. Ben diyeyim oturup kalkana, siz deyin göz açıp kapayana kadar onca sarıklı, cüppeli, tarihten gelme adam, sanki tarihe geri dönüvermişti. Bizse camiyi yukarıdan gören o mevkie yani göğe, nasıl sabitlendiğimizi anlayamadan yine bir gürültü almıştı dört bir yanımızı. Cami, köpekleriyle, tüfekleriyle gelen üryanlar ordusu tarafından kuşatılıvermişti birden. "Artık elimizden onları Tanrı bile alamaz" dedi kalabalığa komuta eden Çırçıp Yercüc (ki adını çevresindeki üryanların ona seslenişinden öğrenmiştik), asırlık devasa kapıya koçbaşıyla yüklenecek mangayı yönlendirirken.

Kocaman, iri yarı bu adamlar güruhu bütün hızlarıyla kapıya doğru kaptırıp koşuyorken, onlar ulaşamadan daha, kapı sükunetle açılıverdi. Biz yukarıda bir yerde sabitlenmiş olduğumuz hâlde anlayamamıştık, kapının nasıl açıldığını. O kocaman adamlar haldır haldır gelirken kapı açılıverince yüzükoyun serilmesinler mi yere. Gayet komikti ama içimizden gülen olmadı bu hâle. Başka zaman olsa günlerce gülecek malzeme çıkardı bize.

Kudurmuş sanırdınız, Çırçıp Yercüc'ün, içeride kimseyi, haa bi dakka... 13 (on üç) kuş ölüsünden başka hiç kimseyi, bulamayınca bağırıp sövüşünü duysanız bir daha hiçbişey duymak istemezdiniz. Duyabilmek yetisinden ürkerek.

"Bizim adamlarımız nerede ulan" derken bağırmaktan öte böğürüyordu. Tam 14 (on dört) muhbir sokmuşlardı bu kadim cemaatin içine ki onların elçilerle buluşmasını engelleyebilsinler.

"Olamaz böyle şey. 14 (on dört) sağlam adam. Nasıl olur da hepsi onlara uyar. Olamaz. Buna inanmam." Diye böğürürken kirişlerin arasında gizlenmiş bir hüthüt kuşu havalandı.

Ötüşünden anlaşıldığına göre bu sefer geç kalmak yok, bu sefer geç kalmak yok diye kendi kendine telkinde bulunuyordu.

Sonra ne mi oldu: Gök yarıldı.

Evet göğe asılıydık ama yere düşmedik. Çünkü yer de yok olmuştu.

Anlamıştık, onlar oraya ulaşmış, elçilerle kucaklaşmıştı.

PARUZİ*

Bütün semavi dinlerde mesîhî inanca sahip herkesçe Mesih'in arza dönüş alametleri tamamlanmıştı.

Yahudilerden, seküler bir yorumla Mesih'i, siyon düşüncesine tebdil etmemiş

olanlar Dâvûd soyundan bekledikleri Mesih'in pek yakında arza teşrif edeceğine kesin gözüyle bakmaktaydı.

Neredeyse tamamı mesîhî düşünceye dayanan bir dinin, Hıristiyanlığın mensubu, Pazar günleri hâlen kiliseye devam eden, dünyayı kurtarma arzusuna sahip, bunun Mesih ile tamam olacağına ve Tanrı-krallığına inanan Hıristiyanlar da artık İsa Mesih'in kesinkes döneceğine kanaat getirmişlerdi.

Müslümanların ise büyük bir kısmı, daha doğrusu hâlâ Müslüman kalabilmişlerin tamamı İsâ'nın geleceği yere gözlerini dikmişti.

Hepsi Kutsal metinlerinde geçen koordinatları esas alarak, Mesih'i beklemek üzere heyecana kapılıp, yollara düştüler. Tam da Mesih'in döneceği yere otağ kurmaya niyetliydiler. Birbirlerinden de habersiz...

Yahudiler, konaklayacakları yere vardıklarında bir de baktılar ki, Müslümanlardan kalabalık bir kitle ve hatırı sayılır Hıristiyan bir kalabalık da oralarda. Hıristiyanlar da ilk geldiklerinde Müslüman kalabalığı görünce afallamıştı, "bunların ne işi var burada" diye. Şimdi de Yahudiler afalladı.

Sonra her bir grup diğerlerinin neden orada olduğunu merakla, küçük bir araştırma yaptırdı. İşin aslına erdi: Kötü bir niyet yoktu. Herkes inancının îfâsı için oradaydı. Gün başkalarıyla uğraşılacak gün değildi. Zaten pek yakında teşrif edecek Mesih hazretleri de gerçeği apaçık gösterecekti.

Yahudiler, gelecek olanın İsa olmadığına, onun zamanında gönderdikleri yerde bozgunculuğunun cezasını bulduğuna inanıyorlar ve fakat eğer İsa, Mesih olarak dönecek olursa ne cevap vereceklerini kestiremiyorlardı. İçlerini kemirmekteydi şüphe.

Hıristiyanlar, yıllardır onun yolundan gitmiş olmanın kıvancıyla böbürleniyorlar, "İsa Babamıza, çektiğimiz onca acıyı anlatacağız; bu kâfirlere hesap soracağız" diyerek dolaşıyorlardı. Bir yandan da özellikle içlerinden bilgilileri, Kur'an'daki meydan okumaları hatırlayarak, İsa Mesih'in Müslüman olmuş olmasından korkuyorlardı.

Müslümanlar ise her zamanki rahatlıklarıyla, "İsa gelecek dertler bitecek"vari sloganları dünya dillerine çevrilmiş şekilleriyle dillendirip, bir an önce işin bitmesi için sabırsızlanmaktaydılar.

İsa geldi.

İnsanların sanki İsa hiç gelmeyecekmiş gibi oraya iyiden iyiye yerleşmeye, dünya işlerine derinden derine dalmaya başladıkları günlerden bir gün kimsenin haberi olmadan, meleklerin refakatinde ansızın arza inivermişti.

Hatta insanların arasına karışıp çadırların arasına daldıktan sonra bile, onu gören kimileri onun İsa olduğuna inanmamıştı.

Dediler ki: *Efendim İsa'nın inişi böyle mi olmalıydı. Bu kadar alelade. Görkemli hiçbir yanı yok ki bunun.*

Neyse ki din adamlarının gayretleriyle uyarılan, uyandırılan kitle İsa'yı görmek üzere binlerce kişilik kalabalıklar oluşturarak inançlarına göre onun çevresinde, öbek öbek toplandılar.

İsa, Yahudilere sırtını döndü ve konuşmadı onlarla. Onlar da zaten istemedikleri bu konuktan hoşlanmamıştılar. Homurdanıp, oradan ayrıldılar ama bir yandan da konuşulacak olanları merak ederek, kulak kabartmaktan kendilerini alamadılar.

Hıristiyanlarsa İsa Mesih'in kendilerine yan/yarı-dönük vaziyette durmasına bozuldular. Çünkü yüzü tamamen Müslümanlara dönüktü.

Bu hâlde Hıristiyanlara konuşmaya başladı:

> *Siz ey Meryemoğlu İsa'yı yanlış tanıyan ve tanıtanlar, neden kardeşim Muhammed'in sözlerine kulak vermediniz. Hiç düşünmediniz mi Tanrı oğul edinmez. Bunu yapacak varlık nasıl ilah olabilir?. Neden akletmediniz. Gerçi gözünüz, kardeşim Musa sizi bırakıp Tanrıyla görüşmeye gittiğinden beri o buzağıdan ayrılmadı. Ne kadar uyarılsanız da kendinize benzeyen şeylere ibadet etmek size daha cazip geldi. Hiçbişey sizi kendinize getirmedi. Gözünüzü açmadı.*
> *Şimdi son kez söylüyorum: Vazgeçin bu yalanlardan. Muhammed'e uyanlarla birlikte olun. Onlara katılın. Çünkü ben de onlara katılmaya, onlarla birlikte aynı saflarda durmaya, aynı imama uymaya geldim. Artık sizinle uğraşamam. Çabuk verin kararınızı. Daha Deccal'le görülecek hesabımız var.*

İsa henüz sözlerine başlamışken anlamıştı içlerinden bilgili olanlar, sözlerin sonunun nereye varacağını. Sonunda Hıristiyanlar bütün bunların bir aldatmaca olduğunu savunanlarla, İsa'ya kulak vermek için bunun son şans olduğunu söyleyenler arasında kaldılar. Tartışma alevlendi: Vaktin aleyhlerine işlediğini unutturacak kadar...

Hazret-i İsa, bu kez Müslümanlara yöneldi, kısa konuştu:

> *Siz, kardeşim Muhammed'in çağrısına kulak verenler, hadi imamınız çıksın da namaza duralım. Daha yapılacak işlerimiz var.*

Müslümanlar birbirlerine bakakalmışlardı. Çünkü hep birlikte gönül rahatlığıyla öne sürecekleri bir imamları yoktu. Çünkü gönül rahatlığıyla birbirlerinin arkasında saf bağlayıp hep birlikte namaz kılmayalı yüzyıllar olmuştu.

* PAROUSIE: (Yunanca, PROUSIA: Bulunma, Bekleme) İsa'nın, İkinci kez muhteşem gelişini beklemek. (Petit Robert'ten...)

ALMILA ÖZDEK

ÇEKİŞME

"Tamam anne, stres yapma," dedi kadının oğlu. Yağız, yağlı suratlı, bol pantolonlu gençten bir adamdı. "Senin stres yapmanla hiçbir şey değişmez."

Annesinin yaşlılığından sıkılmıştı herhâlde, hatta bu yaştan sonra annesi bir gözünü kaybetse ne olur kaybetmese ne olur diye bile düşünüyordu belki de. Annesi aslında o kadar yaşlı değildi de, çökmüştü. Alt dudağını dişleri arasında kıstırmış öylece oturuyordu. Dudağını serbest bıraktığında ise kim bilir hangi duayı okuyordu, ses çıkarmaya korkarak.

Bildiğimiz teyzeler gibiydi bu anne, tek gözü bandajlanmıştı. Diğeri korku dolu olmakla birlikte, fırıl fırıl dönüyordu. Başörtüsünü sımsıkı bağlamıştı, ayaklarında kat kat yün çorap ve ince lastik ayakkabılar vardı, ona o yeşil galoşları giydirmelerine bir anlam veremediği belliydi. Alnındaki kırışlar artık deri katları hâline gelmişti, ama hayrettir, elleri pürüzsüz ve yumuşak görünüyordu. Giyimlerine bakıp da, bu insanların bu kadar lüks bir özel hastanede nasıl tedavi olabildiklerine şaşırmamak imkânsızdı. Üstelik, hastane böyle partal giysili insanlarla doluydu.

Biraz sonra kadın oğlunun kulağına eğildi, eliyle ağzını gizleyerek bir şeyler fısıldadı, gözleri oğlunun yüzüne takıldı bir süre. "Anne sorduk ya hemşireye kaç kere, gözün yaşlanmasından bir şey olmazmış diyorlar. Rezil etmesene bizi." Kadın çaresiz yine yerinde büzüldü, elini çenesine dayayıp yer karolarını saymaya başladı.

Kadınla konuşmaya can atıyordum, eminim ki o da derdini uzun uzun anlatabileceği birisini bulmaya can atıyordu, ama oğlundan çekindim. Onun dünyasındaki kadınlardan o kadar farklıydım ki, bana kızardı. Çaresiz, ben de yerimde büzüldüm.

Biraz sonra hemşire benim adımı çağırdı, onun peşinden giderken, kadının oğlunun kulağına yine eğildiğini, ama bu sefer bana bakarak bir şeyler fısıldadığını gördüm. "Niye bizden önce çağırılıyor?" diyordu mutlaka, "O bizden çok sonra gelmemiş miydi, doktorun tanıdığıdır muhakkak. Ben sana demedim mi bütün hastaneler aynıdır diye?"

Muayenem çok kısa sürdü, ben çıktığımda onlar hâlâ orada bekliyorlardı. Yine gittim tam karşılarına oturdum, onları beklemeye başladım. Kadının ilgisi artık bana yönelmişti, oğluna yaslanmayı bırakmış beni süzüyordu baştan ayağa, çaktırmamaya çalışarak. Doktorun kuzeni ya da yeğeni olmaya yakıştıramıyordu beni herhâlde, aklından başka şeyler geçiriyor olmalıydı. Oğlundan, kendine bir kadın doktor bulmasını istemiş olduğuna emindim, tabii oğlu da onun bu isteğini anlayışla karşılamıştı. 'Benim anneannem de böyle ama, o daha akıllı,' diye geçirdim içimden, 'Baktı erkek doktor karşısında rahat edemiyor, kaç yaşında olursa olsun doktora elini öptürür ve böylece çıkar işin içinden.'

Hemşire nihayet onları da çağırdığında, kadın bu sefer 'oh olsun sana' der gibile-

rinden yüzüme bakarak oğlunun arkasından seğirtti, çevik adımlarla girdi odaya. Odanın kapısındaki levhaya baktığımda, bir erkek ismi okudum hayretle. Demek ki tahminim yanlıştı, belki de bu erkek doktoru kadının oğlu seçmişti, kim bilir...

Çok fazla beklemedim, on on beş dakika sonra kadınla oğlu muayene odasının kapısında tekrar gözüktüler. Doktor, beni daha da şaşırtarak, bu partal kılıklı anne oğlu kapıya kadar geçirdi, oğul çoktan arkasına bakmadan dış kapıya doğru ilerliyordu ki, kadın aniden geri döndü, koskoca doktora "eksik olma evladım" dedikten sonra başını dikerek önümden geçti gitti.

Eh, bunun üzerine ben de ne yapayım, kadının ve oğlunun kapıdan çıkıp gitmelerini bekledikten sonra, ben de çıktım hastaneden.

ZENGİN

Bu evden de taşınmaya karar verdim. Neyse ki zenginim, beni bir eve saplanıp kalmaktan kurtaracak kadar zengin. Paramı kaybetmemeliyim.

Son dört yılda sekiz ev değiştirdim. Bu dokuzuncusu. Onu da yakında değiştireceğim. Neyse ki vakit satın alabilecek kadar da zenginim. Paramı kaybetmemeliyim.

Her şeyi satın alabilirim, eğer canım isterse sokaktaki yaprakları bile toplatıp satın alabilirim, yeter ki canım istesin. Ama bir evi asla...

Ev dediğin, derin bir temeli olan, demir çubuklar üstünde yükselen, betonla kaplanan, üstü örtülü, dört tarafı korunaklı

Bir evi asla...

KUMPAS

Daha ne kadar iğrençleşebilir? Sınırı yok. Bir erkek olarak. Ama eninde sonunda duracak. Kendine zararlı olacağı noktada. Korkar. O kadar da aptal değildir.

O noktayı bulmalıyım.

Arkamdan konuşacak. Öyle planlar, düzenler kurmaz. Birlik olması lazım. Konuşup duracak.

Kendi gibiler var etrafında. Onu dinlerler. Sonra onlar da konuşurlar.

Ama o hiç kimse gibi değil. Kendisini öyle biliyor. O yüzden, bir noktadan sonra...

O noktayı bulmalıyım.

İntikam almakla olmaz. Ondan intikam alınmaz. Kendi kendinden intikam alması lazım. Hem de farketmeden. Farkederse intikam olmaz.

O noktayı buldum...

BİR RÜYA

Kaçmıyorum, kaçmıyorum, anlasana senden kaçmıyorum, üstüne üstüne yürüyorum, yüzündeki bu yayvan sırıtış korkundan. Seni öldüreceğim. Aslında seni öldürdüm bile, şimdi bir kere daha öldüreceğim, sonra bir kere daha, ta ki sen iyice ölene dek. Karnının parçalandığını görüyorum hep rüyamda, karnını bir gün bir kuduz köpek parçalıyor bir gün trafik kazası geçiriyorsun, bir gün biri seni bıçaklıyor, bir gün de bir inşaat demiri saplanıveriyor. Ve, tesadüfe bak ki, ben her seferinde tam da oradan geçiyor oluyorum, çeşit çeşit gebermelerine tanık oluyorum, hiç iğrenmiyorum.

Hiç.

BİR DENEME

Beynimi doldurmaya yattım. Ya da boşaltmaya. Artık hangisi olursa.

Günlerce çıkmadım evden dışarı. Televizyonun içinden bazı parçaları çıkarıp pencereden aşağı fırlattım. Telefonun kordonunu koparttım. Kapıcıya gazete parası vermedim. Kapıyı içerden sürgüledim. Perdeleri kapattım, ampülleri patlattım, gaz lambasının gazını döktüm.

Evin her yerinde mumlar vardı.

Boy boy mumlar, irili ufaklı, ince-kalın, ama hiçbirisi renkli değil. Sevmem öyle allı morlu, oymalı burgaçlı fingirdek mumları.

Mumların hepsini yaktım.

Duvarlarda insanlar dans etmeye başladılar.

İpleri benim elimdeydi.

Bir üfledim mi tamam.

ABDULLAH HARMANCI

TIRNAK İÇİNDE

Çok sevdiğimiz, çok saydığımız bir dost, inancına, iradesine güvendiğimiz bir dost, zekâsıyla, kabiliyetiyle övündüğümüz bir dost, masasının başına geçip cümleler yazmaya başladı.

İNSANOĞLU DENEN VARLIĞIN GERÇEKTEN KİMİN OĞLU OLDUĞUNU MERAK EDİYORUM. SIRADAN BİR BETİMLEMEYLE DE OLSA ŞUNU SÖYLEMEK GEREKİR Kİ BİZ 'DEMOĞULLARI' BİLİNMEZLER ÇUKURUNA YUVARLANAN AVARE BİR TAŞTAN BAŞKA NEYİZ? NE OLABİLİRİZ? GEÇMİŞİMİZ VE GELECEĞİMİZ KARANLIK. ÖNÜMÜZ VE ARDIMIZ İSE AYDINLIK DEĞİL.

Yıllardan beri çeşitli gazete ve dergilerde yazdıklarıyla övünüp durduğumuz dostun bu satırları, kendisini çalışmakta olduğu masanın üzerinden seyreden bizler için hayret vericiydi.

Karanlık odanın aydınlık masasında çalışan arkadaşımızın cümlelerini tekrar tekrar okuyor, şaşkınlığımızdan birbirimize tek kelime söyleme cesaretini bulamıyorduk.

SONRA ŞUNU DA YAZMAK GEREKİYOR: BİZ İNSANLAR VAR OLDUK OLALI TEK BİR SORU'NUN BİLE CEVABINI BULABİLMİŞ DEĞİLİZ. SADECE AVUNUYOR VE AVUTUYORUZ. ÇÜNKÜ CEVAPSIZLIK YAŞANABİLECEK ACILARIN EN BÜYÜĞÜDÜR. SORULARIMIZA KARŞILIK BULMAKTANSA KENDİMİZİ BİRTAKIM ASILSIZ CEVAPLARLA, SÖZGELİMİ 'TANRI' DÜŞÜNCESİYLE AVUTMAYI SEÇİYORUZ. EY İNSANOĞLU, SÖYLE SEN KİMİN OĞLUSUN?

Biz bu ilk şoku atlattıktan sonra kendi aramızda sorular dolaştırmaya başladık.

İçimizden birinin yersiz bile olsa bir öneri getirmesini istiyorduk.

Ancak uzun süre önemli bir şey söylenmedi.

Sadece arkadaşımızı ve yazdıklarını görmek amacıyla bedenlerimizi ön tarafa sarkıtıp öylece kalıyor, sonra telaş içinde sorular sormaya devam ediyorduk, cevabını bilmediğimiz.

Bi ara arkadaşlarımızdan birinin "Ne oluyoruz yahu?" diye ünlediğini işittik. Bu ünleyiş başta mutlu etti hepimizi. İşimizi kolaylaştıracak bir düşüncenin ışığı yanmıştı ne de olsa. İrileşen gözlerimizle dönüp baktık sesin sahibine. O yineledi sözünü ve heyecanla ekledi: "Herif mürted oldu yahu, alalım şunun kellesini!"

Öfkeyle bağıran arkadaşımın söylediklerini duymuyormuş gibi yaptım ve ses etmedim.

Suskunluğumdan yararlanan dostlar bu öneriyi hararetle onaylamaya başladılar.

Ne yapacağımı bilemiyordum.

Bu sırada, başımı aşağıya, masaya eğmiştim ki hepimizin medar-ı iftihârı olan

dostumuzun yeni bir zekâ oyunuyla karşılaştığımızı anladım.

Arkadaşımız yazdığı bu inkar dolu sözlerin sonuna ve başına birer tırnak işareti koyuverdi.

Ve son tarafa şu sözcükleri ekledi:

DİYE DÜŞÜNEN BİR İNSANIN BİLE GÖZDEN ÇIKARTILIP HARCANMAMASI GEREKİR. KİMİN KURTULUŞA ERECEĞİNİ ANCAK ALLAH BİLİR.

Daha sonra bizler, yani parlak zekâlı arkadaşın çalışma masasının tepesinde oturup onu gözetleyen bizler, bu öykünün ana fikrini tartışmaya başladık.

MÜNİRE DANİŞ

SON HÜZÜN

Akşamın kızıllığı, bir vazoda buruk bir hatırayı yaşatan güller gibi odayı dolduruyor. İçe dokunan bir kimsesizlik içinde... Yorgun ve kırık bir hayâle bürünüyor her şey. Pencerenin önünde sardunyalar, kuşkonmazlar, muhabbetçiçekleri... Kasabanın bütün sokakları, eve varan yoldaki kır kahvesi, gündöndü tarlaları, zeytin bahçeleri; aşılan merdiven, geçilen eşik, başını koyduğu yastık; kırlaşan kumral saçları, titreyen yorgun elleri... bir gölün kıyısından uzaklaşan sandallar gibi anıların hayâldeki sessiz geçişleriyle oyalanan kalbi her şeyden çok bu akşama gömülü.

Kendi evinde bir sürgünün gölgesi gibi duyuyor varlığını. Hüzün iyileşmeyen bir yara gibi yayılıyor. Daima sevdiği her şeyi içinde bulduğu bu ev, o hüzünle, anlatılamayan bir sessizliği kuşanarak onu içinden çıkamayacağı bir yalnızlığa terkediyor. Nereye gitse, ne yapsa her şeyin içinde kalbinin giderek sessizleştiğini, kendini yaşama ait hissedemeyişini, nefeslerinin tükenircesine zayıfladığını, kanının yorgun dolaşımını duyuyor. Bir taşra yaşamında, artık anılara ait olan bu evde, öylece -yapalayınız- bir rüyanın içinden çıkacakmış gibi bekliyor. Uyanmak; bedenini yaşamın hareketlerine taşıyan ya da yaşamın hedeflerine yürüyen birinin uyanması olamaz. Yaşlılık yaşamın akşamı gibidir: anıların hayâlde süren gezintisi hükmeder onda. Hayat ise o hayâllerder esinlenen hüzündür artık. O hüznün bozumayan suskunluğu içinde zamanın hızla ilerlediğini, dünya ile bağlarının durmadan zayıfladığını duyuyor. Onu kıpırtısız bir ırmak üzerinde taşıyan fânus kırılmış sanki. Gelip geçtiği her yerde, kendi evinde bile bir şeyin eksikliğini duyuyor.

Bir zamanlar arzuladığı her şeyi içinde barındıran bu kasaba, evini dolduran ışıklı huzur. içinde rahat soluklarla genişleyen o sağlam duygu hep o boşluk içinde. Bu kasabanın, bu evin ortasında bir başına kalakalmış gibi duyuyor kendini. Sanki her şey kendinin olan yaşamı unutmuş gibi, yabancı bir yüzle karşılıyor onu. Kendine ait eşyalar bile sanki hiç onun olmamışlar gibi yalnızlığıyla, hüznüyle ilgilenmeden bakıyorlar ona. Öyle uzak, öyle boşluklu. Ona ait bu oda, içinde beyaz örtülü sedir, işlemeli minderler, yerdeki nakışlı kilim, duvardaki esti saat, gümüş ayna donuk bir sessizliğin içine gömülmüş Eşya gerçek yüzünü gösteriyor sanki; Ve o acımasız sessizliğin içinde kendine çekiliyor.

Bu uzaklık; ilgisiz, sessiz donukluk nereden sızıyor yaşamına? Dışarda eski sesler yine vardı; tarlada çalışanların belli belirsiz sesleri, tulumbanın gürültüsü, kahvede oturanların uğultulu konuşmaları, tavuk sesleri, kuş cıvıltıları, çocuk bağırışmaları, sinek vızıltısı âhenkli bir kaynaşmayla sürüyordu. Oysa sessiz bir film gibi izliyordu bunları. Belki de buna hüzünle dolan kalbiydi sebep.

Bir zamanlar bu kasabada ona güven veren yaşamın varlığını duyumsardı. Eşinin yaklaşan adımları, bir sırrı fısıldar gibi gelen kırılgan sesi, çocuklarının elinin altında

hissettiği başları; dağlar, bahçeler, berrak bir gökyüzü, ağaçların sesi, mevsimleringidip gelişleri, havadaki kekik kokusu... Neden şimdi böyle uzaklar, ulaşılmazlar? Bir rüya kadar süren hayâli canlanışlarda yaşayan ve sadece yaralanan birer anılar. Kalpten kopup gelseler bile hangi sözler onların şimdiki hüzünlerini anlatmaya yetebilir? Bütün yitirilen sevgili şeylerin hüzünlü mesafeleri ucunda mahkûmu olduğu yalnızlığı ne unutturabilir? Her insanın yalnızlığı onun hem ilk hem de son hüznü değil mi? Hiçbir yaşam, hiçbir oyalanma bu gerçeği değiştiremez. Öyleyse? Tutunacak bir dal gibi anılara sığınıyor işte. Kalbi bedeninin bulunduğu yerde değil, onu sevdiği özlediği anılara bağlayan düşleri bulduğu; bazen bir rüzgâr esintisinin, bir gül kokusunun, sevgili seslerin hayâli yankılarının, bazen bir eşyanın rutubetli rayihasının onu alıp götürdüğü yerlerdedir.

Anıların da tıpkı yaşamı gibi birer oyalanma, elde kalmayacak birer avuntu olduklarını biliyor. Ama zalim bir fırtına da direkleri kırılmış yakık bir geminin sonunda karaya oturması gibi kendini o anılara da ait değilmiş gibi garip bir uzaklığın içinde buluyor. Onu hayata bağlayan yerleşiklik duygusu ne zaman nasıl yitirildi? Hatırlamıyor. İnsan her şeyden, kendinin olan yaşamdan bile uzaklaşıyor işte. Haberi olmadan içine dolan buymuş demek ki.

Geçip giden zaman kelimelere sığmayan bir rüyaya bürünüyor, elde kalan zaman ise kısa bir rüya ancak. Rüyalarının nasıl başladığını, nasıl bittiğini hatırlamaya kalkışması neye yarar? Ama kendi içinde biri, ayrılan aşıkların yaralayan, kırık dökük sözleri gibi çok uzaklardan bir şeyler fısıldayıp duruyor. Yalnızlık ya da sesine karışacak bir sesi özlemek bu mudur?

Oysa bu kasabara kurulup yıkılan günlerinin hangi hayâller, sevinçler, pişmanlıklar, korkularla gelip geçtiğini, öylesine arzulanmış, peşinden koşturulmuş hangi arzulara bağlandığını, nihayet yenilgilerinin de zaferlerinin de bir çökelti gibi içire yerleştirdiği yalnızlığı, hüznü kim bilebilir? Zavallı kaygıları, ciddiye aldığı bir çok şey hüzünle hatırladığı birer yanılgı artık. Koyun sürülerinin tokluğu, zeytin bahçelerinin verimi, hava değişimleri ve sebebi benzer şeyler olan kaygılar bir ömre yayıldılar ve derken yitirilmesi acı veren şeylerin ardında silinip unutuldular. Şimdi bütün günlerinde yaşamına anlam veren şeyi arıyor. Bazen uğradığı kır kahvesinde biraraya gelen yaşıtlarının geçmişin kaygılarını, hırslarını hâlâ yaşatan cümlelerini dinliyor da acımayla doluyor içi. Düşünüyor da kalsi bugüne kalbi başka ne taşıyabilir? Eğer oğulları bu kasabada kalsaydı, ya da onların ısrarlarına kanıp yanlarına yerleşseydi torunlarına yaşamanın hüznü zaferleştiren serencamından bahseder, yahut otuz yedi yıllık hayat arkadaşının her yerde yankılanan sesi yanıbaşında olsaydı, kalbini, bütün pişmanlıkları, hezimetleri ve hoşnutluğuyla cümlelere yükleyebilir, belki o zaman kendini bu denli yenilmiş, bir depremin yıkıntıları arasında zayıf ve bitkin düşmüş bir gölge gibi hissetmezdi.

Onun için hayat başlamış ve bitmiş sanki. Öyle, kıpırtısız. öyle sessiz... Yaşam bir yerlerdedir, nerede, pek bilinmez, sessizce bırakmıştır onu. Şimdi bütün yanılgıla-

rına hüzünle gülümsemesinin, hırslarına, koşuşturmalarına, yazıklanmalarına acımasının, isteklerinin hedefine yürüyen güçlü adımlarına yabancılaşmasının, sırtüstü uzandığı sedirde kurduğu hayâllere uzaklaşmasının, onu artık ilgisiz bir sessizlikle çevreleyen yaşamına içerlemesinin kim için ne önemi olabilir? Ama yaşam, insanı kendine uzak bırakacak kadar ölüme yaklaştırdığında, insan yapayalnız kendi gerçeğiyle nasıl kalacağını, kendisinin karşısında ne yapacağını şaşırıyor işte. Kelimelerle yaşamasını tekrarlamasının bir şeye yaramayacağını biliyor. Ama bölük pörçük sözcüklerle de olsa yaşadığını doğrulamak istiyor yine de. Hüzün ki doğrulandıkça paylaşılır; bir lâhza da obsa insafa gelir. O da bunu deniyor. Ve kırık dökük sözlerinin ardından hep yaptığı gibi, tam olarak ne istediğini bilemeden bir düşünceyi tekrarlıyor yine:

'Ağlayayım da rahatlayayım.' Derken, verilmiş bir kararı uygular gibi 'Gitmeliyim' diyor usulca.

HASANALİ YILDIRIM

ÖNSÖZ

Fazla aramak aradığımı bulmayı doğurmadı hiç. Tersine, aradığımın yerine bulduğumla yetinmek zorunda kaldım; arayışıma inat bulduğum, bulmak istediğimin hep en uzağıydı.

Kendinin ve kaderinin farkında biri olarak en sonunda yetineceğimi istemeyi seçerek başladım işe bu kez. Katlandığım ödün bana hiç yardımcı olmadı. Kentin en uygun saydığım varoşlarında bile aradığıma yakın bir yer bulamadım. Uzak bir akrabamın artık görüşemediği arkadaşı da bana yardımcı olamamanın üzüntüsünü yenmeye başlamıştı: bıkmıştı her kez eli boş geri dönüp karşısına dikilmemden.

Başından savarcasına davranmayı örtme gereği duymadığı sıralarda yeni bir yerden söz etti. Dilinin altında saklanan yalnızca bıkkınlığı değildi. Bulamayıp her keresinde karşısına dikilmemin sıkıntısı dolambaçsız konuşmasını sağladı. Kutu gibi bir çatı katı olduğundan tam da aradığım yermiş ama bir çeşit lânetlenmişlik söylentisi varmış orası için. Uzun zamandır kimsenin tutmadığı, sıvananların da anlatılanlardan sonra hemen caydıkları bir yer. Batıl inançları olmamanın yanında cesur bir genç de saydığı için beni, bu çeşit söylentilerden etkileneceğimi ummadığını ısrarla vurgulayarak kentin dışındaki bir mahalleyi tarif etti.

Bulmakta hiç de zorlanmadım. Mahallede kendine özgü bir ünü vardı birkaç yıl kalmayı umduğum bu yerin. Uyaran da oldu adresi sorduklarımdan, aldırmamamı öneren de. Sonuçta dırdırıyla kafamı burgulamayacak bir yaşlı kadın söz konusuydu. Anlatılanların bir önemi yoktu: yaşanan, zaten yaşanmış olandı. Başkasının anılarının benim geleceğimi belirlemesine izin vermemeliymişim.

Komşuların önerisi değildi yaşlı kadınla görüşmeye beni iten; gereksinmemi kamçılayan ve uzak akrabamın tanıdığınınkini aratmayan bıkkınlığım.

İyi ki biricik gelir kaynağı çatı katının kiracısı yok diye epeydir ücreti ödenmeyen hizmetçi kadının uğrama gününe rastlamıştım. Gülümsemesini sakınmayan, zayıflığı elmacık kemiklerini daha çıkık gösteren bir yüz tarafından buyur edildim. Yerden önce ev sahibesini görmek zorundaymışım. İçine herhangi bir şeyin sığacağını ilk anda insanın düşünemeyeceği birkaç kat elbisenin dik tutmaya zorladığı bir beden, su damlası tanımamış çiçek kuruluğunda birkaç saç telinin ucuna öylesine tutuşturulmuşçasına buruş buruş minik bir yüz, uyuklayan bakışlarını bana yönelttiğinde güngörmüşlüğüne başvurarak hakkımdaki ilk izlenimini açığa vurduğu güçlükle kıpırtılı gözler.

Daha etkilenmişliğimi dengeleyemeden dar ve dik ahşap merdivenden aceleyle yukarı çıkarıldım hizmetçi tarafından. Çıkma vaktinin geldiğini vurgularcasına hızla gidip minik pencerelerden birini açtı. Uzun süre kapalı kalmanın küfü değildi kendini dışarı atan; ortama sinmekle yetinmeyen, buranın ruhunu ele geçiren bir şey. Sanırım her isteklinin hemen kaçarcasına ayrılışının nedeni buydu.

Böyle bir yer gerçekten kimse tarafından beğenilemez. Ücreti sormamı sağlayan gereksinmem ve bıkkınlığımdan çok, bu ortamın kaçınmam önerilen baskın karamsarlığıydı. Amaçladığım için belki daha uygun yerler gerekliydi ama böyle bir ortamın isteği kamçılayıcılığı da açıktı.

Gereksiz yere o kadar eğiyormuşum kafamı. Duvara tam dört adım kala başı hafifçe öne bükmek yeterliydi aslında. Üç pencereden teker teker çevreye bakarken dışarısından çok geleceğimi gördüm. Hayatlarının kıvrımlarına gıpta ettiğim kişiler de benim yaşımdayken hep böylesi yerlerden söz ederler anılarında. Sanki şöhret merdivenlerine çatı katından tırmanılıyordu. Ortalık daha geniş görünsün diye sola yakınlaştırılmış karyolaya dikkatle baktığımda çarşaf ve örtüde gördüğüm lekeler, bir yakınımın kazandığı şeref madalyaları gibi göründü bana.

Çıkarıldığım hızla merdivenlerden indirilirken çoktan verdiğim kararımı bildireceğim yaşlı kadını uyuklarken bulduk. Seslenmedik. Hizmetçi zaten yetkiliydi. Parayı alır almaz tekrar geleceği günü söyleyerek veda bile etmeden ayrıldı.

Her oturuşluşta artık çoktan miadını doldurduğunu gıcırtılarıyla hatırlatan sandalyeye iliştim bir süre. Sıkıldım. Orayı benim kılacak hiçbir eşyam yoktu; yine de yukarısı bana ait olandı. Özenle parmak uçlarıma basarak çıtırtısızca çıktım yukarı; alıcı gözle yeniden süzdüm odayı. Camlardaki kiri, yerlerdeki tozu, duvarlardaki isi görmezden geldim. Nasılsa artık benimdi burası, masa yerine de kullanmak zorunda kalacağım konsolu kurcalama hakkım vardı.

Üç çekmecenin de zeminleri kâğıt gibi buruşmuş; çeperlerinde güve yenikleri. Düş kırıklığımın nedeni gördük-lerim değil aradığımı bulamamamdı. Hangi hakla ne umuyorsam örümceklerin bile çoktan terk ettiği bir yerden.

İlk günlerin verimsizliğini ortama alışmamışlığa yorarak umutlandırmaya çalıştım kendimi. Gerekçem inandırıcılığını yitirmeye başlayınca çöktüğüm sayfaların başından gün ışımasını izlemekle yetindim. Bir süre sonra kafama üşüşenleri fısıldayan çatı katının söylediklerini daha bir an-lar oldum. Yazıya döktüm anladıklarımı. Yazdıkça önüm-de açılan ufku tıkadı yazdıklarım. Her gece kapaklandığım konsolun dolu çekmeceleri sabahleyin boşaldı.

Tam iki yıl sürdü savaşım. Bu savaştan kazandıklarımın asıl istediğim olmadıklarını anlamam için elde etmem gerekiyordu: birkaç eser ve bir miktar da şöhret.

İki yıl sonrasında elimde kalanlardan tek önemsediğim, çatı katının kazandırdığı çalışma alışkanlığıydı: onun tarafından yönlendirilen bir alışkanlık. Fakat alışkanlık, alışanın, gerekçelerinin ayırdına varamayacağı bir özelliktedir. Benim anlamamı sağlayansa benden önceki kiracının, ancak bir yazarın fark edebileceği yere bıraktığı mektubuydu. Kenarları yırtılmaya yüz tutmuş, ikiye katlanmış, buruşuk, solgun sarı bir kağıda özenle yazılmış, belirsiz birine seslenen birkaç satır.

Okuduklarımla artık bütünüyle benimsediğim bu yerin söylediklerini birleştirmem, kaçınılmaz olarak yapmam gerekeni dikmişti önüme bir kule gibi; içine dalıp dik merdivenleri tırmandıkça başka bir âleme çıkılan bir kule.

Kuleden bakınca gördüklerim, iki yıl boyunca savaşıp da elde edemediklerimin ta kendisiydi. Tıpkı önceki kiracı gibi... Onun davranışı, bir yazarın alacağı hayati kararı dayandırdığı gerekçenin bahane değerinden öteye geçemeyeceğini gösterdi bana.

Artık benim de kendi mektubumu yazarak aynı yere bırakma zamanım gelmişti. Sanmam ki zihnimin zembereğine gerilen bulduğum satırlarla yazdıklarım arasında fark olsun:

İsterdim ki gelecek güzel sofraların çeşnisi için kurusun diye kilere asılan bir ayva dalı gibi sallantısız halde sen bul beni. Belki ortalığa yaydığım çürümüşlükten tiksinmezdin de o hiç yaşamadığım aklına gelirdi: halden anlar bir dost tarafından kucaklanırdım; ruhum ısınırcasına, dudaklarıma konmuş sinekleri kovalarcasına.

Amacımız aynıydı çünkü: unutamadıklarını anlatarak kendini unutulmaz kılmak. Düşlediklerini dillendirdiğin hikâyelerle insanların kalbinde taht kurmayı düşlemek... Bunun için nice zaman çabaladın buralarda; gece boyu yazdıklarının büyüsünü gün ışığı silip süpürdüğü için gün yüzüne çıkarmadın; çıkardıkların ünlenmene yeterli geldiyse bile sana yetmedi. Bu yüzden çoğu günler hizmetçinin sana tek hizmeti, konsolun soluna yığdığın karalanmış kâğıtları kaldırmak oldu.

Hepimizin kaderi aynı: biz anlattıklarımızdan çok an-latamadıklarımızın tutuklusuyuz. Halbuki bir yazarı ancak bir yazar yazar. Yaşadığımız, yazarlığın trajedisi.

Sanırım kendi yaşadıklarımın ayrıntılarını sana anlatmama gerek yok. Ben de senin gibi ve senin niyetlerinle uzun süre aradım da buldum bu çatı katını. Çevrenin uyarılarına kulak asmaktansa çatı katının havasını yeğledim. Ben de yalnızca deri ve kemikten oluşmuş yaşlı kadının saç tellerinin büyüsüne kapıldım.

Ciğerlerime çektikçe bu odanın havasını, tutuşan düş gücümün uçtuğu yerlerde gördüklerimi aktardım sayfalara. Aktardıklarım kendi gerçeğimin ve düşlerimin önüne bir set çekti; bu setin ardında boğulduğumun ayırdına varamadım uzun süre. Benden önceki kiracının, ancak bir yazarın bulabileceği yere koyduğu mektubunu bulunca aydınlandı gözümde herşey: yazmanın amacı, buraya gelişimizin asıl nedeni, çektiğimiz onca acı ve harcadığımız bunca emeğin değeri... Şu an sana yazarken bile ortaya çıkanı benim sayamayacağımı, bulduğum mektubu neredeyse ruhuma kazınmışcasına satırı satırına aktardığımı belirtmeliyim.

Biz kendimiz için asıl olanı sanat saydık; bu uğurda hayatı dışladık ve hayatın bizi nasıl dışladığını görmezden geldik. Oysa hayat, kendini reddedeni tersiyle ödüllendirir: ölümle!

Kararımı verdiğimde ilkin yaşadıklarımı anlatacağım son bir hikâye yazmak ve adını da Önsöz koymak istedim. Sonra bundan vazgeçerek benden sonrakine bir mektup yazmanın yeterli olacağı sonucuna vardım; tıpkı benim bulduğum gibi bir mektup...

Yazmak bir çeşit ölümsüzlük peşinde koşmaksa ben yalnızca senin için bile olsa böyle biriyim artık; bu da bana yetmeli değil mi: bütün bir dünyaca hayran olunmaktansa bir tek kişi tarafından olsun fark edilmek.

MÜGE İPLİKÇİ

ŞAMATALI YOLCULUK

İstanbul'a deniz yoluyla ilk kez gelen yolcuları şöyle bir yazı karşılar rıhtımda: WELCOANBU

Bu kırık kola şişesini soruyorsanız şimdi bunu söyleyemem. Suratım mı sararmış, soğuktandır soğuktan. Hem soğuk hem de şu yağmurdan. Ne tuhaf, gene yağmur yağıyor. Demek kaderim yağmurla çizilmiş. Neyse. Bir taksiye attım mı kendimi dosdoğru oradayım. Bu işte burada biter. Şu gelen ayyaş kılıklı taksici, şu sol farı çatlak, kaportası hafif yamulmuş taksici beni alır mı?

-Abi, karşıya geçeceğim. Etiler'e.

Kapıyı açtım. Hemen onun arkasına oturdum. Hafif inen karanlık ensesinin aydınlığına vuruyor. Fıstık yeşili bir hırka giymiş, yeni traşlı, hem saç hem sakal.

Benim için sıradan bir taksici olamayacak. Bu yoksul anımda heyecanı kaldırıp attım rafa. Bu yoksul an hemen her şeyin tek noktaya aktığı bir dilim. O dilimin içinde kendime ait bir düş kuracağım şimdi, hemen.

* * *

Şimdi *Hayat Magazin* adlı televizyon programının bir konuğuyum. *Hayat Magazin* Kanal Şelale'nin muhteşem haber bülteni sunucusu İlhami Pektekin'in kendi sunduğu haberlerin içine "yaşamdan damıtılmış parçalar" başlığı altında oturttuğu on dakikalık bir program. Haber ve aktüalite bir arada, diyor Pektekin. Sayın seyirciler, sevgili konuklar işte sizlere haber ve aktüalitenin bir arada harmanlandığı gerçek bir hayat öyküsü...Bülten başlamadan önce, çok heyecanlıyım, dedim Pektekin'e. Oğlum, koçum, aslanım, sen ne badireler atlatmışsın, bu küçücük ekran senin için çocuk oyuncağı, rahatla anam rahatla, dedi.

Bu arada Pektekin abinin kemer patlıcanına benzer boynuna bakıyorum. Rahatsız oluyor bu bakışımdan. Sen oraya bakma, ne sinir ne heyecan, benim boynumun rengi doğuştan böyledir, rahmetli babam Ekrem Bey'in de böyleydi boynu, diyor.

-Ekrem Pektekin, aa, doğru ya, abi be sen Ekrem Pektekin 'in oğluydun, değil mi?

-Hele şükür maşallah, diyor oğul televizyoncu Pektekin. Kemer patlıcanı boynu biraz daha morarıyor.

-Ekrem abimiz çok iyiydi ya, diyorum.

-Öyleydi rahmetli, öyleydi, diyor. Sağa sola bakınıyor, ilerdeki bir kameramana el sallıyor.

-*Sonsuz Kalpler* filmi çok iyiydi abi, diyorum. Rona ablayla nasıl da mafya babalarını didik didik etmişlerdi.

-Evet, öyleydi, diyor Pektekin abi. Arkasından da koluma vuruyor. Şimdi ben ya-

yına çıkıyorum. Sen bu arada keyfine bak, ne yap ne et bu heyecanını yatıştır, diyor.

-Abi be ben çok korkuyorum, diyorum.

-Oğlum yapma etme Allahaşkına, diyor biraz sesi tizleşmiş. Sol tarafımızda duran genç hanımlardan birine Melek diye sesleniyor.

-Buyrun Pektekin Bey, diyor kız.

-Melek, oğlumuz *Hayat Magazin* programına çıkıncaya kadar ona göz kulak ol. Çay may, ver ona, diyor. Melek, gözlerinin içinden geçen fosforlu cam silsileleriyle daha da belirginleşmiş olan çilleriyle edalı edalı gülümsüyor.

* * *

Dışarda yavaş yavaş iniyor akşam. Beylerbeyi'nin oradan yukarı doğru kıvrılıyoruz. Pat pat pat diye yanıyor elektrik lambalarının ışıkları gönlümde, ben öyle patlamalarını istiyorum yani, yoksa onlar büyük bir vakarla, resmi bir geçitte gibi yanıyorlar. Yağmur hızlandı gene.

Alacağın olsun be dünya!

Dünya dar, dünya karanlık. Acılar bile bir işe yaramıyor.

Şoförün ensesinde jilet yarası gibi duran derincene bir iz var. Şimdi *Kahpe Dünya*'yı söylesem, bu nakaratı onun da canı gönülden söyleyeceğini biliyorum, aynıyız biliyorum, ama boşver şimdi, laubaliliğin lüzumu yok. *Kahpe Dünya* ile başlarız, sonra karı kız muhabbeti derken hükümetin son zamlarına bir daldık mı bakarsın köprüyü geçmişiz Zincirlikuyu'ya doğru gidiyoruz. Böyle olsun istemiyorum. İstediğim tek bir şey var: Her şeye dur demek.

Bak kardeşim seni üzmek istemiyorum, benim seninle alıp vereceğim hiçbir şeyim yok.

Bak kardeşim lütfen önüne bak, gözlerime bakma. Dikiz aynana da bakma. Nedir borcum, söyle nedir borcum? Gencim, doğru, bunu ben de biliyorum. Genç olmamın verdiğim kararla ne ilgisi var? Ha ölüm diyorsan, o da benim seçimim. Ayrıca bu işi ben çok düşündüm. Düşüne düşüne de yaşlandım zaten. Hayat dersen, o da bir işe yaramaz. Her şeyi bir kenara attım ben bu hayatta artık.

Kahpe Dünya'nın yağmurları nasıl yağar, bilir misin? Mesela Amazon'da nasıl yağar yağmurları bu dipsiz topun? Ben araştırdım, üşenmeden araştırdım. Sıradan, bildik, ansiklopedik bilgilerin dışında bir şey buldum mu? Aslına bakacak olursan bulamadım. Bizim Rize'ye nasıl yağıyorsa öyle. Rutubetse aynı rutubet. Şimdi dikiz aynandan kaçamak ve korku dolu bakma bana. Kafayı yemiş bu adam diye bakma bana dikiz aynandan. Aklımı yitirdim ben, doğrudur. Aklımı yitirmediğim zamana göre ise, yani şimdi daha iyiyim.

Bak bu elimdeki kola şişesi var ya, şu boş kola şişesi, şu kırık şişe, bununla sana zarar vermeyeceğim. Ancak bana engel olursan, işte o zaman bu iş kısa yoldan hallolur, bilesin.

Şimdi kapıyı açıyorum. Şimdi gidiyorum. Köprünün kameraları çekmiştir bizi. Ticari taksi olduğundan başına bir iş gelmez. Gelse de bir ay yatar çıkarsın. Sana neden

durmadın diye soracaklardır. Beni tehdit etti dersin be abi, tamam mı? Ne *Kahpe Dünya*yı ne de onun yağmurlarını bir zamanlar merak ettiğimi kimseye söyleme. Söyleme olur mu? Söz mü, ha?

Şimdi.

* * *

-Sayın seyirciler, size seyrettireceğimiz kısa filmde Şemsi'nin Boğaz köprüsünden hemen atlamadan önceki anılarına tanık olacaksınız. Evet şimdi ekranlarımıza geliyor. Bir sarı taksi tam köprünün ortasında sağa yanaşıyor. Şimdi durdu. Zum yapıyoruz. Ancak hayır. Maalesef, maalesef zum yapamıyoruz. Görüntü bulanık. Yağmur yüzünden. Şemsi şu an, galiba, taksi şoförüyle bir pazarlığa giriyor. Ölüm pazarlığı, sayın seyirciler. Bu pazarlık kısa bir süre devam ediyor. Şimdi sana dönmek istiyorum Şemsi. Ölüme bu kadar yaklaşmış biri olarak neler hissettin, izleyicilerimize biraz bahseder misin?

Şemsi, eee, sayın seyirciler, Şemsi sanırım hala olayın etkisinde.

Şemsi, ben bir kez daha olayı özetleyeyim, belki daha iyi hatırlarsın o zaman.

Sayın seyircilerimiz, soğuk bir kasım günü, yalnızlığın canına tak dediği, parasızlık ve sevgisizliğin sırtına bindiği Şemsi bir hayat yorgunuydu. Değil mi Şemsi? Şemsi?

Allahallah, kardeşim dilini mi yuttun sen?

Şemsi, Şemsi Bey kardeşim, bize nasıl intihar ettiğini anlatır mısın lütfen?

-Abi...

-Hah, kendindesin değil mi? Sayın seyircilerimiz, Şemsi gerçekten çok zor anlar geçirdi, hala da geçiriyor. Buralara kadar bizleri kırmayıp gelmesi bile bir mucize. O yüzden siz saygıdeğer seyircilerimizden biraz hoşgörü istiyoruz. Evet şimdi seni dinliyoruz Şemsi.

-Abi ne diyeyim. Boğaz köprüsünden atladım.

-Allahallah, oğlum biliyoruz atladığını. Atladın, tamam. Neden atladın, atlarken nasıldı?

-Ne nasıldı abi?

-Etraf Şemsi etraf.

-Abi o sırada, o sırada yağmur yağıyordu.

-E, ıslandın mı bari Şemsi (hah hah ha)?

-Pek değil abi. Montum rüzgardan şişmişti, şişip arka tarafı kafama geçmişti. Bu yüzden pek ıslanmadım. Uçuşu pek hatırlamıyorum. Kıyıya gelince...Kıyıya beni çıkardıkları zaman hala Marmara'da ve yabancı gemilerin demir attıkları o rıhtıma çok ama çok yakındım. Bir baş eğildi üzerime, anlamadığım bir şeyler söyledi, belki de şöyle dedi: Yaşıyor bu, yaşıyor. O başın karaltısı üzerimden kalkıp yerini gökyüzü ve ardından *Welcoanbu* yazısı aldığı zaman Şadan diyerek bayılmışım. En çok hatırladığım bu. Belki de yalnızca bunu hatırlıyorum.

* * *

Kahpe Dünya şarkısının yağmurları nasıl yağar, bilir misin şoför abi? Kahpe dünya. Mesela Amazon'da nasıl yağar yağmurları bu dipsiz topun? Ben araştırdım abi, üşenmedim araştırdım. Sıradan, bildik ansiklopedik bilgilerin dışında bir şey buldum mu? Aslına bakacak olursan bulamadım. Bizim Rize'ye nasıl yağıyorsa öyle. O gün de böyle yağıyordu yağmur. Gök kubbe delinmiş sanırdın. Şadan'ın elindeki tabancanın kabzası bile ıslanmıştı. Çarşı içindeki o dükkana girdiğimiz zaman tezgahın oradaki çocuğa seslendi. Rıza gel, gel de bir bak benim yeni hazineme, diye. Sonra heyecanla şöyle dedi: Rıza gel bizi çek. Benim elimdeki küçük fotoğraf makinesini işaret etti Rıza'ya. Namluyu şakağıma dayadı, hah şimdi böyle çek, dedi Rıza'ya. Rıza bizi öyle çekti ilk önce. Şimdi sıra bende, dedim Şadan'a. Bizi böyle çek şimdi, dedim Rıza'ya. Namluyu Şadan'ın şakağına dayadım.

Sonra...sonra... Elim abi. Elim yağmurdan hala ıslak, kayıverdi gitti.

Şadan'ı bir anda yerde kanlar içinde bulduk.

On beş yıllık mahalle arkadaşım Şadan'ı.

On beş yıllık mahalle arkadaşım Şadan, aynı böyle bir günde çarşı içinde, iki ay sonra Gönül'le nişanlanacak olan Şadan, mahalle arkadaşım, has adamım Şadan, annesi Hanife Teyze'nin tabutuna kapandığı, gene böyle yağmurlu bir günde ağır ağır defnedilen Şadan.

Dünyanın yağmurları nasıl yağar bilir misin abi? Şimdi dikiz aynasından kaçamak ve korku dolu bakma bana. Kafayı yemiş bu adam, diye bakma bana dikiz aynandan. Aklımı yitirdim ben, doğrudur. Kameralar çekmiştir bizi şimdi, bizi böyle çekmiştir, siyahbeyaz, tıpkı bir macera filmindeki gibi. Kaydetmiştir bu anı. Suçsuzluğumuzu da kaydetmiş midir dersin? Hayat ve kader karşısındaki suçsuzluğumuzu? Sessizliğimizi, o gürültülü sessizliğimizi, ne dersin, tüm bunları kaydetmiş midir?

MUSTAFA KURT

EKSİKLİĞİ DUYULAN ŞEYLER

Bilinmeyen Bir Zamana...

Dört adam, bir kapıdan çıkıp dört ayrı yönde yürüdüler. Dört adam değil, dört dünyaydı belki sokaklara dağılan. Arkalarında bıraktıkları geniş ve karanlık odalarda keskin bir tütün kokusu dalgalanıyordu. Masanın üzerine dağılmış kâğıtlar.. Az önce bu taşbaskı usûlü çalışan yerde, bu çam ağacından yapılmış masanın üzerinde kıyametleri koparmışlar, sonunda küfürler savurarak yönelmişlerdi kapıya. Uzun zamandır bir lügat üzerinde çalışıyorlardı. Bütün kitabın kalıplarını hazırlamışlar, ancak bir türlü çözemedikleri o tek sayfa yüzünden baskıya geçememişlerdi.

İstanbul'da Türklerin kurduğu ilk matbaalardan biriydi bu. Ancak matbaa ustalarından ikisi dışında diğer çalışanları da başka ülkelerden gelmişlerdi. Ermeni ve Musevilere ait birçok matbaa vardı, Beyoğlu ve çevresinde. Matbaaların çoğalmasıyla birlikte binlerce insanın yazan kalemi bir anda durmuş, onların yerine matbaalar çalışmaya başlamıştı. Hattatlar da kalem ve hokkalarını tabutlara koyarak İstanbul sokaklarında yürümekte aramışlardı çareyi. Yürüyüşleri işe yaramış, yayımlanan bir fermanla dinî kitapların matbaalarda basımı yasaklanmıştı. Baskıya hazırladıkları bu kitap, bir akşam üstü başka bir matbaadan getirilmiş, parası da ödenmişti. Getirilen Dinî kitap sandıkları için kendileri bu kitabı basmaya cesaret edememişlerdi. Aslında oradakilerin hiçbiri, lügatin içinde ne yazdığını tam olarak bilmiyordu. Yazanı da belli değildi. Pek duyulmayan bazı kelimelerin tarifleri yapılmış, altına da o kelimenin içinde geçtiği bir metin yerleştirilmişti. Baskıya hazırlayamadıkları o tek sayfayı okutmak için başvurdukları bilirkişiler dahi bu metinden bir şey anlayamamışlardı. Ancak en son gittikleri, Türkçe'yi pek iyi konuşamayan bir adam, metnin eski Hint dilinde yazıldığını söylemişti. Bu dili bilen birisini nasıl ve nereden bulacaklardı?...

Matbaanın en genç işçisi, üç adamın arkasından kocaman kanatlı kapıyı zorla ittikten sonra kilidi halkalara taktı. Nereye gideceğini bilen adımlarla ana caddeye doğru ilerledi. Her akşam vakti karşılaştığı kızı gene göreceği umudu vardı içinde. Sabahları geçtiği caddeye bakan bir evin penceresinde fark ettiği bu kızı her akşam kendisini bekler halde buluyordu. Hatta onunla kaçamak birkaç konuşmaları bile olmuştu. "Bu kız beni gerçekten seviyor" diyerek gülümsedi. işte o akşam da caddenin dar bir sokağa açılan köşesinde sırtını duvara dönmüş olan kız, kendisini bekliyordu. Ancak bu kez telaşlı bir hâli vardı. Yanına yaklaştı. "Neden burada duruyorsun?" Kız çok kısık ve mahcup bir sesle: "Babam beni yaşlı bir adama veriyor, yarın kumaş kesimine gidelim, diyorlar. Ama ben hiç istemiyorum. Ne olur gidelim buralardan." dedi. Oğlanın gözlerinde büyük bir öfke toplandı: "Sen istemezsen veremezler. Demek ki se-

nin de meylin var, o adama. Ne o, çok mu zengin?" Kızın gözleri dolmuştu. Denecek bir şeyler olsa bile kızın bunları diyecek cesareti yoktu. Bu genç adam ne istiyordu kendisinden? Nihayet baklayı çıkardı ağzından: "Senin gibi yere bakıp da utangaç görünen kızları bilirim ben. Geliyorsan benimle şimdi gel. Ama ben istediğim zaman babanın evine geri dönersin. Hem o adam da senden vazgeçer bu zaman içinde..." Kız sustu önce. Sonra takıldığı çalılardan kurtulmuş bir kaçak gibi koştu ahşap evine. Gözlerinden yollara gözyaşları savruluyordu. Genç, kızın ardından söylenip evine doğru yürüdü. Onun için koşan bir insan değil, sadece bir bedendi.

Matbaa ustası, hiçbir yola sapmadan doğruca evine gitti. Geniş bir yüzü, çok sert bakışları vardı. Yürümüyor, adeta bastığı yerleri eziyordu. Evinin kapısının tokmağını çaldı. Karısı kapıyı açmakta gecikince karısına küfürler savurdu. içeri girdi. Çocuğunun yerlere bir şeyler döktüğünü görünce ona sinirlendi. Zaten bahane arayan bu adam, nihayet karısı bazı şeylerden şikâyet edince onu dövdü ve uyudu.

Harf dökümcüsü, her zaman yapageldiği gibi dolambaçlı sokaklarda hızlıca yürüdü. Yerin altına doğru ilerleyen bir kahvehaneye girdi. İzerine yöneltilen bakışlardan onun beklendiği anlaşılıyordu. Masaya oturdu. Sandalyede belli olmayacak kadar zayıftı. Göz çukurları çok derindi ve siyah torbalar vardı gözlerinin önünde. Diğerleriyle birlikte masanın etrafında daire oldular. Onlar bu dairenin adına 'aşere' diyorlardı. Ortaya nargile getirildi hemen. Az sonra gözlerindeki buğudan içtikleri şeyin esrar olduğu anlaşıldı. Tam o sırada kapıda büyük bir gürültü koptu. Bir delikanlı içeriye girmeye çalışıyor iki kara adam da onu dışarı itiyorlardı. "Sen önce borçlarını öde... Bana mı soruyorsun, nereden bulacağını, git dilen!" seslerinin ardından büyük bir sessizlik kuşattı, bu içerlek kahveyi. içerdekilerin rahat tavırlarından içtikleri şeyin yasak olmadığına hükmedilebilirdi. Harf dökümcüsü genç, törenleri bittiğinde tabakasından kalınca bir tütün sardı. Sigaranın o maviye çalan buğusunu içine öyle çekiyordu ki, o çekişten sonra dumanın nasıl olup da tekrar aynı yoldan geri geldiğine inanamazdınız. Zayıf bir bedeni tüketmek istiyordu sanki. Hiçbir şey yemeden gelmişti buraya. Bu adamın zoru neydi kendisiyle?...

Matbaadan çıkanların en yaşlısı olan ve matbaanın kâğıt işlerine bakan adam ise, bir sokak ötede olan evine yollanmıştı. Yolda yürürken önüne bir kedi çıkmış ve ona okkalı bir küfrün yanında bir de tekme sallamıştı. Canı acıyan kedinin feryadına sokaklar dar gelmişti. Açıla kapana eskimiş bir kapının kilidini sertçe açan bu ihtiyar, içeri girip elinde taşıdığı bir somun ekmeği oturup kısa sürede katıklarıyla beraber tüketti. Hiç düzeltilmeyen yatağına uzandı. Anlaşılan o ki bu küçük barakaya yıllardır kendisinden başka kimseler uğramamıştı. Tam uyuyacağı sırada bazı tıkırtılar duydu. Söylenerek hemen kalktı; masanın üzerinde duran kalın saplı bıçağını kavradı. Yatağının altına sarkan perdeyi araladı ve elindeki sopaya benzer bıçağı savurdu. "Şimdi gebereceksin!" diye bağırdı. Çok acı bir ciyaklamadan sonra oradakinin zavallı bir fare olduğu anlaşıldı. Fare tam olarak ölmemişti. Elleriyle onu dışarıya çıkardı. Kalın derili kocaman elleri vardı. Ellerinin içinde kaybolup kaybolup görünen bu küçük

canlıyı sıkabildiğince sıktı, sıktı. Bıçağın açtığı yaradan çıkan organları görünce gönül rahatlığı ile onu bıraktı. Bu küçük beden, ölmenin yaşamaktan daha kolay olduğunu o ellerin içindeyken tekrar keşfetmişti şüphesiz. Bu adam ne istiyordu bu küçük varlıktan?

Ertesi sabah dört adam, her zaman olduğu gibi bu matbaanın ağır kokusunda buluştular. Sigara dumanı yine en ulaşılmaz köşelere bile varmıştı. Elindeki tek sayfayla ortada dolaşan matbaa ustası, en gençlerini yanına çağırıp "Bunu al ve doğru Hanri Kayol'un Doğruyol'daki matbaasına git. Orada bu metni çözebilecek bir adam çalışıyormuş. Fakat hemen dön, şu lügati basıp kurtulalım, bu illetten"

İçerde adını sorduğu bir işçi, onu kitap deposunun hemen yanındaki özel bir bölmeye götürdü. Oldukça yaşlı ve de ömründe hiç görmediği kadar uzun boylu bir adam bekliyordu onu. Adam doğruldu, sımsıcak bir sesle "Hayrola evlat! Senin ne işin var, bu karanlık yerde?" dedi. Genç üzerinde anlaşılmaz işaretlerin bulunduğu sayfayı onu uzattı ve ilave etti: "Bu bastığımız lügatin okuyup da kalıba sokamadığımız sayfası. Sizin bunu okuyabileceğinizi söylediler. Sormadığımız kimse kalmadı. Ancak hiçbiri bu kısmı Türkçe'ye aktaramadı. Eski Hint dilinde miymiş mi neymiş! Şu işimizi görüver beyamca."

Yaşlı adam, elindeki metne uzunca bir süre baktı. Bir ters çevirdi bir yan. Sonunda teşhisi koydu: "Evladım bu metnin Sanskritçe olduğu doğrudur; ama ben de pek anlayamadım. Yıllardır bu dilde kitaplar okurum ama ilk defa böyle bir şey görüyorum. Ama bakacağız bakalım bir hâl çaresine." dedi. ihtiyarın söyledikleri genç çocuğu hiç ilgilendirmiyordu. O, getirdiği sayfayı ihtiyarın hemen çözeceğinden ve bu işten de böylelikle kurtulacaklarından başka bir şey de bilmiyordu. "Ulan bu ihtiyara biliyor diye geldik; ama onun bir şeyden anladığı yok" diye geçirdi içinden. Ama gene de sahte bir gülüşü esirgemedi ondan. Çıkmadan önce ihtiyara tekrar ne zaman gelmesi gerektiğini sordu. ihtiyar: "Oğlum sen zahmet etme. Bizzat ben getireceğim bu metni. Çözebilirsem tabi." Genç, uflamalar arasında bu kocaman taşlardan ibaret binanın içinden çıktı. Matbaa ustasından duyacağı küfürleri düşünerek geldiği istikamete yöneldi...

İhtiyar, önünde yabancı dillerde yazılmış birçok kitaplar olduğu hâlde, kalemle bir şeyler karalıyordu. Bir türlü önündeki metnin sırrını çözememişti. İstanbul'a bizzat padişahın davetiyle araştırmalar yapmak üzere gelen bu adam, Sanskritçe üzerine ihtisas yapmıştı. Önündeki metnin bahsedilen dile benzeyen birçok yönü vardı. Harfler kelimeler sanki o dille yazılmıştı ama artık konuşulmayan bir dilin nasıl bu kadar değişebileceğine ihtimal veremiyordu. O günlerde Hint ülkesinden gelen seyyahlarla konuşmuş, bir netice alamamıştı.

Bu bir lügat olduğuna göre, önünde yazılı olan şey, bir kelimeyi tarif etmeliydi. Zaten sayfanın düzeninden bunu anlamak mümkündü. Fakat içinde yazan şeyler neydi acaba? Aslında o, bu metni kendisine getirilen bir iş olarak görmüyordu. Çözüp ne olduğunu anlamak, merakını sona erdirmek de istiyordu. Kelime kelime gidiyor ama

gene de bir sonuca varamıyordu. Karşısındaki bir bilmece miydi yoksa bir muamma mıydı? Hatta bazen üzerinde uğraştığı bu metnin kutsal bir şey bile olabileceğini düşündü. Günlerce gecelerce süren çalışmaların sonucu sadece ve sadece daha da karmaşık hâle gelen karalama kağıtlarıydı. Raflardan rasgele çektiği kitaplar okumaya başladı sonraki günlerde. Kendini ve bilmecesini bir tesadüfe terk etti.

Birgün dillerle ilgili bir kitap okurken kafasında bir şimşek çaktı. Kalbinin atışları bile hızlanmıştı. Büyük keşifler yapmış denizciler gibi bakıyordu, önündeki sayfanın ufuklarına. Sevinci, bir kelimeyi tanır gibi olmasından geliyordu. Bu kelime metinde en çok geçen kelimeydi. Nihayet varsayımlarla o kelimeye değerler vermeye başladı. Bütün ihtimalleri düşündü. Sonunda can verenlere mahsus geniş ve uzun bir soluk attı. Yüzündeki sevinç, oyuna çağrılan çocuklarınkine benziyordu. Bulduğu kelime Sanskritçede ateş anlamına gelen "agni"ydi. Çok uzun sürecekti bu çözülüş. Çünkü bütün kelimelerin aynı yolla anlaşılması gerekiyordu.

Günlerdir girmediği odasına girmiş, Sanskritçe bir sözlükle birlikte bazı notlar almaya başlamıştı. Tam üç gün boyunca kalemi kağıttan hiç ayrılmadı. Sonunda metnin esrârı çözülmüştü. Bütün kelimelerin bulundukları zamandan yaklaşık yüz kırk yıl sonra alacakları hâlleri düşünmekte gizliydi her şey. Kelimeleri tek tek, o zamana taşıdı. Ama çözdüm dediği anda tüylerini diken diken eden bir gerçek ortaya çıkmıştı. Avrupa" takvime göre İ.S. 2000'li yılların başında yazılan bir metin nasıl olup da karşılarına çıkıyordu? Hem hiç konuşulmayan bir dil nasıl oluyor da değişmeye devam ediyordu? Bunun gelecekten bir ses olduğuna inanmak ne kadar mantığa sığardı ama öyleydi işte. Önündeki yazıdan korktu. Ama çözmeliydi artık. Bu işkence bitmeliydi...

Günlerce uğraştan sonra, elinde orijinal metin ve tercüme ettiği kağıtlarla birlikte matbaanın kapısındaydı. Titrek ve gizemli bir ses tonuyla: "Lügatinizi basabilirsiniz." dedi ve elindeki kağıdı masaya koyup, kaçarcasına matbaadan uzaklaştı. Kalıpçı çocuk, isteksiz isteksiz yerinden kalktı. Masanın başına geldi. Hepsi artık bu kağıtta ne yazdığını öğrenmek istiyordu. Bu dört adam meraklı gözlerle kağıda eğildiler. Önlerindeki bölüm, lügatin *"Merhamet"* maddesiydi. Ancak bu maddenin bir tarifi yoktu, önlerindeki sayfada. Sadece o kelimenin geçtiği bir metin yer alıyordu. En genç olanları, bu meraklı bekleyişi bitirmek için okumaya başladı:

"bir zamanlar... bilinmez nasıl zamanlardı?/temrenlerle, kurşunlar öper gibi değerdi kuşların kalbine/onları çeken parmaklarda bir titreme vardı/kuşlar da bilirdi vurulmak zorunda olduklarını/kanları sıcacık akıverirdi bembeyaz karlar üstüne/ne zaman vurmuş olmaktan zevk almaya başladı tetiği çekenler/o zaman kuşların kalbi kanayamadı bile/bir tomar gibi düştüler yere/çiçekler bile ne çok acı verirdi ürkeklikten uzak parmaklarda/acılar bile en olgun hâlleriyle yaşanırdı o zamanlar.../sonra gösterilen gözyaşlarıyla sürüp gitti her şey/nihayet gözyaşları sadece su oldu/çekildi içinde sudan gayrı ne varsa...

ne zaman beden görmeye başladı gözler/bedenlerle yoğruldu sevgiler, şehvetle

baktı gözler/tüketildi bedenler, en acısı da sevgiler/elmas gibi sert dudaklar acıttı, hatta yaktı bedenleri/eski yaraları yeniden kanamaya başladı sevilenlerin/başka bedenleri hoyratça tüketenden kendine merhamet beklenir mi hiç?.../sulara da karıştı bilmediğimiz şeyler/akanların kirlenmediğine inanmıştık oysa biz/insanları günahlarından arındırmıyor artık ırmaklar da/aynalar bile kocaman yalanlar söylüyor/böyleyken yıkılacaktı elbet, fildişi kuleleri pencerelerdeki kızların...

babalar çocuklarını kocaman sevmiyorlar artık/onlar için ekmek taşımıyorlar koltuklarının altlarında/'deniz nasıl örterse sen de sevdiğini öyle ört' diyen bilgeler de yok şimdi/'ya da siz ne yaparsanız o olursunuz' diyenler/korunaklı evler de yok şimdi bizlere ve bedenlerimize/şüphe şaşkınlık ve karanlık ne çok şey söylüyordu oysa bize/kendimizi tanımıyoruz bizler bile/uyuyan çocuğuna değemeyen ne çok anne var/aynı duvarlarla çevrilen evlerde yabancılar yaşıyor şimdi...

adı konulamayan hayallerimiz, yoramadığımız rüyalarımız vardı/ bütün sığmazdı elbet parçaya/bunu bilirdik de/kendimizi aramak için uzaklaşırdık kendimizden/bir alacakaranlıkta anlayamadık eksik olanın ne olduğunu/ kendine kurulan en acımasız tuzaklar var artık.../ateşe değen ellerimiz değil, ateşler korkuyor/bizler nasıl öğreticileriz ki korkuyu da bildirdik ateşlere/çaldığını saklamanın zorluğun sadece hırsızlar bilmiyor ne yazık!/sırları bilinir kılan şairlerimiz de yok/kelimeler mi kirlendi?/bu zulümlerden canı mı yandı kelimelerin.../açıkça söylendi bu sözler, söyleyene de kalacak elbet/biten bitsin giden gitsin artık/ne de olsa şairler de bunu haykırmıyor büyük törenlerde...

Dört adam, bir kapıdan çıkıp dört ayrı yönde yürüdüler...

ELİF EDA TARTAR

HERŞEY BİTİNCE BİTECEK

Olmayan ülkenin çocukları gibi... kaybettiği her şey... olmayan ülkenin bir parçası olsa, mesela... önce bir mektup vardı. Kim bilir kime yazılmıştı, postalamak üzere evden çıkmıştı, sonra yolda ya da dükkânın birinde mi? Kaybetmişti...

Bir çantası vardı, küçük ve ince... kahverengi, deri... sapına siyah tül, bir mendil bağlamıştı; üstelik yanları rengarenk iğne oyasıydı. Hatta bir keresinde arkadaşlarının zoruyla gittiği yapısında bile hayır olmayan fast-foodların birinin tuvaletinde kızın biri hayranlıkla çantasının ne kadar da güzel olduğunu ifade etmişti. Büyülü bir havası vardı, yadsınmazdı ve artık onun bir parçası gibi görünüyordu. Bir çanta kadar büyülü olamadım diye hayıflanırdı. Çok sonraları eşyalara anlamlarını insanların kazandırdığını anlayacaktı. Sadece biraz yorgundu, uyuması gerekiyordu. Oysa yitirdiği her şeyle birlikte daha da artıyordu yorgunluğu. Uyumak, yorgunken onun için daha da zordu.

Ne diyordum; kahverengi deri bir çanta. İnce, küçük, biraz uzunca ve üzeri yerli desenlerle işlemeli gibi... İçinde bir tiyatro bileti vardı, bütün arkadaşları gitmişti ama o, bileti çantayla birlikte kaybettiğinden yine dışarıda kalmıştı. O çantayı bulan sizseniz eğer geri getirmelisiniz... bilseniz ne kadar sevinir! Üstelik de şimdi... ama bu onun suçu değildi.

Peter Pan ve arkadaşları. Onların eşyaları mı oldu kaybettikleri? En çok mektubu kimin bulduğunu merak ediyordu. Bir de kaybettiği herşeyin aynı kişi tarafından bulunma ihtimali gibi komik bir hayali vardı: hayalçi bir şahsiyettir kendisi... Ama mutlu değildir hani, kaçıp sığındığı bir ülke değildir hayalleri, her şey gibi acı verirler. Çünkü en nihayetinde onlar da biterler. Her şey bitince de acı kalır geriye...

Walkmenini çıkardı, kararsızdı... Tiyatroda yan yana oturuyorlardı, şimdi arkasında yürüyenler de aynı iki gençkızdı. Bol kahkahalı bir sohbet... Anlamaya çalışıyordu, kendisi hiç başaramamıştı ya... Nasıl oluyordu da insanlar bir hâlden diğerine bu kadar kolay geçiş yapıyorlardı? Oyunu izlerken gözyaşlarına boğulan bu iki gençkız şimdi nasıl da gülüyorlardı... Oysa aradan ne kadar az zaman geçmişti. Sahi zaman... Zaman da geçip gidiyordu, ama bir türlü tanışamamıştı kendisiyle... Zaman her şeye çareydi de ona bir türlü kaybettiklerini geri vermiyordu. Akşamın serinliği sarmaladı vücudunu paltosuna sarındı, tam bu sırada paltosunun bile ısıtamayacağı bir soğuklukla titredi içi...

Arkadan gelen iki gençkız kartpostal satmaya çalışan bir çocukla konuşuyorlardı. "Ablalarım, kimsesiz çocuklara yardım etmek ister misiniz? Bir kart almanız yeterli..." dedi çocuk, bunda bir şey yoktu elbette, asıl verilen cevap karşısında soğuktan donmuştu ruhu:

"Hayır..." diye başlayan cümlesini "Benim de annem babam yok" sözleriyle ta-

mamladı kızlardan biri duygusuzca ve ardından arkadaşının da eşlik ettiği uzun bir kahkaha attı.

Çocuk sustu, oradan uzaklaştı ardında şen kahkahalar bırakarak. Artık onun da yürümeye pek gücü kalmamıştı, adımları yavaşladı yavaşladı ve durdu. Dönüp bir iki laf etmek istedi, ayaklarına basıp özür dilememek, hiçbir şey yapamazsa kötü kötü bakmak istedi ama sadece durdu. Kızlar gülerek yanından uzaklaştılar.Titriyordu. Walkmenin kulaklıklarını kulaklarına iyice yerleştirdi. Müzik başladı, kulaklarından ruhuna aktı. Çok derin acılarla kıvranan bir hasta için morfin neyse, şimdi müzik Efsun için oydu... *Bugün yağmur bir kadın saçıdır, yeryüzüne dökülen... upuzun, ince ince...*

Bir süre orada, sokağın ortasında bir yerde, sağından solundan telaşla geçen insanların arasında kaldı... Kulağında hafiften çalan bir melodi, elleri paltosunun cebinde... Rüzgâr uzun ince parmaklarıyla geçti saçlarının arasından. Derin bir nefes aldı. Bütün dünyayı yutmak istiyordu. İçinde öyle bir boşluk oluşmuştu ki her şeyi sığdırabilirdi o boşluğa... Birden bire mi? Yoksa hep orada mıydı? İçini yokladı... Bu kadar büyük bir boşluk aniden oluşmuş olamazdı. Ama ancak şimdi varabilmişti farkına... öyle mi? Saçmalık, diye mırıldandı... Mektupçantaannesininhediyesiolanbirkolye... eşyalar, eşyalar... Hepsi bu soğuk akşamüstü sanki onun tiyatrodan çıkmasını bekliyorlarmış gibi aklına üşüşmüştü. Kafasını iki yana salladı ve düşüncelerin yerini müziğe bırakmayı deneyerek yürümeye başladı. *Sen ki aşkta aldatıldın, yüreğin taş parçası... Dinle yağmuru dinle...* Peki henüz vücut bulamayan kayıplar... Hep zaman kaybederdi mesela, belki etmezdi de insanlar öyle söylerdi... *Her şey olur, her şey büyür... her şey geçer, hayat kalır...* Zaman kaybetse bile zamanın, olmayan ülkede yer almadığından emindi. Belki müziğin sesini biraz daha açmalıydı ya da ne vardı kaçacak... Bir sonuca ulaşmalıydı! Ama zamanın olmayan ülkede yer almadığından emindi...

Durağa vardığında henüz beş altı kişi vardı sırada... Henüz kimse bağırmaya başlamamıştı birbirine, henüz beklerken dedikodu etmesi şart olan iki kadın gelmemişti, ama gelirlerdi... Meraka lüzum yoktu, gelmediği hiç görülmemişti... Önündeki üç dört yaşlarındaki çocuk ona gülümsüyordu: içinden çıkıverdi hemen, kabuğundan sıyrıldı; Efsun da gülümsedi... Selamlamaları çocuğun yanındaki yaşlı kadın tarafından yarıda kalmıştı: "Ablayı rahatsız etme Onurcuğum" dedi yaşlı kadın yüzünden akan bir gülücükle... "Asıl siz bizi rahatsız etmeyin" demek istedi diyemedi... Bunun büyük bir saygısızlık olduğu öğretilmişti yıllardır çünkü... Büyüklerekarşılıkveremezsinbüyüklerlebuşekildekonuşamazsınteyzeleredilçıkarmayacaksın? Peki bu büyüklere ne yapmalıydı? Yer vermeliydi şüphesiz ki... Bu arada yaşlı kadın ellerindeki şefkati çocuğun yanaklarına bulaştırmaya çalışarak ona sorduğu sorunun cevabını bekliyordu: "Hadi söylesene çocuğum, en çok babaanneyi mi seviyorsun yoksa anneyi mi? Hadi çekinme benim güzel çocuğum..." Ve çocuk susuyordu... Efsun'un parmağı walkmenin ses ayarına gitti, cevabı duymak istemiyordu... Ne deme-

liydi ki? Bana bulaştırdığın şefkat için teşekkürler babaanne, sonra annem evde olmadığında bana baktığın için de çok mutluyum... Ah evet ya, özür dilerim unutmuşum... Bana aldığın onca şeyden ötürü de sonsuz teşekkür... Ve yine suskunluk... Efsun kadının yüzüne bakmaya dayanamıyordu, nasıl bir insan dört yaşındaki bir çocuğun aklına böyle bir seçim yapma zorunluluğunu sokar ve bu seçimin karanlık ellerinin çocuğun ruhunu sıkacağından habersizmiş gibi davranabilirdi? Sevginin hepsi benim... Bu kalbin hepsi benim... Hadi benim küçüğüm, yoksa yaşlı babaanneni üzmek mi istiyorsun?

"Dozajı arttıralım babaanne..." diye mırıldandı Efsun ve müziğin sesi biraz daha yükseldi... *sana gitme demeyeceğim, yine de sen bilirsin... yalanlar istiyorsan, yalanlar söyleyeyim, incinirsin... incinirsin...* Gözlerini kapadı ve sadece müziğin ruhuna karışmasını hissetmeye çalıştı. Ne sorular, ne kaybettikleri, ne yaşadıkları, zorunluluklar, masallar... Piyanonun tuşlarındaki dokunuşlar... Ruhundaki karanlık... Giderek bulanıklaşan bir düş... Ancak gecelerin anaçlığına bahşedilmiş mutluluklar... Rüyalar... sana gitme demeyeceğim, ama gitme lavinya... adını herkesten gizleyeceğim, sen de bilme lavinya... Büyülü bir gülümseyişle açtı gözlerini... Artık sadece müziğindi... ki onu gördü... Durak kalabalıklaşmıştı, o ise durağın karşısındaki koca binanın önündeki çöplükte kıvranıyordu. Ayakları çıplaktı, kıyafetleri yırtık... Filmlerdeki sokak serserilerini anımsadı. Az evvel ona gülümseyen çocuk yalvaran bir yüz ifadesiyle karşıdaki adamı gösteriyordu babaannesine... Kadın elinin tersiyle çocuğun ağzına vurduktan sonra "Sana yeter dedim... Üzülecek bir şey yok! O bunu haketmiş! Pis o adam anladın mı? Pis!" diye öylesine şiddetli bağırdı ki Efsun kulaklıklarına rağmen duyabildi onu... Pis adam... Pis... Niye ölüyorsun pis adam? Biz temizlerin gözleri önünde... Rahatımızı bozuyorsun...

İnsanlar geçiyordu adamın önünden... Elini uzatıyordu, ama her seferinde eli havada asılı kalıyordu adamın... Pis adam ölmeyi hak ediyordu. Efsun koşarak karşıya geçti, şaşkındı... Ne yapacağını bilmez hâldeydi, adam sadece hırlıyordu... "Sarhoştur, sarhoş..." diye mırıldandı birkaç kişi... Değildi... "Değil... Sarhoş değil, diyorum size..." diye bağırıyordu Efsun... "Bir yardım çağırın n'olur?" diyordu ve bilinçsizce ağlıyordu... Ve pis adam temiz Efsunun kollarında ölüverdi... Efsun iki eli başında, kucağında pis adamın ölüsüyle kalakaldı... Ağlıyordu... Yanından geçen biri: "Abla tanıdık mı?" diye sordu. Efsun başını "hayır" anlamında sallayınca aynı kişi: "Niye bu kadar ağlıyorsun ki abla o zaman?.. Sokak serserisi, yaşlı bir adam bu... Bırak ya..." dedi... Efsun, başını kaldırdı ve kendisiyle konuşan adama baktı. Adam korkarak uzaklaştı... "Delirmiş bu ya..." diyordu bir yandan da... Delirmiş Efsun, pis adamın ölüsünü kucağından yere bırakarak yavaşça ayağa kalktı ve bilinçsizce walkmenin sesini sonuna kadar açtı, yanından geçen insanlar giderek kararan yüzleriyle ona bakıyorlardı, sürekli oynayan dudaklarından sadece pis bir koku yayılıyordu... *bir zamanlar dünya sandığım bahçeyi ayrık otları dikenler bürümüş... anne ben geldim, dizlerin duruyor mu başımı koyacak?* Ve Efsun bağırıyordu: *"Dozajı arttıra-*

lım insanlar! Dozajı arttıralım...

Ne diyordum; kahverengi deri bir çanta. İnce, küçük, biraz uzunca ve üzeri yerli desenleriyle işlemeli gibi... O çantayı bulan sizseniz eğer geri getirmelisiniz... bilseniz ne kadar sevinir! Üstelik de şimdi... Tam da kendini kaybetmişken...ama bu onun suçu değildi!

Delirmiş Efsun'u duvarları kalın ve soğuk bir odaya kapattılar... Temiz insanların güvenliği için... Pis adam da öldü zaten... Sonra insanlar, güvenli evlerinde derin ve tatlı uykularına gömüldüler... Gökten üç elma düştü; Peter Pan'a, bana ve çantayı hâlâ geri getireceğini umduğum sana... Diğerlerine iyi uykular...

HÜSEYİN SU

ÖYKÜMÜZÜN YAYIN SERÜVENİ

Kimi şiirleri, yazıları cemeden (=derleyen, biraraya getiren), bir dalda yetişmiş kişilerin hayatları ve eserleri hakkında bilgi veren eser, hâl tercümesi anlamına gelen Tezkereleri ve yıllıkları 'dergi' saymadığımızda, 1850-1870 yılları arasında yayımlanmaya başlayan altı dergi ile genel anlamda 'dergi yayını'nın, yayıncılık dünyamızda kendine bir yer açmaya başladığı görülür. Bu altı dergi şunlardır: Vakay-ı Tıbbiye (1850), Mecmua-i Fünun (1861), Ceride-i Askeriye (1863), Mecmua-i Askeriye (1864), Mecmua-i Ulum (1867), Tuhfetü't-Tıbb (1868). 1880'lerden sonra ise dergilerin içeriklerinde ve adlarında daha bir farklılaşma ve alanlarında da konu ve tür açısından belirginleşme görülür: Diyojen (1871), Çıngıraklı Tatar (1872), Hayal (1872), Mecmua-i Ebüzziya (1880), Hazine-i Evrak (1881), Servet-i Fünun (1891), Malumat (1893), Mektep (1893), Muhitü'l-Maarif (1902), İçtihat (1904), Resimli Kitap (1908), Şehbal (1909), Ulum-ı İktisadiyye ve İçtimaiyye Mecmuası (1909).[1] Bitirdiğimiz bu yüzyılın ilk on yılından sonra Cumhuriyete kadar artan bir hızla yayımlanan, Cumhuriyetten sonra ise giderek her anlamda özgünleşen edebiyat dergiciliği ve yayıncılığı, kendi yazılı ve kültürel yatağını oluşturmuştur.

Zaman zaman, toplumsal ve siyasal ilgi/ilgisizlik ve imkânları düşünüldükçe edebiyat dergiciliği ve yayıncılığındaki yetersizlikten yakınılsa da, geriye dönüp baktığımızda, yüz elli yıllık birikimin hiç de azımsanmayacak bir dergi birikimi olduğunu görebiliriz. Özellikle 'edebiyat/öykü' açısından bakıldığında genellikle dergilerden ve gazetelerden 'kovulmuşluk'tan söz edilir hep. Oysa Türkiye'de, siyasal ve düşünsel anlamda bile 'batılaşma serüveni'nin genel olarak edebiyat, kültür, sanat bağlamında geliştiği ve yaygınlaştığı tarihsel olarak da bir gerçektir. Bu anlamda ülkemize, batının tam bir edebiyat, kültür ve sanat *'çıkarması'* yaptığı söylenebilir. İşte bu *'çıkarma'*nın siyasal tozu dumanı arasında kimi edebiyat türlerinin, düşünce ve duyarlık çizgilerinin, yararlık ve alan açma kaygılarıyla bir öncelik ve sonralık sorunu, bir kovulmuşluk durumu yaşadığı olmuştur. Dergilerde, gazetelerde ve edebiyat ortamlarında, kimi zaman bildiri iletimindeki önceliği nedeniyle düzyazı şiire; roman ve öykü, halkın ilgisini çabuk çekmesi nedeniyle daha kolay dönüştürme imkânı olduğu için diğer edebî türlere; batılı edebiyat, sanat ve düşünce de, kolay kolay dirilme imkânı bulamaması nedeniyle yerli edebiyat, sanat ve düşünceye karşı siyasallaşmadan da güç alarak baskın çıkmıştır.

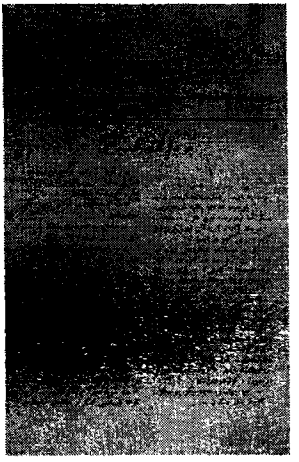
Bu komitacı arbedenin kaldırdığı siyasal toz duman aralandıkça her türün, her yazar, şair, romancı ve öykücünün, her edebiyat ve düşünce duyarlığının kendi cirmince yer kapladıkları görülmeye başlanmış; kendi yazınsal güçleri ve yetenekleri nce de geleceğe uzanmışlardır. Ne denli güçlü olursa olsun, 'pazar' her zaman belirleyici olamamıştır; olamıyor.

Zamanla dergiciliğin ve yayıncılığın gelişimine koşut olarak edebiyat türlerinin gelişimi, yazarların ve okuyucuların ilgisi ve sayısal artışlarıyla birlikte 'tür dergileri' de yayımlanmaya başlamıştır. İlk anda daha 'özel' bir yayıncılık olarak görülmesi, 'tür dergiciliği' için elbet bir yarar yitirimini; alıcı/okuyucu açısından muhatap sorununu da kaçınılmaz olarak beraberinde getirmiştir. Ne ki, ilk anda ve görünürde böyle olmasına karşın, 'tür dergiciliği'nin, o tür için özde bir imkân olduğunu rahatlıkla gözlemlemek mümkündür. Çünkü 'öykü dergisi' 'şiir dergisi' yayımlamak, hem saygınlık ve etki hem de şiirin, öykünün tür disiplini edinebilme, kendini geliştirme, sorunlarını daha çabuk ve kolay görüp çözme, özeleştiri yapma, mekân darlığı kaygısına düşmeden dal budak salma, daha çok yayımlanabilme... imkânları açısından birçok kazanıma sahip olmak demektir. Daha da önemlisi, bir dergiye sahip olan o türün, birebir kendi okuruyla yüz yüze gelmek ve böylece kendi okurunu geliştirmek gibi bir başka kazanımı da vardır.

Yaklaşık 75 yıl önce 'öykü dergileri'nin yayımlanmaya başlaması ile 'tür dergiciliği'nin bu imkânlarından öykücülüğümüz ve öykü yazarlarımız da yararlanmışlardır.

Öykü Dergileri

Resimli Hikâye



Tespit edebildiğimiz, elimizdeki ilk öykü dergisi, harf devriminden önce çıkan 'Resimli Hikâye'[2] dergisidir. Orhan Bayrak'ın Dergiler Sözlüğü'nde on dört sayı çıktığı belirtilen Resimli Hikâye dergisi ulaşabildiğimiz on iki sayısı ile ilk olmasına karşın bir 'hikâye dergisi' kimliği belirtiyor. Derginin ilk sayısı, Eylül 1927 tarihini taşımaktadır. 12. sayısı ise Ağustos 1928 tarihinde yayımlanan Resimli Hikâye dergisinin düzenli olarak her ay yayımlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Halit Ziya'dan Osman Cemal'e ve Reşat Nuri'ye kadar birçok öykücümüzün öykülerinin yayımlandığı Resimli Hikâye dergisinin 'müdir-i mes'ûlü' ise Behçet'tir. Resimli Hikâye dergisinin on bir ve on ikinci sayılarının sonunda birer de 'piyes' yayımlanmıştır.

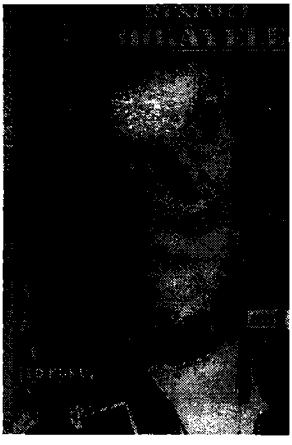
Küçük Hikâyeler Kolleksiyonu

Resimli Ay Matbaası T.L. Şirketi'nce yayımlanan, derleme kütüphanelerinde 4. sayısından başka sayısını bulamadığımız bir öykü dergisi de 'Küçük Hikâyeler Kolleksiyonu'dur.[3] 'Kolleksiyon' sözcüğünün anlamından dergi olduğu çıkartılabilinirse



de, elimizdeki 4. sayısının içeriği bir 'seçki' de olabileceğini düşündürüyor. Dergi olarak anılmasında, her ay yayımlanmasının önemli katkısı olmalı. Resimli Hikâye dergisinde olduğu gibi Küçük Hikâyeler Kolleksiyonu'nda da öykü türünün sorunları, özellikleri ve öyküler üzerine yazılar yer almıyor. 4. sayıda biri çeviri olmak üzere sekiz öykü var. Her iki dergide de öyküler, fotoğraflar ve çizgi-resimlerle düzenlenerek yayımlanıyor. 'Her ayın on beşinde' yayımlandığı belirtilen Küçük Hikâyeler Kolleksiyonu'nun 4. sayısının resimli kapağındaki yayın tarihi, 15 Mart 1931'dir. Buna göre derginin ilk sayısı Aralık 1930'da yayımlanmış olmalı. Feridun Fazıl Tülbentçi, Gazeteler ve Mecmualar (1923-1940)'da Küçük Hikâyeler Koleksiyonu'nun ilk sayısının yayın tarihini, 01.12.1930 olarak belirtir.

Resimli Hikâyeler



'Resimli' sıfatının bütün çağrışımlarını içerecek bir biçimde sayfalarca aygın baygın çizgi-resimler ve karikatürlerle ilk kapağından son sayfasına, hatta Seksoloji dergisinin, Bourjois, Cutex parfümlerinin, Müzeyyen Senar'ın 'çağrısı' ile 'Simens Alman Radyoları'nın reklamlarına dek dönemin kültür ve sanat popülizmini bütünüyle yansıtan bir öykü dergisi de 'Resimli Hikâyeler' dergisidir.[4] 1927'de yayımlanan Behçet'in 'Resimli Hikâye'sinden ayırmak için olmalı ki çoğul ekiyle adlandırılmıştır. Her ayın birinde ve on beşinde çıkan 'Resimli Hikâyeler'in ilk sayısı 15 Haziran 1951 tarihini taşır. Sahibi Ragıp Şevki Yeşim, yazı işleri sorumlusu ise Arif Bayraktar'dır. Resimli Hikâyeler'in birinci sayısının kapağının içyüzünde beş karede beş duyuru var: Bunlardan birisi abone koşulları, diğeri de her dokuz sayı bir cilt oluşturacağı için 'evlerinin en güzel zineti ve aile efratların en kıymetli definesi olan... mecmualarını itina ile' saklamaları yönünde okuyucularına yapılan uyarılardır. Üçüncü uyarı, okuyucuların soylarında eğer 'iftiharla göğüs kabartacağı' bir yakınları 'kahramanlık göstermişse', işte o kahramanlığın 'tarihe mâledilecek hikâyesini' yazıp Resimli Hikâyeler'e göndermeleri ve telif olarak da beşer liralarını da almalarıdır. Öykü yayıncılığının hangi çabalarla ve ne tür aşamalardan geçerek bugünlere dek geldiği doğrusu dikkate değerdir. Resimli Hikâyeler'in öykü okur ve yazarlarının bu bağlamdaki tahrik edici dili devam ediyor: 'Memleketin dört

bucağında kalemiyle o kadar nefis hikâyeler yazanlar var ki...', işte bunların günyüzüne çıkartılıp tanıtılması gerekir. 'Sıkı bir tetkikten' geçerek yayımlanacak olan öykülerin yazarlarına yine beşer lira telif ücreti verilecektir. Ayrıca 'memleketin dört bucağındaki kıymetli meçhul' çizerlerin karikatürleri de dergide yayımlanma imkânı bulacaktır. Resimli Hikâyeler'in ilk sayısından yirmi yedinci sayısına dek, her sayının ilk sayfasında iki öykü yazarı tanıtılmakta, eserleri anılmakta ve dergideki öyküleri duyurulmaktadır. Resimli Hikâyeler'in ilk iki cildini oluşturan on sekiz sayısı boyunca, öykü yazarlarının tanıtımından sonra bir 'editör yazısı' var. Burada derginin yayın dünyasında gördüğü ilgi, bundan sonra yapacakları ve okuyucularının ilgisini diri tutmak amacıyla onlardan beklentileri vurgulanmaktadır. Birinci sayıda derginin usta öykücülerle gençler arasında 'bir köprü olması ümidiyle' çıktığı, bütün öyküleri, 'Bedri'nin resimlediği, her karikatür karesinin okuyucuya 'sessiz bir hikâye' vereceği belirtilir.

Editör yazılarında, derginin okuyuculardan gördüğü ilgiden dolayı memnuniyetleri dile getirilir. 2. ve 14. sayılarda, 1. sayının ikinci ve üçüncü baskı yaptığı, 10. sayıda derginin baskı sayısının ve okuyucusunun 80.000'i bulduğu belirtilir. 16. sayının editör yazısında 'Roman gibi hikâyeler', 17. sayının editör yazısında da 'Küçük Hikâyeler' eklerini 19. sayıdan itibaren verecekleri duyurulur. Görüldüğü gibi bugün bile öykü dergilerinde pek görülmeyen coşkulu ve ilgi çekici bir öykü yayıncılığı çabası vardır Resimli Hikâyeler dergisinde.

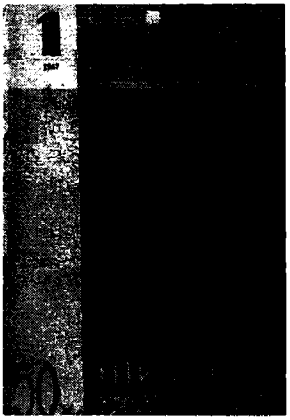
Örneğin, Ahmet Rasim'in Ah Bu Gençlik öyküsünü sunarken olduğu gibi bazen yayımladıkları öykülere ilginç notlar da düşerler: "Ahmet Rasim bu hikâyesinde gençlik arkadaşlarından birinin macerasını anlatıyor..." Derginin sayfalarında bazen resimli romanlara, bant karikatürlere, Nasreddin Hoca fıkralarına, Yahudi hikâyelerine, hayvan hikâyelerine, bazen de 'Kadınlar için...Dedelerimizin söylediği sözler'-den seçmelere rastlarız.

Birer öykülerini yayımlayarak 'Bu bir genç hikâyecidir' diye takdim edilen yazarlardan, örneğin; Yaşar Hamit Yönek, Güngör Toygarlı, Hercâi öyküsünü yazan 824 rumuzlu yazar, Gülen Öncel, Suna Saraç, Dündar Aktin, Hakkı Dökmen, A. Melih Gürün, Zeki Onart, Fethi Başak, Füsun Erk, Ahmet Şevki Özbek, Abdullah Yurdakök, Nesrin Hamit, Sungur Kayyum, Necdet Beyrek... bugün, Resimli Hikâyeler dergisinden elli yıl sonra, neredeler dersiniz?...

Yirmi yedi sayıdan ibaret üç ciltlik bir koleksiyonuna sahip olduğumuz Resimli Hikâyeler'de aşağı yukarı 900 öykü yayımlanmıştır.

Seçilmiş Hikâyeler

1950'li yılların, Türk öykücülüğünün 'olgunluk dönemi' olarak anılması boşuna değil elbet. Hemen hemen aynı yıllarda iki öykü dergisi çıkmaktadır. Resimli Hikâyeler dergisinden dört yıl önce, 1947'de yayımlanmaya başlayan Seçilmiş Hikâyeler der-

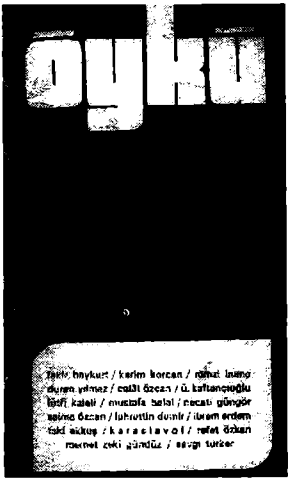


gisi,[5] 'hikâye dergiciliği'nden vazgeçip 1952'den itibaren 1957'ye dek de daha çok öykü yayımlayan bir edebiyat dergisi olarak yayınına devam etmiştir. Salim Şengil tarafından Ankara'da çıkartılan Seçilmiş Hikâyeler'in ilk 37 sayısı yalnızca bir öykü dergisidir. 1947'de bir yılda beş sayı çıkan derginin birinci ve ikinci sayılarının hangi aylarda çıktığı belli değildir. Üçüncü sayı, Ekim 1947 tarihli olduğuna göre, Ağustos 1947'de ilk sayısının çıkmış olması muhtemeldir. Beşinci sayıda da iki tarih var: Aralık 1947-1948. Seçilmiş Hikâyeler'in ilk sayısında, bir öykü dergisinin çıkışıyla ilgili hiçbir açıklamaya rastlamayız. 7. sayıda ise biraz da geç kalmış olarak şu not düşülür: "...bugüne dek isim yapmış hikâyecilerimizle genç istidatlara sayfalarımızı açacağız!..." Seçilmiş Hikâyeler, 16X12 cm boyutuyla, bir süre 90-100 sayfa arasında yayımlanır. Birinci cildi oluşturan beş sayıda toplam elli iki yerli, üç de yabancı öykü yayımlanmıştır. İkinci cildin ilk sayısı Ocak 1948 tarihlidir. Bu cilt, 6. ve 14. sayılardan (9 sayı) oluşur. Hemen her sayıda öykü üzerine yazılar da yayımlanır. Altıncı sayıdan başlayarak her sayıda bir öykücünün biyografisi verilir: İlhan Tarus, Samim Kocagöz vb... Sekizinci sayı ise bütünüyle Fahri Erdinç'e ayrılmıştır. Fahri Erdinç'in yedi öyküsü ile onun öykücülüğü üzerine yazılar ve görüşler yer alır bu sayıda. Bu ciltte de 56 yerli, 4 yabancı öykü yayımlanmıştır. 3. ciltte on bir (15-25) sayı bir araya getirilmiş, 15, 16 ve 17. sayılar birlikte ve Salim Şengil'e ayrılarak yayımlanmıştır. Salim Şengil'in biyografisi ve öykücülüğü üzerine yazılarla sekiz öyküsü birlikte yayımlanır bu sayılarda. 18 ve 19. sayılarda Ceyhun Atıf Kansu'nun bir mektubu, 20 ve 21. sayılarda da Salim Şengil'in radyoda öykü sanatına ilişkin yaptığı bir konuşmanın metni yayımlanır. 22 ve 23. sayılar yine bir öykücüye, Şahap İlter'e ayrılmıştır. Bu sayılarda Salim Şengil'in 'Kendi Kendimizi Tenkit' adlı yazısı ile Şahap İlter'in sekiz öyküsü ve biyografisi yer alır. Bir de 'Basında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi' bölümü açılarak, dergi ve öykü üzerine değiniler, tartışmalar alıntılanır. "Seçilmiş Hikâyeler'e yöneltilmiş birtakım sinsi hareket ve imâlarla, soysuzlaşmış ideoloji isnatlarında bulunulmağa çalışıldığı kulağımıza kadar gelmektedir." diye başlayan bir açıklama yayımlanır 24 ve 25. sayılarda. Açıklamanın sonunda Hasan Âli Yücel'i savunan Falih Rıfkı Atay'ın yazısı alıntılanır ve cevaplanır. 4. cilde başlarken 'yenilikler' yapılacağı da duyurulur. 4. cilt on iki sayı (26-37)dır. Her sayıda öykücülere ayrılan özel bölümler sürerken, bu cildin en farklı sayıları, 'Yeni İmzalar Sayısı' olarak yayımlanan 28 ve 29. sayılardır. Yeni İmzalar, Salim Şengil'in bir sunuş yazısından sonra birer paragrafla tanıtılır. Dokuz 'yeni imza' vardır bu sayılarda: Osman Naci Atmaca, Tahsin Batman, Müzeyyen Boral, Faruk Kakınç, Yıldırım Sait Keskin, Nezihe Meriç, Avni Öztüre, Aclan Sayılgan ve Tahsin Yücel. 'Genç istidatların başında gelen biri' diye tanıtılan Avni Öztüre'nin öykücülüğümüzün neresinde olduğunu/kaldığını bugün bilmiyoruz ne yazık ki. "Bizden istediği eli, Tahsin Yücel'in, Ver Elini Tanır Köyü hikâyesini neşretmekle ona

uzatmış oluyoruz. Henüz pek genç olan bu arkadaşımızın vaatli çalışmasiyle hikâye sanatında verimli olmasını dileriz." cümleleriyle sunulan Tahsin Yücel'in, kendisine uzatılan eli tuttuğunu ve verimli olduğunu bugün öykü kitaplarıyla ortaya koyduğunu, Salim Şengil'i ve Seçilmiş Hikâyeler dergisini yanıltmadığını görmekteyiz. Nezihe Meriç için de; "İşte ilerisi için en büyük ümitler beslenecek bir imza daha!" deniyor ve soruluyor: "Bu, hakikatte bir kadın ismi midir?" Salim Şengil, Tahsin Yücel'de olduğu gibi Nezihe Meriç için de 'büyük ümitler beslemekte' yanılmamış. Ayrıca Nezihe Meriç'in iyi bir öykücü olduğunu görebildiği kadar, gerçekte bir kadın olduğunu öğrenmiş ve çok geçmeden de kendisiyle evlenmiştir. Salim Şengil'in öyküyü ve öykücüyü tanıdığı kadar, kadını da tanıdığı söylenebilir. 30 ve 31. sayılar Orhan Kemal'e, 34 ve 35. sayılar Yeni İstanbul gazetesinin açtığı yarışmada derece alan öykücülere ayrılırken, 32 ve 33. sayılar, bir 'öykü dergisi'nin 'Fethi Giray Şiiri Sayısı'olarak yayımlanmıştır. 38 ve 39. sayı ile başlayan 5. ciltten itibaren Seçilmiş Hikâyeler dergisi, artık popüler anlamda bir edebiyat, sanat ve aktüalite dergisidir: "Beşinci cildimizin başlangıcı olan 38/39. sayıdan itibaren, sadece hikâye janrında faaliyette bulunmıyacağız. İlâveten tiyatro, şiir ve sanat kritiği ile, iç ve dış sanat hareketleri haberlerine de yer vererek, şimdiye kadarki dürüst ve hassas ölçülerimiz çerçevesinde, yeni bir çalışma alanına gireceğiz." **(Dergi)** Böyle olmakla birlikte yine çok sayıda öykü yayımlamayı, öykücülerle ilgili sayılar hazırlamayı sürdürmüştür Seçilmiş Hikâyeler. Bununla birlikte daha çok yazılar, şiirler, eleştiriler, dergiler, basından alıntılar, incelemeler; Manilerimizin Başlıca Temelleri, Sanatçıların Garip Hâlleri, 'Ulu-Orta' üstbaşlıklı tartışmalar, B. Ecevit'in, A. İlhan'ın şiirleri... yayımlanır. 40 ve 41. sayılar, 'Dergi' imzasıyla 'Bir hikâyecimizi takdim ediyoruz' yazısıyla başlar ve Nezihe Meriç'e ayrılır. Yazarın sekiz öyküsüyle, öykücülüğü üzerine görüşlere yer verilir. Derginin ilgi alanı çeşitlenerek genişler. 9. cildin 24. sayısı, Hukuk Fakültesi Fikir Kulübü'nün düzenlediği 'Dergicilik Sorunları' konulu toplantıda görüşlerini sunan Türk Dili'nden Nurullah Ataç'ın, Devrim Gençliği'nden Yekta Güngör Özden'in (çekirdekten devrimci!...), Hisar'dan Mehmet Çınarlı'nın, Kaynak'tan Suat Taşar'ın, Mavi'den Teoman Civelek'in ve Seçilmiş Hikâyeler'den de Şahap Sıtkı'nın düşüncelerine ayrılır. 10. cildin 27. sayısı Sait Faik'e ayrılan Seçilmiş Hikâyeler'in aynı cildinin 25. sayısında Salim Şengil'in, Ferit Edgü'nün üç öyküsünü değerlendirdikten sonra öykü üzerine çok düşünüp çalışması ve dile de gereği kadar önem vermesi gerektiğini belirttikten sonra söylediği şu düşünceleri de anılmaya değer: "Hikâye; iç dünyanızdaki karışıklığı hiçbir düzene tabi tutmadan anlatmak değildir. Ne çevreniz, ne de demek istedikleriniz belli. Eskiden beri söylenegelmiş fikirlerin tekrarı, hikâyelere hiçbir şey kazandırmadığı gibi, onlar dahî yeni olarak kullanılmış ve hâlledilmiş değil. 'Büyük balıklar küçük balıkları yer.' -yer değil, yutar olması gerekir- gibi..."

Seçilmiş Hikâyeler dergisi, bugüne dek yayımlanmış olan öykü dergilerinin en uzun ömürlüsüdür. Öykü yoğunluğu, sorunların sık sık ve çoğu zaman da ehillerince ele alınması, yol açıcılığı, dosyaları, özel sayıları ve izinin kalıcılığı ile öykücülüğümüzün olgunluk dönemine önemli katkıları olmuştur.

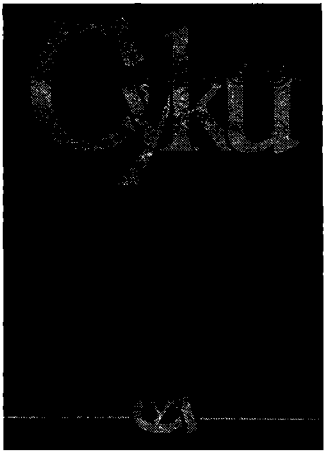
'ÖYKÜ'



Seçilmiş Hikâyeler'in kapanışından on sekiz yıl sonra bir öykü dergisi daha çıkar: 'ÖYKÜ'; İki aylık öykü dergisi.[6] Derginin sayıları, 96, 112 ve 80'er sayfa arasında değişerek çıkmıştır. Dergiyi yöneten Mustafa Balel Sivas'ta öğretmen olduğu için derginin yazışma adresi Sivas'tır. Sabahattin Ali'ye adanan ilk sayıda bir sunuş yazısı vardır: 'Bu dergi, Türkiye öyküsüne, Türkiyeli öykücülere duyulan inancın ürünüdür.' Yazıda, öyküyle geçinilemediğinden, öykünün romana geçmek için bir sıçrama taşı olarak kullanıldığından, dergilerin siyasal öncelikleri nedeniyle öyküye pek yer vermediklerinden ve bir öykü dünyası kurulamadığından yakınılır ve ÖYKÜ'nün 'Ana ilkesinin öykücülüğümüze katkı ve bir öykü okulu yaratmak' olduğu belirtilir. Bunu da, sayfalarını tümüyle öyküye, öykü incelemelerine, eleştirilerine, tartışma ve soruşturmalarına açarak yapacaklarını vadeder. Ne ki buna ancak dört sayı dayanabilir ÖYKÜ dergisi ve beşinci sayıda; 'ÖYKÜ'yü sanatın her türüne açık bir dergi niteliğine sokma kararı almış bulunuyoruz.' diyerek yeni kararlarını ilân ederler. Çünkü; 'Yalnızca 'öykü'ye yönelik bir derginin çıkması ve yaşaması' güç bir iştir. Son üç sayısı şiirler, yazılar ve şairlerle ilgili dosyaları önceleyerek, ama öyküler de yayımlayarak çıkar. ÖYKÜ dergisinin her sayısı, ağırlıklı sayfalarla (dosyalarla) çıkar. Birinci sayıda üç sorulu bir soruşturma vardır. Konu, 'öykünün sınıf bilinçlenmesine katkısı'dır. 'Bu konuda öykücü ve yayımcılara düşen' nedir? Yazarlar, edebiyat dergilerinin öykü ve öykücülere karşı tutumunu nasıl bulurlar? Soruşturmayı altı öykücü cevaplar. İkinci sayıda dosya konusu Osman Şahin'in öykücülüğüdür. Son iki aylık edebiyat dergilerindeki öykü yayınının da bir taraması yapılır ve değerlendirilir. Birinci sayıdaki soruşturmayı beş yazar daha cevaplar ikinci sayıda. Üçüncü sayıda Fakir Baykurt dosya konusudur ve Nahit Eruz'la Mehmet Seyda'nın soruşturma cevaplarının yayımlanmasına devam edilir. 4. sayıda kapak konusu Cengiz Aytmatov'dur. Ama dergi Mayakovski'nin bir şiiriyle açılır. Soruşturmayı üç yazar daha cevaplar. 5, 6 ve 7. sayılarla birlikte ÖYKÜ dergisi artık genel anlamda bir edebiyat dergisidir. Şiir ve diğer edebiyat ürünleri ağırlıklı olarak yayımlanır ve yedinci sayı ile birlikte kapanır.

Yaba Öykü

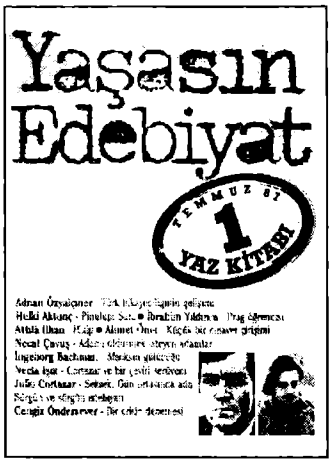
Yaba Dergisi, Mart-Nisan 1984'ten itibaren 'Yaba Öykü'[7] adıyla çıkar ve yeni baştan bir (1) diye numaralanır. 'Başlangıç notu' olarak bir de kısa sunuş yazısı ile çıkar Yaba Öykü: "Öykü yaşamdır diyoruz. Öyküsüz insan düşünülemez. Yeryuvarlağındaki sayısına bakarsanız dört milyar insanın öyküsünü görürsünüz. Bir insan bir



öykü olmadığına göre daha da çoğalır öykümüzün mayası. Öykü insandan soyutlanabilir mi? Öykü yaşamak olduğuna göre, bütün yoğunluğu ile yaşayacağız. Yaşamsa tüm boyutlarıyla vardır. Acı, sevinç, hüzün, mücadele..." Öyküye felsefî bir boyut kazandırmayı vaadeden bu cümleleri okuduktan sonra Yaba Öykü'nün ilk sayısını baştan sona inceleyen bir öykü okuyucusunun umduğunu bulmasına imkân yoktur ne yazık ki. Biri yabancı, dördü yerli yazarlardan olmak üzere beş öykünün yer aldığı 88 sayfalık 'öykü dergisi'nde sekiz şiir ve öykü ile ilgili olmayan sekiz yazı; eleştiri, değini, konuşma, inceleme vardır. İkinci sayısı '2 aylık cep dergisi' alt başlığıyla çıkan Yaba Öykü'nün yeni sayısında da durum pek farklı değildir: Altı öykü, dokuz şiir, on da yazı vardır. Üçüncü sayısından itibaren her sayının ilk sayfasına Namık Kemâl'den E. M. Forster'a kadar birçok yazarın öykü ve romana ilişkin görüşlerinden alıntılar yapan Yaba Öykü dergisi elimizdeki on bir sayısıyla, 'öykü dergiciliği'nin tarihini anlamıyor ve bilmiyor izlenimi vermektedir. Ayrıca, 1984'lü yıllara gelindiğinde Türk edebiyatının yeterli öykü birikiminden de yararlanılamamıştır.

Yaşasın Edebiyat-Hikâye ve Hikâye Sorunları Dizisi

1987'de; Yaşasın Edebiyat, Hikâye ve Hikâye Sorunları Dizisi'nin[8] Yaz (1), Kış (2) dergi-kitaplarıyla 'öykü dergiciliği' çabasını 90'lı yıllara taşır. Bu dizinin birincisi 'Yaşasın Hikâye, Yaşasın Edebiyat' başlıklı sunuş yazısıyla yayımlanmıştır. Dergilerle öykü arasında 80'li yıllara dek batıda ve bizde sağlıklı olarak kurulan ilişkinin daha sonra koptuğuna ve türün adı olarak öykü/hikâye ikili kullanımına dikkat çekilen sunuşta; öykünün romana hazırlık olarak görülmesi ve öyküyü 'tecimsel olmadığı için inkâr eden' yaklaşımlar, öykücülüğümüzün önündeki iki engel olarak belirtilir ve "Yaşasın Edebiyat, bütün eğilimlerin katılacağı bir platformda tartışarak, hikâyeyi yeniden gündeme getirmeye çalışacak; yeter ki hikâyeye gönül verenler katkılarını esirgemesinler, coşkunuz azalmasın, sevinciniz sürekli olsun." denir. Adnan Özyalçıner'in 'Türk Hikâyeciliğinin Gelişimi' başlıklı yazısı, bir öykü dergisi için isabetli bir ilk yazıdır. Yazar öykücülüğümüzün geldiği yerden umutludur: "

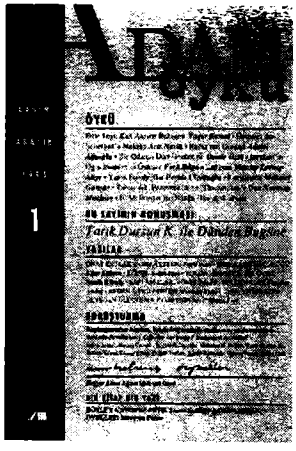


1970 ve sonrası, hikâyeciliğimizde etkilerin özümlendiği, hem geleneksel edebiyattan hem batı edebiyatla-

rından yararlanma aşamasına gelindiğini ortaya koyması açısından önemlidir." Hulki Aktunç, İbrahim Yıldırım, Ahmet Önel ve Necat Çavuş'un birer öyküsünden sonra, iki de 'özel bölüm' vardır. 1. Özel Bölüm, Geçmiş Zaman Hikâyecileri-Bir Hikâyeci- başlığıyla Attila İlhan'ın öyküsüne ve kendisiyle yapılan bir konuşmaya; 2. Özel Bölüm ise Julio Cortazar'a ayrılmıştır. Dizinin ikincisi, 'Kış Kitabı', Ocak-Şubat-Mart 1988'de yayımlanır. İlk yazı olan 'Değinmeler'de iki eleştirmen, Feridun Andaç ve Fethi Naci'nin öyküye ilişkin görüş ve düşüncelerine değinilir. Değinme, derginin hazırlayıcıları olan İbrahim Yıldırım ile Cengiz Öndersever'in imzasını taşır. Hulki Aktunç, 'Sanat ve **Geri**'ler' başlıklı yazısında, sanata/öyküye siyasal yaklaşımların sanat eserini hiçbir zaman kavrayamayacağının altını çizer: "Sol-sağ, materyalist-idealist, terakkiperver-mürteci, ilerici-gerici... vb. görüşler 'sanat yapıtını kavrayıp değerlendirme' sorunsalında elbet kendisine özgü nitelikler taşır; ama sanat yapıtını *geri*'den kavrayış sol'da da vardır, sağ'da da. Sanat ile ilgili geçkin görüşler siyasal anlamda sağ ya da sol olmakla geçkinlikten kurtulamaz; kurtulmaması gerekir." Öyküler ve öyküyle ilgili yazı ve eleştirilerden sonra oylumlu bir Albert Camus 'özel bölümü" yer alır Yaşasın Edebiyat'ın Hikâye ve Hikâye Sorunları Dizisi'nin ikinci kitabında. Sonuç olarak; Türk öykücülüğü alanında ne yapılması gerektiğini ve ne yaptıklarını iyi bilen bir 'öykü dergisi' olduğu söylenebilir her iki sayının da.

Yaşasın Edebiyat dergisi, 1999'larda 'Milliyet Yaşasın Edebiyat' olarak yeniden çıkışıyla birlikte öyküye daha çok yer verdi. Öykülerle ilgili dosyalar hazırlandı çok sayıda. Yaşasın Edebiyat'ın yazınsal çizgisindeki öyküye duyulan bu ilginin ayrıca anılması gerekir. Çağdaş Eleştiri dergisi de 1980'li yıllarda öykü eleştirisine bir dergi olarak önemli katkılarda bulundu.

Adam Öykü

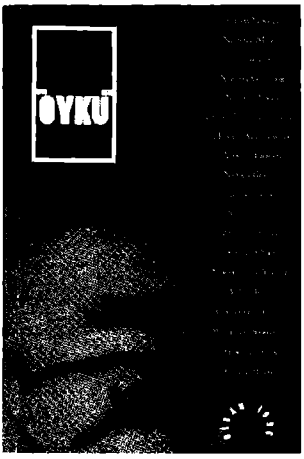


İki aylık öykü dergisi olarak Kasım-Aralık 1995'te ilk sayısı yayımlanan Adam Öykü,[9] Eylül-Ekim 2000'de otuzuncu sayısına ulaştı. Edebiyatımızın kırk sekiz yıllık öykü dergiciliği birikiminden sonra Adam Öykü, yayıncılığın ulaştığı teknik, Adam Yayınları gibi kurumsal ve ekonomik arkaplân, bilgisayar ve internet ortamının sağladığı kolaylıkla dünya öykücülüğünün öykü, eleştiri ve kuramsal ürünlerinden abonet'e dek birçok imkânı da değerlendirerek iki ayda bir 160 sayfalık, öykücülüğümüz açısından bir başvuru kaynağı da olabilecek 'öykü dergisi' olarak yayımını sürdürmektedir. İlk yirmi beş sayının hepsinde de her ay bir öykücü, öykü eleştirmeni ya da edebiyat ortamının öykü üzerine söz söyleyebilecek adlarından biriyle 'dünden bugüne' genel başlığı altında öykü ve öykü sorunları üzerine birer konuşma yayımlandı. Feridun Andaç'ın daha sonra Öykücünün Kitabı'nda top-

ladığı öykü **'Dönence'**leri de, Adam Öykü'nün dikkate değer ve ilgi ile izlenen bir bölümüydü. Seçilmiş Hikâyeler'i ve ÖYKÜ dergisini çıkaran Salim Şengil ve Mustafa Balel de hatırlandı Adam Öykü'de (Sayı 1, 2). Hemen her sayıda tam anlamıyla yediden yetmişe bütün öykücülerin buluştuğu dergi, Türk öykücülüğüne çok sayıda yeni, önemli adlar kazandırdı. Her zaman olduğu gibi siyasallığın daralttığı bir açıyla 'Dergilerde Öyküler' başlığı altında birkaç sayıda da edebiyat dergilerinin öykü yayıncılığı tarandı ve değerlendirildi. Adam Öykü'nün yayın yönetmeni Semih Gümüş başta olmak üzere öykü teorisi, eleştirisi, incelemesi ve tartışmalarıyla Feridun Andaç, Fethi Naci, Selim İleri, Sevinç Özer, Alev Bulut, Aydoğan Yavaşlı, M. Sadık Aslankara... gibi birçok yazar, Adam Öykü'nün içeriğini otuz sayı boyunca çalışmalarıyla zenginleştirdiler. Öykü yayıncılığımız açısından; Türk Öykü Kitapları Zaman Dizini (sayı, 3) ve Mizah Öyküsü Zaman Dizini (sayı, 5) de eksikleri ile birlikte önemliydi. Özellikle, Türk Öykü Kitapları Zaman Dizini, Türk Dili dergisinin yanlışlarını ve 'tek şeritli bakış açısını' aynen koruyordu. Bu açıyı, Türk edebiyatı için bir 'istikrar' saymak imkânsız elbette. Belli bir kesimin öykü kitaplarını, düşüncelerinden ve inançlarından dolayı yok saymak, anmamak, Türk edebiyatı açısından bakılınca hiçkimseye bir yarar sağlamayacağı gibi, Türk edebiyatının birikimine kapalı olmak bakımından yok sayanlar açısından zararlı olduğu da açıktır. Adam Öykü dergisinin otuz sayı boyunca koruduğu "içerik istikrarı"nı şu başlıklarla bölümleyebiliriz: 1. Öyküler, 2. Yazılar, 3. Bu sayının konuşmacısı (...Dünden Bugüne), 4. Dönence, 5. Özel Sayılar ve özel bölümler, 6. Soruşturmalar, 7. Bir Kitap Bir Yazı, 8. Unutulmuş Öykücüler ve Öyküler... Adam Öykü'nün birinci sayısında; "Başlangıcından bugüne, öykücülüğümüzde unutulmuş ya da yeterince üstünde durulmamış değerler var mıdır? Nedenleri nelerdir?"; yedinci sayısında; "En beğendiğiniz genç öykücüler kimlerdir?" konulu soruşturmalar yapıldı. Bir Kitap Bir Yazı başlıklı bölümde yeni öykü kitapları (tek şeritten) değerlendirilip tanıtıldı. Beş "Özel Bölüm" düzenlendi: 1. V. S. Pritchett Özel Bölümü (sayı 13); 2. Sherlock Holmes Özel Bölümü (sayı 24); 3. William Foulkner Özel Bölümü (sayı 25); 4. Doğu Öyküleri Özel Bölümü (sayı, 29); 5. İspanyolcadan Sesler (İspanyol Öykücülüğü) (Sayı, 30). Dört de "Özel Sayı" hazırlandı: 1. Kısa Kısa Öykü (sayı, 12); 2. Günümüz İskoç Kısa Öyküsü (sayı, 14); 3. Günümüz Kadın Yazarları (sayı 21); 4. Edgar Allan Poe -Doğumunun 196, ölümünün 150. yılında- Özel Sayısı (Sayı, 23)...

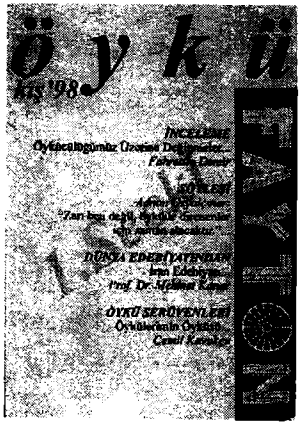
Düşler/Öyküler

90'lı yıllarda öykünün yıldızının parlamasından doğal olarak öykü dergileri hem etkilendi hem de öykü ortamını etkilediler. Adam Öykü dergisinden altı ay sonra "Düşler/Öyküler"[10] dergisinin ilk sayısı yayımlandı. Düşler/Öyküler, öykü adına, o haklı ve bildik 'dergilerden kovulan öykü' şikayetlerini dillendirdikten sonra çıkış amacını şöyle açıklar: "Düşler/Öyküler dergisi, yerli öykü, çeviri öykü ve öykü üzerine yazılmış yazıların yayımlandığı, eleştirmenlerin ve öykücülerin, öykünün sorunla-

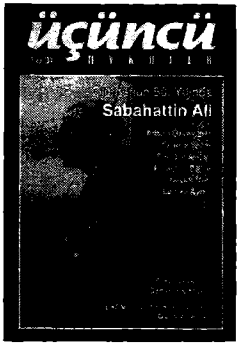


rına eğildikleri, öykü/öykücülüğümüz üzerine çeşitli soruşturma ve söyleşilerin yapıldığı, yeni öykücülerin gün yüzüne çıktıkları, usta öykücülerle genç öykücülerin buluştukları canlı bir öykü yazını ortamı için bir düş kurmaktır." Dokuz sayı boyunca bu çabanın ardında olduğu görülen Düşler/Öyküler dergisi, dokuzuncu sayısıyla yayın hayatından çekilmeden, öyküyü derginin dışında sosyal etkinlik alanına da taşıyarak düzenledikleri "Ankara Öykü Günleri"nin birincisinin bildirilerinin bir kitap hâlinde yayımlanmasını sağladı.[11] Düşler/Öyküler iki sayı süren "Niçin Öykü Yazıyorlar?" konulu tek bir soruşturma düzenleyebildi ancak. Hemen her sayıda (9. sayı dışında) öyküye emek veren bir yazarla öykü üzerine söyleşi yaparak o yazarın kendi seçtiği üç öyküsü yayımlandı. İlk sayıda Salim Şengil'le Seçilmiş Hikâyeler'in serüvenini konuştu Düşler/Öyküler. Seçilmiş Hikâyeler'in çıkışını bu konuşmada şöyle anlatıyor Salim Şengil: "Şengil, sen öykücüsün... yalnız öykü yayımlayan bir dergi çıkarsan daha iyi olur, dedi Esendal. Bu öneriyi çok beğendim, heyecanlandım. Çok doğru, dedim. Böyle bir dergi yok, bir yenilik olur. Hemen hazırlığına geçiyorum, dedim. Bir öykü dergisi çıkarmak benim değil, Esendal'ın önerisiydi." Düşler/Öyküler'in dokuz sayısından geriye önemli öyküler, yazılar, eleştiriler ve incelemeler de kaldı. Bunlardan; Douglas Hesse'in "Bir Sınır Kuşağı: Birinci-Şahıs Kısa Öyküler ve Hikâye Denemeleri" (sayı, 2); Lâle Demirtürk'ün "Kısa Öykü Üzerine" (sayı, 3) ve Sevinç Özer'in "Romanın Acaip Ölümü: Kısa Öyküden Çok Kısa Öyküye" (sayı, 5), "Küçük Öykünün Büyük İktidar Alanı: Amerikan Edebiyatı" (sayı, 6), "Kısa Öykünün Mitik Temelleri" (sayı, 8) adlı incelemeleri öykücülüğümüz açısından atlanmaması gereken birer çalışmaydı.

Fayton Öykü



Bir öykü dergisi de Ocak 1998'de İzmit'te yayımlandı: Fayton Öykü.[12] On altı yerli öykü, üç öykü kitabı değerlendirmesi, iki çeviri öykü, Türk ve İran öykücülüğü üzerine birer inceleme, bir söyleşi, hatırlanan unutulmuş öykü ve öykücüler ve Cemil Kavukçu'nun öykü serüveni ile dolu dolu 112 sayfalık tek sayısı ile Fayton Öykü dergisi, yerini aynı kadro ile yine Kadir Yüksel'in yayın yönetmenliğinde İzmit'te çıkan **Üçüncü Öyküler**'e[13] bırakarak yayın dünyasından çekildi. Üçüncü Öyküler'in her sayısında Türk öykücülüğünün ustalarından biri kapak ve dosya konusu yapıldı: Sırasıyla, Ölümünün 50. Yılında Sabahattin Ali (sayı, 1), Ömer Seyfettin (sayı, 2),



Memduh Şevket Esendal (sayı, 3), Orhan Kemal (sayı, 4), Refik Halit Karay (sayı, 5), Haldun Taner (sayı, 6-7, birleşik sayı), Sait Faik (sayı, 8), Oktay Akbal (Sayı, 9). İlk sayısından elimizdeki 9. sayısına dek derginin içerik bölümlenmesi ise şöyle: Dosya konusu öykücüler, öykü serüvenleri, unutulmuş öyküler ve öykücüler, öyküler, dünya edebiyatından öyküler, öykü üzerine incelemeler ve öykü kitapları. Günümüz öykücülerinden kimilerinin öykü yazma serüvenlerine tanık olurken, Samet Ağaoğlu'ndan Fikret Ürgüp'e dek birçok öykücümüzün öykülerini de hatırladık Üçüncü Öyküler'in her sayısında.

İki bin yılı biterken edebiyatımızın en genç 'öykü dergisi', **'Öyküden Bir Bilet: Gidiş-Dönüş'**tür.[14] Henüz ikinci sayısı yayımlanan derginin ilk sayısıyla birlikte Sevgi Soysal'ın 'kapak kızı' olarak yeraldığı bir de bülten verildi. Daha çok genç öykücülerin öykülerinin yayımlandığı dergide, daha önce Varlık dergisinde (Mayıs 2000) yayımlanan M. Sadık Arslankara'nın 'Eski ile Örtüşen Yeni' adlı yazısı da (1. sayı) yeralmaktadır.



Öykü Özel Sayıları

Öykü yazarlarının ve öykü dergisi çıkaranların, edebiyat dergilerinin öyküye bakışından, dergilerde öyküye daha az yer ayrılışından ve öykü için tanınan yayın imkânlarının yetersizliğinden sürekli yakınmaları boşuna değil. Edebiyatımızın son yetmiş beş yılına baktığımızda, öykü dergilerinin sayıları ile genel olarak edebiyat dergilerinin hazırladığı 'öykü özel sayı'larının neredeyse birbirine eşit olduğunu görmekteyiz: 12 öykü dergisi, 15 de öykü özel sayısı (tespit edebildiğimiz kadarıyla) yayımlanmış bugüne dek. Hiç öykü yayımlamayan edebiyat dergilerinin varlığı bir yana, öykü yayımlayan çoğu derginin her sayısında da bir iki öykü yeralır ancak. Bütün bunları açıklayabilecek çeşitli nedenler de bulunabilir elbette. Böyle olmakla birlikte edebiyatımızın gerçeği de *bu*dur. Dergilerin hazırladığı öykü özel sayılarının yayımlanışında iki 'bakış', bu özel sayıların 'çapı'nı ve öykücülüğümüze katkısını belirlemiştir her zaman. Bunlardan birincisi, dergilerin siyasal/yazınsal bakışıdır. Bu bakışın, temelde kaçınılmaz olmakla birlikte, siyasal/sekter öncelikleri ve tavır alışları nedeniyle öykü özel sayılarını, öykücülüğümüzün gerekleri açısından zayıf düşürdüğünü görmek çok zor değil. İkincisi ise, 'öykü edebiyatımızı' gereği gibi bilip kuşatamayışın, değerlendiremeyişin, sorunlarını ve imkânlarını tanıyamayışın biçimlendirdiği bir bakıştır. Bu tür sayılar, genelde bir hevesle yapılan çalışmalar ve çabalardır. Öykü özel sayılarının, bütünüyle elden geçirdiğimizde, bu iki nedenle malül olduğunu görmek zor değil. Türk öykücülüğünün dününden yarınına eksiklerini, sorunlarını ve imkânlarını irdeleyen, çözümler öneren, öykü yazarlarının önünü açan öykü özel sayısı neredeyse yoktur. Öykü özel sayısı hazırlamak; ...derginin bir sayısında daha

çok öyküye yer vermek, en çok da birkaç değerlendirme, inceleme yazısı ile birkaç öykücünün öyküden ne anladığı ve nasıl yazdığı... gibi görüşlerini bir araya getirmek şeklinde anlaşılmıştır. Aralarında birbirinden farklı şeyler yapanlar olmakla birlikte, özel sayılar, hemen hemen aynı yaklaşımlarla hazırlanmıştır.

Tespit edebildiğimiz en eski öykü özel sayısı, **Yelken** dergisinin 'Hikâye Özel Sayısı'dır.[15] Daha birinci sayfasından, bir cümle ile özel sayının dar alanda hazırlandığını ele veriyor Yelken: 'Memduh Şevket Esendal'dan Sait Faik'e kadar'. Sayıyı hazırlayan yazarlar; Ömür Candaş ve Afşar Timuçin'dir. Ömür Candaş, 'Bir Yüreksizlik Düşüşü' adlı sunuş yazısında; öykü türünde bir düşüş olduğunu ve buna şaşmamak gerektiğini, çünkü bu düşüşü, yeni bileşimleri aramayan, oyunlarla yetinen 'tezgâhtar' yazarların hazırladığını, hâlâ bir düşün ortamı ve ortaklaşa bir kök kurulamadığını, kendinden öteye açılamayan bir yüreksizlik düşüşü'nün sürdüğünü belirttikten sonra Hikâye Özel Sayısı'nın çıkış nedenini şöyle açıklıyor: "Böyle bir 'Hikâye Özel Sayısı' hazırlamayı, daha çok, okur bulamamasını yanlış nedenlerde aramaya kalkan yeni hikâyeci kuşağı için istedik. Bu toprakların sesini duyabilmiş, yaşamalarının gerçek tanıklarını ortaya koymuş kişilerin de bulunduğunu bir kez daha hatırlatmak istedik." 'Yeni hikâyeci kuşağı'na örnek olsun için bu özel sayıda öykü anlayışları ve öyküleri bir araya getirilen öykü yazarları şunlar: Memduh Şevket, Ömer Seyfettin, Refik Halit, F. Celalettin Göktulga, Mahmut Yesari, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı Kunt, Kenan Hulûsi Koray, Sabahattin Ali, Samet Ağaoğlu ve Sait Faik Abasıyanık. Bu on bir öykücünün önce kısaca hayatı, eserleri, sonra da öykü anlayışlarına ilişkin değerlendirmeler ve yazarların kendi öykücülüklerine dair düşünceleri ve birer de öyküleri veriliyor. Bazen bu yazarların öykücülükleri konusunda başka eleştirmen ve öykücülerin görüşlerine de başvuruluyor.

Yelken dergisinden iki yıl sonra bir öykü özel sayısı da **Dost** dergisi tarafından düzenlenmiştir.[16] Dost'u, Seçilmiş Hikâyeler'i çıkaran Salim Şengil ve doğru okuyabiliyorsak eğer Nezihe Meriç (N. Meriç (!)) birlikte çıkarırlar. Bir öykü dergisi de çıkaran ve her ikisi de öykücü olan bu iki yazarın hazırladığı 'Hikâye Özel Sayısı', ne yazık ki iyi bir özel sayı değil. Hâlbuki özel sayının sunuş yazısı oldukça kışkırtıcı da: Sopaya Karşı Hikâye... Bu sunuş yazısı; ihtilâlden sonra 'toplumsal ve ekonomik sorunların açıkça tartışılması'nın, okurların ve yazarların öykünün işlevinin azaldığı gibi bir düşünceye kapılmalarına neden olduğunu belirterek başlıyor. Bu; 27 Mayıs sonrası ideolojik tırmanışın, öykünün (edebiyatın) aleyhine olduğu, anlamına mı geliyor? 'Onun için hikâyeye sırtımızı dönmüş bulunuyoruz.' diyen Dost dergisi, edebiyatın dipten dibe süren akıntısının gözardı edildiğinden yakınır. Bu anlamdaki tespitleri, okurlara ve yazarlara çağrıları şunlardır: "Aradığımız insanın özünün temelini, edebiyat ve sanata döndüğümüz zaman buluruz. Edebiyat, insanın içinde derin, demirden ve ince örgüler örüyor. Biz buna, insanın, insanlığını buluşu ve insanlığı kurtarışı, diyoruz... Hikâyeciye mütevâzi bir sesleniş: Hikâyene dön. Okura mütevâzi bir sesleniş: Edebiyatı unutma." Öykünün o günkü işlevine ve sorununa bu denli derinden ba-

kan bir özel sayıda öykü üzerine bir tek yazı bile yok. Nevin İşlek, Cemal Aykın, Muzaffer Erdost ve 'Hikâyede yeni bir ad' olarak takdim edilen, 1965 Yılı Yunus Nadi Küçük Hikâye Yarışması birincisi olduğu belirtilen Öner Ünalan ile Muzaffer Erdost'un yaptığı bir söyleşi ile birlikte dört yerli; Erskine Caldweel ve Jaroslav Haşek'ten birer çeviri öyküden ibaret özel sayının tamamı.

İki aylık edebiyat dergisi olan **'Yordam'** da dördüncü sayısını[17] 'öykü sayısı' olarak düzenlemiştir. Farklı ve emek verilmiş bir 'öykü özel sayısı'dır bu. Ahmet İnam'ın "Türk Öykücülüğüne Değgin" üst başlığı altında; 'Kuram, Tarih, Gelişim ve Şimdi' alt başlıklarıyla bölümleyerek yaptığı genel değerlendirme (ulaştığı yargıların kimilerinin tartışılır olması bir yana) bir öykü özel sayısı için gerekli ve önemli bir yazı. Ahmet İnam'ın otuz yıl önce tartıştığı sorunların, önemsediği ve altını çizdiği bazı noktaların bugün hâlâ öykücülüğümüzün gündeminde olduğunu görmekteyiz. Derginin ilk yazısı olan bu genel değerlendirmeyi tamamlarcasına, sonunda da, 'Dergilerde' bölümünde Yeni Dergide Çeviri Öyküler başlığı ile '24 yabancı öykücünün 52 öyküsüne' değinilmiş ve çevirmenlerin çeviri yöntemleri Hüseyin Cöntürk tarafından eleştirilmiştir. Bu iki ana değerlendirmenin arasında da yine farklı bir özel sayı çalışmasının ürünü olan öykü ve yazarlar görmekteyiz. Bir öykü, bir değerlendirme şeklinde düzenlenen bu bölümde; Bilge Karasu'nun Bizim Denizimiz adlı öyküsünü Oya Aker; Güven Turan'ın Döl öyküsünü Bilgin Adalı; Bilgin Adalı'nın Yeni Bir Gün öyküsünü Ahmet İnam; Selim İleri'nin Sensizleme öyküsünü Güven Turan; Ahmet İnam'ın Söz öyküsünü Güven Turan; Haluk Aker'in Cevizdere'de adlı öyküsünü Hüseyin Cevahir birer yazı ile değerlendirmişlerdir. Doğrusu öykücülüğümüz açısından bugün de başvurulabilecek bir özel sayı hazırlamış Yordam dergisi.

Yansıma dergisinin 'Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı' da öykücülüğümüz açısından önemsenecek bir öykü yayını.[18] Sayının içeriği ile tümüyle örtüşmese de, sunuş yazısında, özel sayının hazırlanışında 'toplumcu gerçekçi' kaygılardan yola çıkıldığı belirtilir. Özel sayının girişi mahiyetinde iki yazı var: Birincisi, Kemal Tahir'in tarihsel, kültürel, düşünsel kavgasının ve kalem savaşının öykücülerin/sanatçıların önüne bildiri olarak da konulması şeklinde okunabilecek 'Türk Hikâyeciliği Üstüne' adlı yazısıdır. İkincisinde ise, İ. Zeki Eyüboğlu, 'Türk Öykücülüğünün Kökeni'ni araştırmaktadır. Bir öykü özel sayısına da denk düşecek biçimde Orhan Kemal, ölümünün ikinci yılında üç inceleme yazısı ile bir bölüm hâlinde anılır. Daha sonra Rıfat Ilgaz'dan Fikret Otyam'a günümüz öykücülerinden 29 öyküyü bir arada okuma imkânı buluruz. Bu yazarların içinde ilk öykülerini yayımlayanlar da vardır. Son bölümde ise öykücü, romancı, eleştirmen ve şair... yirmi yedi yazarın 'Türk Hikâyeciliği Üzerine Düşünceleri'ne yer verilmiştir.

1975 yılında, ondan sonra da bugüne dek hazırlanan öykü özel sayılarının içinde 'Türk Öykücülüğü Özel Sayısı' adını ve özel sayı içeriğini, baktıkları yerden, yansıtacak şekilde hazırlanmış ilk özel sayı, *Türk Dili* dergisinin öykü özel sayısıdır.[19] Bir kurum dergisi olmanın maddî ve manevî bütün imkânları değerlendirilmiştir. Bunun-

la birlikte 'Türk öykücülüğü'nün; dünü, bugünü ve yarını itibariyle, gereği gibi değerlendirildiğini, sorunlarının irdelendiğini söylemek mümkün değil. Tanzimat başlangıç alınarak 1970'lere dek tarihsel bir değerlendirme ve incelemeler ile öykücülüğümüzün bu dönemi ortaya konulmakla birlikte, daha önceki yıllardaki kimi özel sayılardaki tespit ve yaklaşımlar 400 sayfalık bu özel sayıda gerçekleştirilememiştir. 'Türk Öykücülüğü Özel Sayısı' adının hakkı, Selim İleri'nin yazısından başlayarak hiçbir bölümde verilememiştir. Her zaman olduğu gibi Türk Dili dergisinin ve 'Devlet Edebiyatı'nın edebiyat anlayışı, 'resmî-sol' edebiyat olarak pazardaki yerini almıştır. Selim İleri'nin; öykücülüğümüz konusunda bugün de yararlanılabilecek yazısı, ne yazık ki, o günlerin siyasal daraçılı bakışına yenilmiştir. 'Teammüden' düşünce ve edebiyat suçu işliyor Selim İleri bu yazısında. En Beğendikleri, Öykü Nedir ve Öykü Kitapları Dizini bölümlerinde de, Selim İleri'nin yazısında olduğu gibi, 'Türk Edebiyatı' öykücülüğü değil, 'mahalle edebiyatı' öykücülüğü anlayışı egemen. Türk Öykücülüğü Özel Sayısı'nın ana bölüm başlıkları şöyle: Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri (Selim İleri), Dokuz Öykücü, En Beğendikleri, Öykü Nedir, Öykü Kitapları Dizini, Öyküler, Sözlük. Sözlük'te öykülerdeki yabancı sözcüklerin karşılıkları verilmiş, genç okurların bunları anlayamayacağı düşünülerek. Öyküler bölümünde; Sami Paşazâde Sezai'den Umran Nazif'e dek yirmi beş öykücüden otuz altı öykü seçilmiş, Türk öykücülüğünün örnekleri olarak. Bu örnekler, yakın tarihlere dek gelinerek güncelleştirilmiş olsaydı, öykücülüğümüzün genel seyrinin nerelere ulaştığı konusunda da bir yargıya ulaşabilirdi okur. Örneğin; Sami Paşazâde Sezai'den 1975'lere dek bir örnekleme yapılabilirdi. Öykü Kitapları Zaman Dizini, bu sayının en yararlı ve en çok emek verilmiş bir çalışması. Ne ki, bu çalışma da Türk Dili'nin edebiyat atmosferinden ve açısından, Türk edebiyatı adına kendisini kurtarabilmiş değil. 'Sol edebiyat' dışındaki (nasıl bir şeyse bu?...) öykü kitaplarının onda biri bile değil anılanlar. Ayrıca; Nuri Pakdil'in denemeleri (Biat), Ayhan Bozfırat'ın Dört Yol Ağzındaki Ev (roman) gibi kimi öykü olmayan kitaplar da öykü olarak anılmıştır. Öykü Nedir, sorusunu ise otuz iki öykücü cevaplamış ve öyküye ilişkin görüş ve öykü anlayışlarını yazmışlar. 'En Beğendikleri' bölümünde de; "Türk yazınında en beğendiğiniz öykücü kimdir? Niçin?" sorularına sekiz yazar karşılık vermiş. Bunlardan Ayhan Hünalp ikircikli kalsa da sonuçta 'en beğenilen' öykücüler şunlardır: Bekir Yıldız (iki kez), Halit Ziya Uşaklıgil (iki kez), Oktay Akbal, Fakir Baykurt, Sabahattin Ali, Sait Faik... Sonuç, sağlıklı bir soruşturma olmadığını belli ediyor, Türk öykücülüğü açısından. Dokuz Öykücü'de; Hüseyin Rahmi'yi Rauf Mutluay, Memduh Şevket'i Mustafa Şerif Onaran, Ömer Seyfettin'i Cemil Yener, Halit Ziya'yı Hikmet Dizdaroğlu, Refik Halit'i Satı Erişenler, Reşat Nuri'yi Selim İleri, Sabahattin Ali'yi Mehmet H. Doğan, Sait Faik'i Adnan Binyazar, Orhan Kemal'i Muzaffer Uyguner yazmışlar. Eksikleriyle birlikte, Türk Dili'nin öykü özel sayısı, hâlâ bir başvuru kaynağı kendi alanında.

Bir yıl sonra iki 'Hikâye Özel Sayısı' da, hem edebiyat anlayışı ve duyarlığı hem de öyküye ve özel sayıya bakışı açısından farklı bir 'çevre' tarafından hazırlandı. Bu

özel sayıların bir diğer ortak özellikleri de, her ikisinin de bir 'öykü özel sayısı' olamayışlarıdır. Bunlardan birincisi *Divan* dergisinin 'Hikâye Özel Sayısı'dır.[20] Divan'ın özel sayısı, bir öykü yarışmasının sonucunun ilânı çevresinde oluşur. Bu bağlamda Musa Doğan'la yapılan bir konuşma ile Seçici Kurul'un 'Kısa Hikâye Yarışması ve Bazı Tenkitler'i ve yarışmaya katılanların eserleri üzerinde bir Değerlendirme'leri özel sayının ana yazıları olarak verilir. Yarışmada 1., 2. ve 3. seçilebilen öykü yoktur. 4. öykü, Nazmi Ünlü'nün Bir Kader Ki... adlı öyküsüdür. Bu öyküyle birlikte üç öykü daha yayımlanır özel sayıda. Bunlardan başka, Ömer Seyfettin'in Kızıl Elma Neresi? öyküsü üzerine bir de 'tahlil' yer alır. Özel sayı ile bağlantısız iki inceleme ve altı da şiir yayımlanmıştır Divan dergisinin öykü özel sayısında. İkinci özel sayı ise, bir yıl sonra **Töre** dergisinin yayımladığı sayıdır.[21] Bu özel sayı da düzenlenen bir hikâye yarışmasının sonucu üzerine ortaya çıkmıştır. Sevinç Çokum, yarışmadan hareket ederek öykü, dil ve edebiyat ortamına ilişkin düşüncelerini yazdıktan sonra, yarışmaya katılanların derecelerini açıklar: Muhacir Osman öyküsüyle A. Kartaltepe, İstasyonda öyküsüyle Refik Balcıoğlu, Bir Bıçağın Keskin Ucu öyküsüyle O. Hasan Bıldırki birinci, ikinci ve üçüncü olmuşlardır. Diğer öyküler ve yarışmacılar ise; Niyet öyküsüyle Osman Çeviksoy, Bizim Abban'la Celal Mollaveli, Fatma Hanımın Keçisi ile Gül rumuzlu yazardır... Hikâyenin Hikâyesini Anlatmak adlı yazısında S. Kemal Tural, bu yarışmanın ve özel sayının doğuşunu antalır; Divan ve Mavera dergilerinin öykü özel sayılarını anar ve kuramsal, tarihsel olarak öykümüzün geçmişini kısaca değerlendirdikten sonra Tanzimat'tan 80'lere kadar kısa bir özet yapar. Yağmur Tunalı, yarışmadan kalkarak 'Öldürülen Sanatsızlık ve Dirilen Sanat' yazısıyla âdeta Emine Işınsu ile dertleşir. 1., 2. ve 3. gelen öykülerden sonra da 'Hikâye Hakkında Bilge Ercilesun'la Bir Mülâkat' yapılır. Tarık Buğra'dan Ömer, Sevinç Çokum'dan Hasretlik öyküsüyle özel sayı 48 sayfada biter.

Somut dergisinin özel sayısı, edebiyat dışı bir öykü özel sayısı da sayılabilir: 12 Mart Hikâyeleri Özel Sayısı.[22] Bu özel sayı; 'Hepsi de ilk kez yayımlanan' dokuz öyküden oluşur. "12 Mart Hikâyeleri' deyimini, kuramsal açıdan bir edebiyat akımı olarak değil, bu konuya yaklaşan hikâyelerin tümü olarak anladıkları için özel sayı böyle adlandırılmıştır. Amaç, 'öykü'den çok 12 Mart dönemi ile edebiyat üzerinden bir hesaplaşmadır. 12 Mart nedir? "12 Mart faşizmle eş anlamda"dır. Böyle bir adlandırmaya ve yaklaşıma eleştiriler gelse de, bu özel sayının hazırlanmasındaki amaç şudur: "12 Mart'ı o dönemin gazete sayfalarında kalmış kuru haberler hâlinde bırakmamalı, o günleri tüm boyutlarıyla yaşatarak belleklere perçinlemeli ki, en iyi niyetli askerden en sorumsuz sivile değin tüm ulusumuz, bir kez daha aynı yanlışa düşmesin. Bunu da ancak edebiyatçılar yapabilir. 12 Mart hikâyelerini biraraya getirişimizin nedeni budur." Ne ki **Somut**'un bu kaygılarla hazırladığı özel sayıdan 5 ay sonra 12 Eylül'ü, 17 yıl sonra da 28 Şubat'ı yaşadı 'ulusumuz'. Bu özel sayıda yazan yazarlardan ve dergi yöneticilerinden kaçının bugün 28 Şubatçı olduğu da meraka değer doğrusu. Bir sayfalık kısa sunuş yazısından sonra dokuz 12 Mart öyküsü yeralır, bu öykü özel sayısında.

1980 yılı, bir anlamda 'öykü özel sayısı yılı' sayılabilir. 1980 tarihli dört öykü özel sayısı var. Bunlardan birisi **Oluşum**'un 'öykü sayısı'dır. Oluşum dergisi iki yıl önce bir öykü özel sayısı daha düzenlemiştir.[23] **Oluşum**'un yazı kadrosundan ve yazınsal çevresinden beklenilen bir sayı değil ne yazık ki her iki özel sayı da. Birinci özel sayı, Enis Batur'un Kıvılcım adlı yazısı ve Füsun Akatlı'nın Fürûzan'ın öykücülüğü üzerine bir incelemesiyle birlikte on beş öyküden oluşur. Dördü çeviri on dokuz öykünün yeraldığı altmış sayfalık ikinci öykü özel sayısında ise on iki de şiir var. Üç inceleme yazısında ise; Sabahattin Kudret Aksal'ın öykülerini Selim İleri, Selim İleri'nin öykülerini Enis Batur ve Hulki Aktunç'un öykücü kişiliğini de Füsun Akatlı değerlendirmiştir. Derginin sunuş yazısında Enis Batur'un Musil'den hareket ederek Türk edebiyatındaki kadirbilmezliğe ilişkin söyledikleri ve "Sahi bir 'kültür' Bakanlığı varmış..." alaylı imlemesine bakılınca, 'öykü sayısı'nın hiç de Türk öykücülüğünün kadrini bilen bir sayı olmadığını söylemek **Oluşum**'a haksızlık sayılmaz.

Mavera dergisinin öykü özel sayısı[24] da **Oluşum**'un ikinci özel sayısı ile aynı günlerde yayımlanır. Sunuş yazısında, okuyuculara ve ilgililere, bu sayıyı gördükten sonra eleştirmeye kalkışmamalarını tavsiye eden **Mavera**, özel sayı çıkarmalarının amacının; ellerinde yayımlanmayı bekleyen çok sayıda öykü olduğunu, bunları 'böyle bir sayı içinde toptan yayınlamayı' düşündüklerini ve '1960'lı yıllardan sonra yazmaya başlayan hikâyecilerimizin hiç olmazsa bir bölüğünü derli toplu bir araya getirip sunma niyeti'yle harekete geçtiklerini belirtirler. Buna göre Mavera dergisinin öykü özel sayısının 'kazaen' ortaya çıktığı düşünülebilir. Yine de, Türk Dili dergisinin öykü özel sayısından sonra anılabilecek bir özel sayıdır. İki özel sayı arasında benzeşen başka noktalar da var. Her ikisi de, ne yazık ki, 'Türk öykücülüğünü' kapsayan bir açıya sahip değil. Mavera da, bir 'çizginin' öykü özel sayısını hazırlamıştır. Mavera'nın özel sayısında en farklı öykücü adının ve yazının, Necmettin Türinay'ın Memduh Şevket Esendal öykücülüğü ile ilgili yazısı olduğu görülür. Bunun dışında yazılar bölümünde; Rasim Özdenören'in Hikâye Üstüne Ukalâlık, İsmail Kıllıoğlu'nun Hikâyede Gerçek, Âlim Kahraman'ın 1960 Sonrası Hikâyeciliğimiz, Mehmet Maraşlıoğlu'nun Metafizik ve Öykü, Yaşar Kaplan'ın Öykümüzün Çeşitli Çehreleri adlı yazıları ile Hikâye Üstüne Oturum ve Rasim Özdenören'le yapılan konuşma, özel sayının her zaman başvurulabilecek bir bölümüdür. Öyküler Bölümü'nde de; Şevket Bulut'tan Sadık Unutmaz'a kadar on dokuz öykü yazarı yaşları gözetilerek sıralanmıştır. Özel sayı, yedi kişi ile öykü üzerine yapılmış 'mini röportaj'la biter.

1980 sonrasında **Varlık** dergisi de, iki özel sayı[25] düzenledi öykücülüğümüzle ilgili. Her iki sayı da, öykü özel sayısı olmaktan çok, birer 'soruşturma dosyası' niteliğindedir. Varlık dergisinin Aralık 1981 tarihli 891. sayısının kapağındaki 'Öykücülüğümüzün Sorunları' başlığını görünce, tahrik olunsak da, sayıyı elden geçirdiğimizde, yalnızca yedi öykücünün cevapladığı bir 'soruşturma' ile karşı karşıya olduğumuzu farkederiz. Soruşturmaya verilen cevaplardan önce, Atilla Özkırımlı'nın Hikâye Deyince ve İ. Güven Kaya'nın Türk Öykücülüğünün Getirdikleri adlı incelemeleri de

soruşturma bağlamında okunabilecek yazılardır. Bu çerçevede iki de çeviri yazısı vardır: Michael Issachroff'un 'Mekân ve Öykü' adlı kitabının önsözü ile "Günümüz İngilizce Öyküleri"nde İçerik ve Biçim. Konu dışı yazılardan başka, yedi öykü ve on şiir var öykü özel sayısında. Varlık'ın ikinci öykü sayısı Haziran 1986'da (Sayı 945) hazırlanmıştır. Kapakta belirtilen konu; "Genç Öykücülerimiz ve Öykücülüğümüzde Gerçekçi Çizgi"dir. Konuyu altı öykücünün bir oturumda tartışmasının yanında, birisi Orhan Kemal üzerine iki yazı, beş öykü, öykü anlayışlarına ilişkin beş öykü yazarının görüşüyle birlikte derginin her zamanki içerik düzeneği sürer.

Yaba dergisinin öykü sayısı'[26] da edebiyatın diğer türlerinden tümüyle bağımsız bir öykü özel sayısı değil. On iki öykünün yer aldığı öykü sayısının sunu yazısında bu öykülerin, 84 öykü arasından seçildiği belirtilir. Öykü sorunları ve kavramı üzerine üç, Bekir Yıldız'ın öykücülüğü üzerine de bir inceleme yazısı vardır bu sayıda. Öyküyle ilgilenen ve öykü yazan üniversiteli gençler ve bir de Burhan Günel'le yapılan söyleşilerin yanında Yaba'nın öykü özel sayısı beş de şiirle tamamlanır.

Yaba dergisinin özel sayısından on yıl sonra **Çağdaş Türk Dili**'nin öykü özel sayısı[27] yayımlanır. Bir 'öykü özel sayısı'nın en başında "Cahit Kulebi ve Mustafa Ekmekçi'ye Saygı' bölümünün olması yazınsal bir şıklık değil elbette. Özel sayının öyküye ayrılan sayfaları üç bölümden oluşur. Her üç bölümün ortak özelliği de, öykücülüğümüzün bugünkü düşünsel, yazınsal, dil, duyarlık... dünyasından hiçbir renk, ısı ve canlılık taşımayan 'eskimiş' düşüncelerle âdeta sürüklenen 'inceleme yazıları', 'sormaca' cevapları ve sararıp solmuş öykülerden ibaret oluşudur: Yedi inceleme yazısı, sormaca'ya verilmiş on sekiz cevap ve otuz üç öykü: Öylesine bir öykü özel sayısı işte size...

Dil Dergisi'nin Nisan 2000 sayısının[28] 'Özel Sayı' oluşu, kapağında öyle yazılmış olmasıyla kalmıyor. Tömer'in 16-17 Aralık 1999 tarihinde Ankara'da düzenlediği '2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı Sempozyumu'nda sunulan bildirilerin üçünün, değerli bildiri sahiplerinin hazırladığı özet metinler olarak, ötekilerin tümününse tam metin olarak" sunuluşu bir özel sayı kimliği kazandırıyor dergiye. Bununla birlikte eleştirmen, incelemeci ve öykücülerden on yazarın bildiri/yazılarının bir arada okunması, ele alınan konuların günümüz öykücülüğünün ana başlıklarından ve sorunlarından seçilmesi, 'sempozyum' kadar Dil Dergisi'nin özel sayısını okunur ve önemsenir bir hâle getiriyor.

Öykü Antolojileri

Antolojilerin hazırlanışındaki amaçlardan birisi, türün en güzel örnekleriyle okuyucuyu karşılaştırmaksa, bir diğeri de, o türdeki yazılanların hepsine ulaşamayan okurları örneklerle haberdar etmek olmalı. Kolay kitap sahibi olmak gibi bir amaç güdenler de olabilir elbette antoloji hazırlayanların içinde. En az emekle yazarlar katında adını yazdırabilir insan bir antoloji hazırlamakla. Gerçek böyle olmamakla birlikte çoğu zaman uygulamada işbilir ve işbitirici düşünüş, bu alanda da imkânları değer-

lendiriyor. Antoloji hazırlarken, edebiyat ve sanat ölçütleri kadar, belki ondan da çok kişisel beğeniler belirleyici olabiliyor. Bu durumda, hazırlayıcısına göre kimi zaman güzel bir 'seçki' de ortaya çıkabiliyor elbette. İşin 'kolay'mış gibi algılanması kimi zaafları ve eksikleriyle malûl bir antoloji ortaya çıkarıyor çoğu zaman. Öykü antolojilerinin en büyük eksik/ortak özellikleri, çeşitli nedenlerle 'Türk öykücülüğünü' kapsamıyor oluşlarıdır. Öykülerin seçimi, yazarın bütün öykülerini okuyarak ulaşılan yargılar ve elde edilen beğeniler sonucu yapılmıyor. Üçüncü şahısların tavsiye ettikleri, kitaba adını veren öyküler ya da diğer antolojilerce de seçilenler alınıyor genellikle. Bu da çoğu zaman ya isabetli olmuyor ya da tekdüzeleştiriyor antolojileri.

Tespit edebildiğimiz en eski tarihli (1930) antoloji, '1929 En Güzel Hikâyeler' adını taşımaktadır. Yetmiş yılda yayımlanan öykü antolojilerinden otuz üç tanesine ulaşabildik. Bu öykü antolojilerini inceledikten sonra, 'seçki nitelikleri'ne göre üç gruba ayırdık:

A. Türk öykücülüğünü dünden yarına kapsayacak ve seçilen örneklerle de tarihsel ve edebî seyrini yansıtabilecek nitelik ve hacimdeki antolojiler: 1. Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek (Sadık K. Tural, Zeynep Kerman, M. Kayahan Özgül), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara 1987. 'Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üstüne' bir girişle, elli iki öykücüden yüz öykü seçilerek oluşturulmuş bir antolojidir. 2. Hikâyemiz, İnsanımız, Kültürümüz (Modern Türk Hikâyesinden Seçmeler), Ayşenur İslâm, 2 cilt, Akçağ Yayınları, Ankara 1996 Adının vurgusuyla içeriği örtüşen bir antoloji. Sami Paşazâde Sezai'den günümüze yüz yedi öykü yazarından öyküler seçilmiştir. 3. Önce, 'İlk Gençlik Çağına Öyküler' 2 cilt, YKY, 1992 İstanbul; sonra da, Modern Türk Edebiyatında 99 Hikâyeciden 99 Hikâye'yi hazırlayan Selim İleri, bir öykü yazarı olarak her iki antolojide de bir 'özgünlük' sağlamıştır. İlkini belli bir yaştaki okuyucular için, hatta onlara öyküyü sevdirmek amacıyla hazırlamış; ikincisinde ise âdeta 'okuduğu', okuyucusu olduğu öyküleri seçmiştir: "Bir okuruyum bu hikâyelerin. Birçoğuna yıllar yılı aşkı andırır duygularla bağlandım." der. 4. 2000 Yılında Türk Öykü Antolojisi, Mehmet Hengirmen, 3 cilt, Engin Yayınları, Ankara 2000. 3 ciltlik bu antolojide 132 öykücünün 192 öyküsü yeralmakta. 1. ciltteki 'Türk Öykü Tarihi'ne ilişkin Giriş yazısı her anlamda okuyucuyu öyküye hazırlıyor. En yeni tarihi taşıyan bu antoloji, şimdilik, en kapsamlı antoloji de.

B. Edebiyat tarihçiliği açısından da bakılan, aynı zamanda ders kitabı ve kaynak kitap olma kaygısını da taşıyan, inceleme ve yorumlarla birlikte yapılan antolojiler. Bu şekilde hazırlanan dokuz antolojiden beşi, öyküyü romanla birlikte anmışlar ve değerlendirmişlerdir. Bunlar; Cevdet Kudret'in önce Türk Edebiyatı Hikâye ve Roman Antolojisi (1945), sonra da, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I (1965), II (1967), III (1990); Tahir Alangu'nun Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman'ı, I, 1959; II-III, 1965; Orhan Okay'ın Cumhuriyet Devri Hikâye ve Romanı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzunum 1992; ve Olcay Önertoy'un Cumhuriyet Devri Türk Roman ve Öyküsü, İş Bankası Yayını, 1984 İstanbul. Öyküyü bağımsız ve tek başı-

na bir tür olarak alan dört inceleme-antoloji ise şunlar: Hikâye Tahlilleri, Mehmet Kaplan, Dergâh Yayınları, 1979 İstanbul; Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler, Refika Taner-Asım Bezirci, ABeCe Yayınları, İstanbul 1981; Yeni Türk Edebiyatında Öykü, 1, 2, 3, Ömer Lekesiz, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997, 1998, 1999. Mehmet Kaplan, edebiyatımızdan 38 öykücüden seçtiği birer öykünün önce tam metnini verir, sonra da aynı öyküyü inceleyerek yazarın öykücülüğü hakkında yargıya varır. Asım Bezirci ve Refika Taner, Cevdet Kudret ve Tahir Alangu'nun tarzına daha yakın ama çok daha 'özetçi' bir yöntem izlerler. Önce yazarın kısa hayatını, eserlerini, seçtiği öykünün 'özet'ini verirler. Yazarın öykücülüğü üstüne değini ve eleştirileri 'yargı' başlığı altında toplarlar. Yazar üzerine yazılanlar için bir de kaynakça verirler. Bu yöntemle yetmiş yedi öykücüyü bir araya getirir. Yazarların öykücülükleri üzerine genel değerlendirmelerle birlikte birer de öykülerinin yeraldığı Füsun Akatlı'nın Bir Pencereden adlı eleştiri-seçki türü kitabını da bu bağlamda anabiliriz (Adam Yayınları, 1982). Ömer Lekesiz, Türk öykücülüğünün âdeta bilânçosunu alarak üç ciltte 51 (hazırlanan 4 ve 5. ciltlerle yüzden fazla) öykücünün önce hayatını, öykü kitaplarını, gerek kendilerinin yazıp konuştuklarından, gerekse öykücüler üzerine yazılan eleştiri ve incelemelerden öykü anlayışlarını en geniş bir biçimde verdikten sonra, yazarın öykücülüğünü yansıtabilecek en isabetli öyküsünü seçiyor ve tamamını alıyor. Sonra da aynı öyküyü çözümlüyor. Cevdet Kudret ve Tahir Alangu'dan itibaren öykü üzerine yapılan çalışmaların bir toplamını alarak, eksiklerini tamamlayıp en ileri noktaya taşıyor.

C. En kısa yoldan, en az zahmetle ve en kolay ulaşılabilecek ve tanınmış öykücülerin eserlerinden, çoğu zaman hiçbir yazınsal ölçü gözetmeden, ya rastgele ya da bir konu etrafında derlenerek hazırlanan antolojiler. Sayılarının daha da çok olabileceğini sandığım bu antolojilerden ilk elde sayılabilecek olanlar şunlar: 1929 En Güzel Hikâyeler, Resimli Ay Matbaası, İstanbul 1930; Yeni Türk Hikâyecileri Antolojisi, Mustafa Baydar, Varlık Yayınları, İstanbul 1956; Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi, Yaşar Nabi Nayır-Enver Ercan, 1. basım 1947-3. basım İstanbul 1994; Ünlü Yazarlardan Seçme Hikâyeler, Sabahat Emir, İstanbul 1975; Türk Hikâye Antolojisi, Seyit Kemal Karaalioğlu, İnkılap ve Aka, İstanbul 1984; Açıklamalı Hikâye Antolojisi, Necdet Özkaya, Ötüken Yayınları, İstanbul 1985; Günümüz Yazarlarından Seçme -Hikâyeler, Bilal Coşkun-Sırrı Er-Rıfkı Kaymaz, Timaş Yayınları, İstanbul 1987; Anne Hikâyeleri Antolojisi, Arif Ay, Devlet Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991; Türk Edebiyatından Seçme Hikâyeler, I-II, Erhan Sezai Toplu, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1992; konuları gözönünde tutularak Semih Gümüş'ün hazırladığı Türk Yazınından Seçilmiş Kısa Öyküler (1993), Aşk Öyküleri (1993); Hayvan Öyküleri (1993), Adam Yayınları, İstanbul; Öykülerde İstanbul, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000; Güzel Yazılar-Hikâyeler I-II, İ. Parlatır-İ. Enginün-O. Okay-Z. Kerman-K. Yetiş-N. Birinci, Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1996; Türk Hikâyesi Seçkisi, Ahmet Özalp, İstanbul 1997; 50 Yazar 50 Öykü, Murat Aykul-Türkân Demir Aykul,

İstanbul 1994; En Güzel Türk Hikâyeleri I-II-III, Atilla Özkırımlı, Altın Kitaplar, İstanbul 1998; Çağdaş Türk Edebiyatı Öykü Antolojisi, Metin Celâl, Bulut Yayınları, İstanbul 1998; Yeni Öykü Antolojisi, Taha Çağlaroğlu, Gökkuşağı Yayınları, Ankara 2000.

Kuram ve Eleştiri Kitapları

Her ne kadar; 'Öykü temel bir biçimdir, ilk biçimdir.' denmişse de, öykünün yazarlar ve okurlarca gördüğü ilgiye denk düşecek bir 'öykü teorisi ve eleştirisi' yayını yapılamadı son yıllara gelinceye değin. Öykü teorisine ilişkin ya da yayınlanmış öyküler üzerine yazılmış eleştiri kitaplarıyla ilgilenmek, yayıncıdan da okurdan da, hatta öykü yazarlarından da ilgi görmemiştir. Oysa bu konuda konuşup tartışılacak, yazılacak en çok sorun ve alan imkânı bizim öykü serüvenimizde var. Öykü kuramına ve eleştirisine dair kitap adı olabilecek sayısız başlıklar belirlemek işten bile değil. Bir çırpıda anılabilecek öykü kuramı ve eleştirisi üzerine on kitaptan dokuzu son üç dört yılda yayımlandı. Birisi ise, tam yüz yıl önce: **Hikâye**[29] (Halit Ziya). Adı 'Hikâye' olan bu tahkiye kuramına ilişkin kitap roman ve daha çok da batıdaki edebiyat akımları (romantizm ve realizm...) üzerine bir çalışmadır ve bir dizi makalenin kitaplaştırılmış biçimidir. İkisi çeviri olan kitaplardan **Öykü Sanatı**,[30] öykü teorisine ilişkin on sekiz yazının çevrilip düzenlenmesinden ibarettir. İkincisi, öykünün, insanî boyutunu, 'temel biçim, ilk biçim' oluşu itibariyle derin ve kuşatıcı, kuramsal incelemesini ortaya koyan **'Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler**'dir.[31] Kitabın alt başlığı; 'Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme', bu kitapta öykünün hangi boyutlarıyla ele alındığını açık ediyor. **Öykünün Penceresinden**[32] adını taşıyan bir kuram-eleştiri kitabını da, Düşler/Öyküler dergisinin Ankara'da altı oturum hâlinde düzenlediği 'Ankara Öykü Günleri' sempozyumunda yapılan konuşmalar ve sunulan bildirilerin biraraya getirilmesi oluşturuyor. Aysu Erden'in **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**[33] adlı kitabı ise 'akademik' bir çalışma. Dilbilimsel eleştirinin yerli öykü metinleri üzerinde bir uygulaması da sayılabilir. Öykü yazarı Necip Tosun'un öyküye ilişkin kimi başlıkları, kuram ve eleştiri yaklaşımı, yöntemi ve diliyle değil de, deneme yaklaşımı ve diliyle düşünüp irdeleyerek öyküye dair bir kitap hâlinde ortaya koyduğu **Hayat ve Öykü**,[34] oluşumu gibi farklı bir biçim ve tatta okunuyor.

Diğer dört kitap ise, dört öykü eleştirmeninden geldi. Yazmaya öykü eleştirisi ile başlayan Ömer Lekesiz'in tümüyle öykü eleştirisi olan ilk kitabı **Öykü İzleri**.[35] Beş ciltlik **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**'nün iç düzenlenişinin de antolojiden çok eleştiri bağlamlı olduğunu hatırladığımızda, Öykü İzleri'nin, Yeni Türk Edebiyatında Öykü'yle de yer yer kesiştiğini görürüz. Öykü İzleri'ndeki 'kuramsal çerçeve', öykümüzdeki 'Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler'i ve bu hikâyelerin ayak izlerini arayıp işaretliyor. **Öykücünün Kitabı**,[36] Feridun Andaç'ın uzun yıllardan beri öykü eleştirisine verdiği emeğin ürünü olarak, öykünün bütün kıvrımlarında dolaşıp gizlerini araştıra-

rak öykücülerle eleştirmenlerin elbirliği ile oluşturduğu bir 'başucu kitabı' Feridun Andaç'ın **Edebiyatımızın Yol Haritası** adlı kitabını da Türk öykücülüğünün tarihsel seyri içinde sıcağı sıcağına izlenmesi ve değerlendirilmesi bağlamında anmak gerek. Semih Gümüş'ün Roman Kitabı ile başlayan yolculuğu **Öykünün Bahçesi**'ne[37] ulaştı. Kuramsal bir çerçeveden sonra 'çözümleyici eleştiri' yaklaşımıyla öykülerin irdelendiği; 'Öykünün Bahçesi sonunda bir okuma serüveninin, bir eleştiri dilinin, bir yazı arayışının, ötekini çözümlerken kendini çözümlemenin ürünü...' Öykü eleştirisinin onuncu kitabı, yıllardır eleştiri yazan Füsun Akatlı'nın 'Bir Pencereden, Edebiyat Defteri ve Tenha Yolun Ortasında adlı kitaplarından derlenmiş yazılarla hiçbir kitaba girmemiş yazılarının' toplamından oluşan **Öykülerde Dünyalar**'dır.[38] Asım Bezirci'nin derleme-bölümleme yöntemi ile oluşturduğu, yirmi iki öykücünün kiminden bir, kiminden iki, üç, dört öykü kuramı ve öykü eleştirisi bağlamlı yazılar alarak birinci bölümünü, yedi öykücü ile yaptığı konuşmalarla da ikinci bölümünü oluşturduğu, **1950 Sonrası Hikâyeciliğimiz**[39] adlı kitabını da on birinci öykü kuram ve eleştiri kitabı olarak anabiliriz. TDV'nın yayınladığı İslâm Ansiklopedisi'nin 17. cildinin 'Hikâye' maddesinde de,[40] öykünün tanımı ve kavramlarından başlanarak Arap Edebiyatında Hikâye (Cahiliye dönemi, İslâmî dönem, Modern Arap hikâyeciliği, Ortadoğu Arap hikâyeciliği, Kuzey Afrika hikâyeciliği, Suudi Arabistan ve diğer Arap ülkeleri hikâyeciliği), Fars Edebiyatında Hikâye, Türk Edebiyatında Hikâye (Halk Edebiyatı, Divan Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı) başlıkları hâlinde, madde boyutunu aşan kitaplık çapta bir öykü tarihi ve gelişimi derli toplu verilmektedir.

1 Vedat Günyol, *Sanat ve Edebiyat Dergileri*. Alan Yayınları, İstanbul 1986.

2 *Resimli Hikâye*, Eylül 1927-Ağustos 1928, Aylık Hikâye Dergisi, İstanbul, Müdir-i Mesûlü; Behçet.

3 *Küçük Hikâyeler Kolleksiyonu*, (Şubat) 1931-?, on beş günde bir yayımlanır; Naşiri, Resimli Ay Matbaası T.L. Şirketi, İstanbul.

(Not: Sahafların verdiği bilgiye göre, Küçük Hikâyeler Kolleksiyonu'nun on sayı kadar çıktığı sanılıyor.)

4 *Resimli Hikâyeler;* 1. Sayı, 15 Haziran 1951; 27. Sayı, 15 temmuz 1952; Her ayın birinde ve on beşinde çıkar; Sahibi, Ragıp Şevki Yeşim, Sorumlu Müdürü, Arif Bayraktar; hikâye dergisi, İstanbul.

5 *Seçilmiş Hikâyeler*, (Ağustos ?) 1947-1952+1957, aylık öykü dergisi, 66 sayı ve 13 cilt; Yöneten, Salim Şengil, Ankara.

6 *ÖYKÜ*, iki aylık öykü dergisi; 1.sayı, Nisan-Mayıs 1975; son ve 7. sayı, Nisan 1976; Sahibi, Abdullah Yümlü; Sorumlusu, Ahmet L. Kaynak; Yöneten Mustafa Balel, İstanbul.

7 *Yaba/Öykü*, iki ayda bir çıkar, yeni dizi cep kitabı; Sahibi ve sorumlu yönetmeni, Aydın Doğan; Yazı kurulu danışmanı, Talip Apaydın; Ankara 1984; 16X12 boyutlarında ve 88-100 sayfa arasında.

8 *Yaşasın Edebiyat, Hikâye ve Hikâye Sorunları Dizisi;* 1. sayı, Temmuz-Ağustos-Eylül 1987; 2. sayı, Ocak-Şubat-Mart 1988; Hazırlayanlar, Cengiz Öndersever ve İbrahim Yıldırım, İstanbul.

9 *Adam Öykü*, iki aylık öykü dergisi; 1. sayı Kasım-Aralık 1995; Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü, İnci Asena; Genel yayın yönetmeni, Semih Gümüş, İstanbul.

10 *Düşler/Öyküler;* üç aylık öykü dergisi; 1. sayı, Nisan 1996; Sahibi, H. Levent Erseven, Yazı İşleri Müdürü, İrfan Yıldız; Editörler, Adnan Özer-Özcan Karabulut, İstanbul; 9. sayı (son), Aralık 1998.

11 *Ankara Öykü Günleri (Öykünün Penceresinden)*, 5-10 Mayıs 1997; Hazırlayan, Özcan Karabulut,

Era Yayınları, 1998.

12 *Fayton Öykü*, üç aylık öykü seçkisi, 1. sayı Kış' 98 (Ocak 1998); Sahibi, Murat Kurt; Genel Yayın Yönetmeni, Tülin Er-Kadir Yüksel, İzmit. Tek Sayı.

13 *Üçüncü Öyküler*, üç aylık öykü seçkisi; 1. sayı Yaz' 98, Yayın Yönetmeni, Kadir Yüksel, İzmit.

14 *Öyküden Bir Bilet: Gidiş Dönüş;* iki aylık öykü dergisi; İlk Sayı, Mayıs-Haziran 2000; Sahibi, Güneş Kaynak; Yazı İşleri Müdürü, Erkal Tülek, Ankara.

15 *Yelken*, aylık fikir-sanat dergisi; sayı 78, Ağustos 1963 Ankara.

16 *Dost*, aylık dergi, Yeni dizi-sayı 8, Haziran 1965 Ankara.

17 *Yordam*, iki aylık edebiyat dergisi, Temmuz-Ağustos 1969, sayı 4/24, Ankara.

18 *Yansıma*, aylık sanat ve kültür dergisi, Haziran 1972, Sayı 6, İstanbul.

19 *Türk Dili*, aylık dil ve yazın dergisi, sayı 286, 1 Temmuz 1975.

20 *Divan*, aylık kültür ve edebiyat dergisi, sayı 9-10, Temmuz-Ağustos 1979 Ankara.

21 *Töre*, aylık fikir ve sanat dergisi, sayı 115, Aralık 1980 Ankara.

22 *Somut*, aylık yazın dergisi, sayı 14-15, Şubat-Mart 1980 Ankara.

23 *Oluşum*, aylık sanat ve düşünce dergisi, sayı 10-11; Ağustos-Eylül 1978 ve sayı 34-35, Ağustos-Eylül, 1980 Ankara.

24 *Mavera*, aylık edebiyat dergisi, sayı 46, Eylül 1980 Ankara.

25 *Varlık*, aylık edebiyat ve sanat dergisi, 'Öykücülüğümüzün Sorunları' sayı 891, Aralık 1981; 'Genç Öykücüler ve Öykücülüğümüzde Gerçekçi Çizgi', sayı 945, Haziran 1986 İstanbul.

26 *Yaba*, iki aylık yazın dergisi, sayı 21, Ocak-Şubat 1982 Ankara.

27 *Çağdaş Türk Dili*, Dil Derneği'nin aylık dil ve yazın dergisi, sayı 113/114/115, Temmuz-Ağustos-Eylül 1997 Ankara.

28 *Dil Dergisi*, sayı 90, Nisan 2000 Ankara.

29 *Hikâye*, Halit Ziya Uşaklıgil, YKY., İstanbul 1998.

30 *Öykü Sanatı*, Haz. ve Çev. Hasan Çakır, Çizgi Yayınları, Konya 2000.

31 *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, William Randall, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

32 *Öykünün Penceresinden*, Haz. Özcan Karabulut, Era Yayınları, İstanbul 1998.

33 *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Aysu Erden, Gündoğan Yayınları, Ankara 1998.

34 *Hayat ve Öykü*, Necip Tosun, Hece Yayınları, Ankara 1999.

35 *Öykü İzleri*, Ömer Lekesiz, Hece Yayınları, Ankara 2000.

36 *Öykücünün Kitabı*, Feridun Andaç, Varlık Yayınları, İstanbul 1999; *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yayınları, İstanbul 2000.

37 *Öykünün Bahçesi*, Semih Gümüş, Adam Yayınları, İstanbul 1999.

38 *Öykülerde Dünyalar*, Füsun Akatlı, Boyut Yayınları, İstanbul 1998.

39 *1950 Sonrası Hikâyeciliğimiz*, Asım Bezirci, ABeCe Yayınları, İstanbul 1980.

40 TDV İslâm Ansiklopedisi, Hikâye maddesi; c. 17; s. 479-501, İstanbul 1998.

TÜRK ÖYKÜ YAZARLARI VE ÖYKÜ KİTAPLARI

Öykücülüğümüzün birikiminin göstergesi olarak düşündüğümüz öykü kitaplarının topluca bir dökümünü vermeyi düşündüğümüzde ilk önce Türk Dili'nin Öykü Özel Sayısındaki Öykü Kitapları Zaman Dizini ve Adam Öykü'nün üçüncü sayısındaki aynı dizin'in 1993'lere kadar getirilmiş hâlini hatırladık. Her iki çalışmada da önemli eksiklikler ve yanlışlıklar vardı. Örneğin; Ayhan Bozfırat'ın Dörtyol Ağzındaki Ev romanı, Nuri Pakdil'in Biat adlı deneme kitabı, Buket Uzuner'in İki Yeşil Su Samuru, Leyla Erbil'in Tuhaf Bir Kadın romanlarıyle Durali Yılmaz'ın romanları vb. öykü olarak anılıyordu. Ayrıca öykücülüğümüzün önemli sayıda birikimi, siyasal yakaşımlarla olsa gerek görmezden geliniyor ve anılmıyordu. Biz, eksiklerimizle birlikte özellikle bu iki hataya düşmemeye çalıştık ve Eylül 2000 tarihinden yayınlanan öykü kitaplarını da kaydettik. İşte Öykü Yazarları ve Öykü Kitapları adlı çalışma böyle bir niyetin ve çabanın ürünüdür. İ.Ç.

A. Didem Uslu: Tutkulu Bir İstanbul Üçlemesi (1992)

Abbas Sayar: Yorganımı Sıkı Sar (1977)

Abdullah Aşçı: Bekâr Adam (1960), Dayak Dağıtımı (1982)

Abdullah Yılmaz: Çökendirek (1985)

Abdülkadir Ceyhun: Yeni Elbiseler (1958)

Adalet Ağaoğlu: Yüksek Gerilim (1974), Sessizliğin İlk Sesi (1978), Hadi Gidelim (1982), Hayatı Savunma Biçimleri (1977)

Adnan Ardağı: Bizim Evin Savaşları Güzeldi (1962), Son Ders (1968)

Adnan Özer: Hayal Tabirleri (1998)

Adnan Özyalçıner: Panayır (1960), Sur (1963), Yağma (1971), Yıkım Günleri (1972), Gözleri Bağlı Adam (1977), Cambazlar Savaşı Yitirdi (1991)

Adnan Veli (Kanık): Kaynana (1957), Seçim Konuşmaları (1957), Uçan Daireler (1957), Sosyete (1958)

Afet Ilgaz: Bedriye (1963), Başörtülüler (1964), Toprak (1968), Halk Hikâyeleri (1972), Çeribaşı Abdullah ile İdamlık İsmail (1974), Ölü Bir Kadın Yazar (1983)

Afif Yesari: Tren Yolu (1949), Hafta Tatili (1954)

Afşar Timuçin: Denizli Pencere (1980), Neden Bazı Akşamlar (1985)

Ahmet Cemal: Dokunmak (1999)

Ahmet Çakır: Dostun Ölümü (1983)

Ahmet Erhan: Köpek Yılları (1998)

Ahmet Erol: Havalar Soğuk Şimdi (1998)

Ahmet Hamdi Tanpınar: Abdullah Efendi'nin Rüyaları (1943), Yaz Yağmuru (1955), Hikâyeler (1983)

Ahmet Hikmet Müftüoğlu: Gönül Hanım (u.ö.) (1871), Haristan ve Gülistan (1901), Çağlayanlar (1922)

Ahmek Kekeç: Son İyi Şeyler (

Ahmet Mithat: Kıssadan Hisse (1870), Letâif-i Rivayat (1871), Durub-i Emsal-i Osmaniye Hikemiyatının Ahkâmını Tasvir (1871-1872)

Ahmet Naim (Çıladır): Kuduz Düğünü (1968), Bir Yudum Soluk (röportaj-öykü) (1971)

Ahmet Önel: Matinede Mükremin (1984)

Ahmet Say: Bingöl Hikâyeleri (1980), İpek Halıya Ters Binen Kedi (1982), Güneşin Savrulduğu Yerden (1988)

Ahmet Tulgar: Evsiz Ülke Hikâyeleri (1989)

Ahmet Yıldız: Üçlü Kavşak (1988), Kadın

ve Boğa (1998)

Ahmet Yurdakul: Körfez Üstü Yıldız Gezer (1986), Despina'nın Gözyaşları (1996)

Aka Gündüz: Türk Kalbi (1913), Kurbağacık (1919), Bu Toprağın Kızları (1927), Hayattan Hikâyeler (1928)

Ali Aslan: Binbir Cuma (1972)

Ali Balkız: Güller Kitaplara (1987), Karadeniz Dağı Kartalı (1991), Karın Altı Kardelen (1993), Yaşam Bir An'lar Toplamıdır (1995), Bütün ülke Yeşil Vadi (1997)

Ali F. Bilir: Üşüyen Sıcak (1984)

Ali Haydar Haksal: Evdeki Yabancı (1986), Sesim Bana Yetmiyor (1987), Sarıldığım Soğuk Bir Ceset (1988), Sokağın Adı Issız (1989), Ay Işığında Vav'ın Odası (1991), Zamanların Öyküsü (1994), Yalnızlık Sarkacı (1996), Kuşkonmazda Konuşan Adam (1998)

Ali İhsan Mıhçı: İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar (1982), Yörük Hikâyeleri (1983)

Ali Karaçalı: Kamçı (1983)

Ali Kemal Meram: Kader Rüzgârları (1970)

Ali Kemal Nacaroğlu: Alaz (1978)

Ali Kemal Temizer: Feveran (1980)

Ali Nurettin Gürses: Gece Yarısı Sinderella (1988)

Ali Ulvi Temel: Uzun Yürüyüşte (1978)

Ali Teoman: İnsansız Konağın İkonu (1993), Pervaneler (1998)

Ali Yörük: Artin Usta (1983)

Aras Ören: Kaybolan Şefkat (1987)

Arif Ay: Saat 24'te Saksofon Dersi (1991)

Arif Baş: Kısır (1971)

Aslı Erdoğan: Mucizevî Mandarin (1996)

Asuman Tümer: Ayarı Bozuk Çayevi (2000)

Atilla Şenkon: Uykusuz Gece Düşleri (1993), Ten Yükü (2000)

Attila Damar: Bir Numaralı Rapor ( ), Deli Yağmur ( )

Avni Givda: Erguvanlar Ihlamurlar Öyküsü ve Başka Öyküler (1970)

Ayda Erbal: Son Kullanma Tarihi Geçmiş Aşklar (1999)

Aydoğan Yavaşlı: Talan Yorumları (1998)

Ayfer Tunç: Saklı (1989), Mağara Arkadaşları (1996), Aziz Bey Hadisesi (2000)

Ayhan Bozfırat: İstasyon (1971), Fırıldak (1972), Sokak Lambaları (1980), Bütün Hikâyeler (2000)

Ayhan Sarıismailoğlu: Baba Lüferle Balıkçı (1966)

Ayla Kutlu: Hüsnüyusuf Güzellemesi (1984), Sen de Gitme Triyandafilis (1990), Mekruh Kadınlar Mezarlığı (1995)

Aysel Alpsal: Sıkıntı Odası (1959)

Aysel Özakın: Sessiz Bir Dayanışma (1976), Kanal Boyu (1982), Mavi Maske (1988)

Ayşe Kilimci: Yapma Çiçek Ustaları (1976), Sevdadır Her İşin Başı (1983), Sevgi Yetimi Çocuklar (1987), Gül Bekçisi (1989), Yeni Moda Aşklar (1997)

Ayşe Kulin: Güneşe Dön Yüzünü (1984)

Ayşe Yunus Altıner: Kayıp Anahtar (1992)

Aytül Uncu Akal: Beni Bırakma Hayat (1998)

Aziz Gökdemir: İç İçe Geçmiş İstanbul Öyküleri (1998)

Aziz Nesin: Geride Kalan (1948), İt Kuyruğu (1955), Medeniyetin Yedek Parçası (1955), Fil Hamdi (1955), Yepetaş (1955), Damda Deli Var (1956), Kazan Töreni (1957), Toros Canavarı (1957), Ölmüş Eşek (1957), Koltuk (1957), Deliler Boşandı (1957), Hangi Parti Kazanacak (1957), Mahallenin Kısmeti (1957), Havadan Sudan

(1958), Nazik Âlet (1958), Memleketin Birinde (1958), Bay Düdük (1958), Mahmut ile Nigâr (1959), Aferin (1959), Gıdı Gıdı (1959), Kör Döğüşü (1959), Hoptirinam (1960), Gözüne Gözlük (1960), Ah Biz Eşekler (1960), Yüz Liraya Bir Deli (1961), Bir Koltuk Nasıl Devrilir (1961), Biz Adam Olmayız (1962), İhtilâli Nasıl Yaptık (1965), Yeşil Renkli Namus Gazı (1965), Rıfat Bey Neden Kaşınıyor (1965), Sosyalizm Geliyor Savulun (1965), Bülbül Yuvası Evler (1968), Vatan Sağ Olsun (1968), Yaşasın Memleket (1969), Uyansana Tosunum (seçmeler) (1971), İnsanlar Uyanıyor (1972), Büyük Grev (1978), Hayvan Deyip Geçme (1980), Kalpazanlık Bile Yapılamıyor (1984), Yetmiş Yaşım Merhaba (1984), Maçinli Kız İçin Ev (1987), Nah Kalkınırız (1988)

Aziz Efendi: Muhayyelât-ı Aziz Efendi (H. 1284 – M. 1867)

Baha Çalt: Arkadaşlarım (1975)

Bahaeddin Özkişi: Göç Zamanı (1975)

Baki Süha Ediboğlu: Sel Geliyor (1943)

Barlas Özarıkça: Serada Aşk (1991)

Başar Başarır: Kent Kitabı (1992), Eski Şehrin Ayazı ( ), Nedir Hayat (2000)

Bedii Demirseren: Büyük Balıklar (1965), Kutsal Çile (1971)

Behiç Ak: Yıldızların Tembelliği (2000)

Behiç Duygulu: Ağlama N'olur (1961), Sırtlan Bayırı (1963), Gölgede Gezintiler (1970)

Behzat Ay: Kuşku ve Korku (1992)

Bekir Sıtkı (Kunt): Memleket Hikâyeleri (1933), Talkınla Salkım (1937), Herkes Kendi Hayatını Yaşar (1941), Yataklı Vagon Yolcusu (1948), Ayrı Dünya (1952)

Bekir Yıldız: Reşo Ağa (1968), Kara Vagon (1969), Kaçakçı Şahan (1970), Sahipsizler (1971), Evlilik Şirketi (u.ö.) (1972), Beyaz Türkü (1973), Alman Ekmeği (1974), Dünyadan Bir Atlı Geçti (1975), İnsan Posası (1976), Demir Bebek (1977), Mahşerin İnsanları (1982), Bozkır Gelini (1985)

Besim Akımsar: Mehmet Efendi Tuhaf Adamdır (1959)

Bilge Karasu: Troya'da Ölüm Vardı (1963), Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı (1970), Göçmüş Kediler Bahçesi (1980), Kısmet Büfesi (1982), Narla İncire Gazel (1995), Altı Ay Bir Güz 1996), Lağımlaranası ya da Beyoğlu (1999), Öteki Metinler (1999)

Buket Uzuner: Benim Adım Mayıs (1986), Ayın En Çıplak Günü (1988), Güneş Yiyen Çingene (1989), Karayel Hüznü (1994), Şairler Şehri (1997)

Burhan Arpad: Dolayısıyla (1955), Operet (1964), Taşı Toprağı Altın (1966), Yeditepe Olayları (1974)

Burhan Felek: Vatandaş Ahmet Efendi (1957)

Burhan Günel: Sevgi Bağı (1974), Başka Bir Yaz (1980), Dünyanın En Güzel Kadını (1984), Sevinç Dolu Bir Akşam (1983), Nergiz (1985), Bisiklet Günleri (1987), Fayton (1988), Ateşi Seçtim (1993), Evet Aşk ( ), Karanfil ve Hançer ( ), Çiçekler Korunağı (2000), Yine Bir Gülnihal ( ), Kar Düşleri (2000)

Bülent Oran: Kapatma (1956), Üç Bacaklı Kedi (1957)

Cafer Hergünsel: Kalfa (1980), Yaşam Sürgünlerini Verirken (1989)

Cafer Özkan: Paşanın Heykeli (1985)

Cahit Begenç: Sedef Kız (1943), Deli Dere (1948)

Cahit Uçuk: Cennet Bağı' (1967)

Cahit Zarifoğlu: İns (1974), Hikâyeler (1996)

Caner Kutlu: Düş Kurgusu (1999)

Celâl Hafifbilek: Camekândaki Kız (1958)

Celâl Nuri (İleri): Merhume (u.ö.) (1918)

Celâl Özcan: Gökova'nın Yalazları (1977),

Sokak Kedileri (1980), Düğüncüler (1983)

Celâlettin Kişmir: Peynir Gemisi (1955)

Cem Sancar: Bırak Soğusun (2000)

Cemal Gürlek: Buğulu Cam (1992)

Cemal Şakar: Gidenler Gidenler (1990), Yol Düşleri (1996), Esenlik Zamanları (1999)

Cemil Kavukçu: Pazar Güneşi (1983), Patika (1987), Temmuz Suçlu (1990), Uzak Noktalara Doğru (1995), Yalnız Uyuyanlar İçin (1996), Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak (1997), Dört Duvar Beş Pencere (1999)

Cemil Süleyman (Alyanakoğlu): Timsal-i Aşk (1909), Ukde (1909)

Cemşid Bender: Kürt Kızı Zenge (1992)

Cengiz Öndersever: Kapalı Sevda (1986), Cuma'yı Gömme Töreni (1991)

Cengiz Yörük: Yoldaki Taşlar (1954), Çölde Bir Deve (1965), Yalnız Kalanlar (1967)

Cevat Tevfik Enson: Gramofonlu Garsoniyer (1948)

Cevdet Kudret: Sokak (1974)

Cihan Aktaş: Üç İhtilal Çocuğu (1991), Son Büyülü Günler (1995), Acı Çekmiş Yüzünde (1996), Azizenin Son Günü (1997), Suya Düşen Dantel (1999)

Cihat Burak: Cardonlar (1982), Yakutiler (1992)

Cumhur Orancı: Domingo Garcia'dan Geriye Kalan Öykü (1995), Saydam (1996)

Çetin Altan: Rıza Beyin Polisiye Öyküleri (1987)

Dede Korkut Hikâyeleri (14.yy)

Demir Özlü: Bunaltı (1958), Soluma (1963), Boğuntulu Sokaklar (1966), Öteki Günler Gibi Bir Gün (1974), Aşk ve Poster (1980), Berlin'de Sanrı (1987), Stockholm Öyküleri (1988)

Demirtaş Ceyhun: Tanrıgillerden Biri (1961), Sansaryan Hanı (1967), Çamasan (1972), Apartman (1974), Babam ve Oğlum (1985), Eylül Hikâyeleri (1987)

Didem Uslu: Geçip Gitti Göçmen Kuşlar (1997)

Doğan Yarıcı: Evla (1993)

Dost Körpe: Zaman Sona Ermeli (1993)

Durali Yılmaz: Söylenmeyen (1975), Gel İçimde Ağla (1981), Akrebin Dansı (1989)

Duran Yılmaz: Kadın Kokusu (1992)

Durcan Yaşacan: Konuşsana (1986)

Dursun Akçam: Maral (1964), Ölü Ekmeği (1969), Köyden İndim Şehire (1973), Kafkas Kızı (1978), Alman Ocağı (1982), Sevdam Ürktü (1992)

Ebubekir Hazım (Tepeyran): Eski Şeyler (1910)

Ece Tembelkuran: Bütün Kadınların Kafası Karışıktır: 1996)

Efzayiş Suat (Yalçın): Kırk Kapısı (1950)

Elif Şafak: Kem Gözlere Anadolu (1994)

Emin Nihat: Müsameretname (1871-1872-1875)

Ender Macun: Yağmur Uykusu (1993)

Engin Karadeniz: Mersinaki Kuşçusu (1981)

Enver Naci Gökşen: İnan Bana (1939), Son Çare (1942), Durakta Bir Adam (1949), Çardak Altı (1952), Elebaşı (1964), Dördüncü İyilik (1967), Ayça (1970)

Ercüment Aytaç: Sahtekâr Şırıltı (1996)

Ercüment Ekrem (Talu): Teravih'ten Sahura (1923), Sevgiliyle Masallar (1925), Kız Ali (1926), Güldüren Kitap (1927), Gün Doğmayınca (1927), Meşhedi'nin Hikâyeleri (1927)

Erdal Atabek: Belki de Sensin (1991)

Erdal Öz: Yorgunlar (1960), Kanayan (1973), Havada Kar Sesi Var (1987), Sular Ne Güzelse (1997)

Erdoğan Acarlar: Koca Bebeklere Masal-

lar (1966)

Erdoğan Tokmakçıoğlu: Çingene Pilici (u.ö.) (1955), Sıfırdan Önce (1959)

Erendiz Atasü: Kadınlar da Vardır (1983), Lânetliler (1985), Dullara Yas Yakışır (1988), Onunla Güzeldim (1992), Taş Üstüne Gül Oyma (1997), Uçu (1998)

Erhan Bener: Aşk-ı Muhabbet Sevda (1992), Gece Gelen Ölüm (1994)

Erhan Tığlı: Sonsuz Olmaktır Sevmek (1975), Türküleşsin Dünya (1985)

Erol Toy: Yenilgi (1967)

Esen Yel: Zıkkımın Peki (1973)

Esma Ocak: Berdel (1981)

Ethem Baran: Sonrası Ayrılık (1991), Kurutulmuş Gül Mevsimi (1994)

F. Celâlettin (Göktulga): Talâk-ı Selâse (1923), Kına Gecesi (1927), Keloğlan Çanakkale Muharebelerinde (u.ö.) (1939), Eldebir Mustaefendi (1943), Avurzavur Kahvesi (1948), Salgın (1953), Rüzgâr (1955), Bütün Hikâyeler (1973)

Fahri Erdinç: Akrepler (Bulgaristan) (1952), Asi (Bulgaristan) (1955), Memleketimi Anlatıyorum (Bulgaristan) (1960), Diriler Mezarlığı (1969), Türkiye Hikâyeleri (1976)

Faik Baysal: Perşembe Adası (1955), Sancı Meydanı (1968), Nuni (1983), Militan (1986), Tutu (1991)

Fakir Baykurt: Çilli (1955), Efendilik Savaşı (1959), Karın Ağrısı (1961), Cüce Muhammet (1964), Anadolu Garajı (1970), On Binlerce Kağnı (1971), Can Parası (1973), İçerdeki Oğul (1974), Sınırdaki Ölü (1975), Barış Çöreği (1982), Gece Vardiyası (1982), Duisburg Treni (1986)

Faruk Ulay: Kopuk Bağlantılar (1988), Amber (1999)

Faruk Duman: Seslerde Başka Sesler (1997), Av Dönüşleri (1999)

Fatma Gürel: Zurnanın Son Deliği (1975), Bir Yaz Gecesi (1994)

Fatma Karabıyık Barbarosoğlu: Acı Deniz (1996), Gün Akşamsızdır (2000)

Fazlı Yalçın: Sevgi Yoksa (1980), Bir Uzun Türkü (1982)

Feride Çiçekoğlu: 100'lük Ülkeden Mektuplar (1996), Sizin Hiç Babanız Öldü mü? (1989)

Feridun Osman (Menteşeoğlu): Yurt Hikâyeleri (1936)

Ferit Edgü: Kaçkınlar (1959), Bozgun (1962), Av (1968), Bir Gemide (1978), Çığlık (1982), Doğu Öyküleri (1995), Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı (uzun öykü, kısa roman) (1988), İşte Deniz, Maria (1999)

Ferzan Gürel: Evcilik Oyunu (1962), Şeftali Çiçekleri (1965), Kara Kutu (1971), Ölü Gözünden Yaş (1980)

Fethi Savaşçı: İş Dönüşü (1972), Özel Ulak (1973), Taş Ocağında (1975), Almanya Gurbeti (1977), Fırın Patlayınca (1982), Makinalar Çalışırken (1983), Ayva Kokulu Ev (1986)

Feyyaz Kayacan: Şişedeki Adam (1958), Sığınak Hikâyeleri (1962), Cehennemde Bir Yusuf (1964), Gibiciler (1967), Bir Deli Değilin Defterleri (1987) Bütün Hikâyeler (1993)

Feyza Hepçilingirler: Sabah Yolcuları (1981), Eski Bir Balerin (1985), Ürkek Kuşlar (1987), Kırlangıçsız Geçti Yaz (1989), Savrulmalar (1997), Öykünmece (2000)

Figen Çakmak: Kırık Dökük Bir Yaşam (1987)

Fikret Adil: İntermezzo (u.ö.) (1955)

Fikret Ürgüp: Van (1966), Kısa Lodos Hikâyeleri (1968)

Figen Ünal Şen: Bir Anı Paylaşmak (2000)

Fuat Altınsoy: Hendekler (1982)

Füruzan: Parasız Yatılı (1971), Kuşatma

(1972), Benim Sinemalarım (1973), Gecenin Öteki Yüzü (1982), Gül Mevsimidir (1985), Sevda Dolu Bir Yaz (1999)

Füruzan Toprak: Dövme (1986)

Gaffar Güney: Tellâk Ali (1953)

Garo Alagöz: İrma ve Elma Ağacı (1975)

Gökhan Özcan: Hiçbişey (1991)

Gül Semerci: Canım Kocacım (1993)

Gülderen Bilgili: Bir Gece Yolculuğu (1987)

Gülseli İnal: Gelincikler Sürgünde (1981)

Gülseren Engin: Yorgun Konak (1989), Kaçış Düşleri (1994)

Gülten Dayıoğlu: Döl (1970), Geride Kalanlar (1975), Yurdumu Özledim (1977), Leylak Karda Kaldı (1979), Dünya Çocukların Olsa (1981), Kır Gezisi (1983), Şenlik Günü (1983), Azat Kuşu (1984), Deli Bey (1984), Ölümsüz Gece (1985), Geriye Dönenler (1986)

Gürhan Tümer: Asılan Cemil (1987)

Gürhan Uçkan: Gabriel (1982)

Güven Turan: Düş Günler (1990)

H. Vasfi Uçkan: Ölümün Yüzü (1985)

Habib Bektaş: Yorgun Ölü (1989)

Hakan Şenocak: Karanfilsiz (1988), Naj (1999)

Hakkı Özkan: Kuşlar Gibi (1957), Kıvılcım (1959), Bakışların (1968), Unutulmayan (1969), Kırmızı Kırlangıç (1970), Kız (1971), Babamın Türküleri (1980), Uçan Balon (1981) (1982)

Hakkı Süha (Gezgin): Aşk Arzuhalcisi (1928)

Haldun Taner: Yaşasın Demokrasi (1949), Tuş (1951), Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu (1953), On İkiye Bir Var (1954), Ay Işığında Çalışkur (1954), Konçinalar (1967), Sancho'nun Sabah Yürüyüşü (1969), Hikâyeler (ilk üç kitabı) (1970)

Halide Edip (Adıvar): Harap Mabetler (1911), Dağa Çıkan Kurt (1922), İzmir'den Bursa'ya (Y.K. Karaosmanoğlu'nun öyküleri, Mehmet Asım Us ile Falih Rıfkı Atay'ın yazıları. Ortak yapıt.) (1922), Kubbede Kalan Hoş Sada (1974)

Halide Nusret Zorlutuna: Beyaz Selvi (1945)

Halikarnas Balıkçısı: Ege Kıyılarında (1939), Merhaba Akdeniz (1947), Egenin Dibi (1952), Yaşasın Deniz (1954), Gülen Ada (1957)

Halil İbrahim Özcan: Randevu Hazırlığı (1993)

Halime Toros: Tanımsız ( ), Sahurla Gelen Erkekler ( )

Halit Ziya Uşaklıgil: Nâkil (4 cilt) (1894-1896), Küçük Fıkralar (3 cilt) (1898), Bir Yazın Tarihi (1900), Solgun Demet (1901), Bir Şiir-i Hayal (1914), Sepette Bulunmuş (1920), Bir Hikâye-i Sevda (1922), Hepsinden Acı (1934), Aşka Dair (1935), Onu Beklerken (1935), İhtiyar Dost (1937), Kadın Pençesi (1939), İzmir Hikâyeleri (1950)

Hasan Hüseyin Korkmazgil: Öhhööö! (1964), Made İn Turkey (1970), Bıyıklar Konuşuyor (1971)

Hasan Ali Toptaş: Bir Gülüşün Kimliği (1987), Yoklar Fısıltısı (1990) Ölü Zaman Gezginleri (1993),

Hasan İzzettin Dinamo: Savaşta Çocuklar (1981)

Hasan Kıyafet: Baraç (1974), Radar (1977), Görüş Günü (1985), İşkence Öyküleri (1987), Yelkovanotu (1989)

Hasan Nami Güner: Bozyapboz (1999)

Hatice Bilen: Ayın Uysal Işığı (1992)

Hayati Aytok: Ancak Yetişebilirim (1967)

Hayrettin Uysal: Yollar Çamur (1960)

Hikmet Temel Akarsu: Çaresiz Zamanlar (1993)

Hulki Aktunç: Gidenler Dönmeyenler

(1976), Kurtarılmış Haziran (1977), Ten ve Gölge (1985), Bir Yer Göstericinin Hayatı (1989), Güz Herşeyi Bilir (1998)

Hulusi Üstün: Geçmişi Sürgün Şehir (2000)

Hüdai Ülker: Gurbet İnsanları (u.ö.) (1983)

Hüseyin Akyüz: Beyaz Güvercin (1983), Samuray Fırtınası (1993)

Hüseyin Cahit (Yalçın): Hayat-ı Muhayyel (1897), Hayat-ı Hakikiyye Sahneleri (1910), Niçin Aldatırlarmış? (1924)

Hüseyin Rahmi (Gürpınar): Kadınlar Vâizi (1920), Meyhanede Hanımlar (u.ö.) (1924), Katil Puse (1933), İki Hödüğün Seyahati (1933), Namusla Açlık Meselesi (1933), Tünelden İlk Çıkış (1934), Gönül Ticareti (1939), Melek Sanmıştım Şeytanı (1943), Eti Senin Kemiği Benim (1963)

Hüseyin Su: Tüneller (1983), Gülşefdeli Yemeni (1998), Ana Üşümesi (1999), Aşkın Hâlleri (1999), Kırklar Cemi (2000)

Hüseyin Ulaş: Çaput (1973)

Hüsnü A. Göksel: Gümüş Kemerli Kız (1999)

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu: Yalnızlar (1946)

Işıl Özgentürk: Hayat Okulu (1978), Yokuşu Tırmanır Hayat (1980), Hançer (1982), Dünyaya Masallar (1982), Derdim Yeter Sakin Ol (1987)

İ. Güney Dal: Buzul Döneminden Hikâyeler (1983)

İ. Güven Kaya: Herhangi Bir Yerde (1985)

İbrahim Alâettin (Gövsa): Şen Yazılar (1926)

İbrahim Karaoğlu: Dalga Dibe Düştü (1985)

İbrahim Zeki Budurlu: Anılardan Öyküler (1979)

İbrahim Sarı: Çalkantı (1992)

İbrahim Yıldırım: Bir Cinayetin Ekonomisi ( )

İhsan Devrim: Evimiz (1936), Yemen Türküsü (1943)

İlhan Engin: İnsanlar Bilselerdi (1949), Asya Gribi (1956), Üç Hovarda (1957)

İlhan Tarus: Doktor Monro'nun Mektubu (1938), Tarus'un Hikâyeleri (1947), Karınca Yuvası (u.ö.) (1952), Ekin İti (1953), Köle Hanı (1954), Apartman (1956)

İlyas Halil: Çıplak Yula (1985)

İnci Aral: Ağda Zamanı (1979), Kıran Resimleri (1984), Uykusuzlar (1984), Sevginin Eşsiz Kışı (1986)

İskender Savaşır: Masaldan Sonra (1992)

İsmail Şıkoğlu: Gitmek Üstüne (1966)

İsmail Gümüş: Boşnak Türküsü (1984)

İsmail Kıllıoğlu: Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı (1974), Hayata Uyanış (1984), Gül ve Ateş (1993), Aşkın İzi (1999)

İsmail Saadet Timur: Şeytansız (1958)

İsmail Sivri: Yeşil Pancurlu Ev (1958)

İsmet Kemal Karadayı: Ve İyi Günler Hepinize (1990)

İsmet Tokgöz: Bir Kadırga İçin Yaz Resmi (1982)

İzzet Harun Akçay: Mavi Şehir (1992)

İzzet Kılıçlı: Mavi Devler (1984)

İzzet Melih (Devrim): Hüzün ve Tebessüm (1922), Her Güzelliğe Aşık (1938)

İzzet Yasar: Dönüşü Olmayan Hikâyeler (1981), Tün Eserleri (1998)

Jaklin Çelik: Kum Saatinde Kumkapı (2000)

Jale Sancak: Bu Gece Perada (1989), Aynadaki Yüzler (1991), Bahçedeki Tuhaf Adam (1993), Ansızın Gelen (1998), Hayatın Bu Yakası (1999)

Kadir Tanır: Alagün (1982)

Kâmil Doruk: Antik Sevgililer (1987), Ağlamayın Efendim (1995)

Kâmil Yeşil: Ankebut (1998)

Kâmuran Şipal: Beyhan (1962), Elbiseciler Çarşısı (1964), Büyük Yolculuk (1969), Buhurumeryem (1971), Köpek İstasyonu (1988)

Kandemir Konduk: Sayenizde Efendim (1982)

Kemal Ahmet: Ağlayan Nar ile Gülen Ayva (1932'de uzun öykü sayılacak: Sokakta Harp Var) (1935)

Kemal Ateş: Çürük Kapı (1978)

Kemal Bekir (Manav): Fatma Hanımın Erik Ağacı (1970), Bayrama Yakın (1975)

Kemal Bilbaşar: Anadolu'dan Hikâyeler (1939), Cevizli Bahçe (1941), Pazarlık (1944), Pembe Kurt (1953), Üç Buutlu Hikâyeler (1956), Irgatların Öfkesi (1971)

Kemal Çalkoparan: Salyangoz Bayramı (1974)

Kemal Demirel: Özel Cezaevi (1975)

Kemal Sayar: Otoyol Uykusu (1986)

Kemal Tahir (Demir): Göl İnsanları (1969'da 3. Basımı, ekli) (1955)

Kenan Hulûsi (Koray): [Yedi Meşale ortak kitabındaki öyküleri] (1928), Bir Yudum Su (1929), Bahar Hikâyeleri (1939), Son Öpüş (u.ö.) (1939), Bir Otelde Yedi Kişi (1940), Hikâyeler (1973), Beşer Dakikalık Hikâyeler (2000)

Kerim Korcan: Tatar Ramazan (1969), Canlı Bayraklar (1985), Acılar Çemberi (1990)

Kezban Özbay: Arka Balkon (1992)

Kevork Kirkoryan: Kev'gir Öyküler (2000)

Kriton Dinçmen: Symphonia Kakophonica (1992), Hiçlik'te Randevu (1993)

Kürşat Başar: Kış İkindisinin Evinde (1988), Konuştuğumuz Gibi Uzaklara (1990), Sen Olsaydın Yapmazdın Biliyorum (1992)

Leylâ Erbil: Hallaç (1961), Gecede (1969), Eski Sevgili (1977)

Lütfü Kaleli: Dişliler Arasında (1973), Dönek (1978)

Lütfiye Aydın: İkili Yalnızlık (1985), Cemre ( ), Sengi Semai Bir Ölüm (1992), Ölüm Erken Bir Akşamdır (1994)

M. Celâl Sılay: Zorunlu Somut (1969)

M. Ertuğrul Şener: Derin Sular (1969)

M. Fahri Oğuz: Denize Düşen Taşlar (1972)

M. Necati Sepetçioğlu: Menevşeler Ölmemeli (1972)

M. Sunullah Arısoy: Tedirginin Biri (u.ö.) (1964)

Mahir Öztaş: Ay Gözetleme Komitesi (1987), Korku Oyunu (1989), Ruh İkimizi Arar (1997)

Mahmut Alptekin: Bir Denizin İki Kıyısı (1983), Tünel Çıkmazı (1990)

Mahmut Makal: Kuru Sevda (1957), Köye Gidenler (u.ö.) (1959)

Mahmut Özay: O Mübarek Serviler (1950), Yorgo (1964), İhtiyar Elma Ağacı (1966), Babam Babam (1970), Deli Manda (1974)

Mahmut Yesari: Yakacık Mektupları (1938)

Mario Levi: Bir Şehre Gidememek (1990), Madam Floridis Dönmeyebilir (1990), En Güzel Aşk Hikâyemiz (1992)

Mehdi Halıcı: Gülen İnek (1959), Karides Durağı (1967)

Mehmet Ay: Yol, Yağmur ve Hüzün (1984)

Mehmet Açar: Anarşik Rekabet ( )

Mehmet Başaran: Aç Harmanı (1962), Zeytin Ülkesi (1964), Sürgünler (1970), Elif Diye Bir Türkü (1976), Yasaklı (1987), Hoş-

çakal Dünya (1990), Kalın Mavi Bir Ses (1992)

Mehmet Baydur: Gözün Kahverengi Suyu (1995)

Mehmet Celâl: Cemile (1303) – (1875), Venüs (1303-1875)

Mehmet Çağlıkasap: Yorgun (1976)

Mehmet Güler: Tarla Pilâvı (1970), Ak Badanalı Ev (1977), Dostum Alabalık (1986), Aydede'nin Öpücüğü (1988), Bir Eski Sevda (1988), En Güzel Gülücük Oyunu (1988), Üst Geçit (1989), Ferhat Gibi (1992), Aşkı Çeyrek Geçe (1993)

Mehmet Güreli: Sıcak Bir Göz (1985), Alope'nin Odası (1993)

Mehmet Önal: Çemberimde Gül Oya (1988), Kafdağına Kar Yağıyor (2000)

Mehmet Rauf: İhtizar (1909), Âşıkane (1909), Son Emel (1913), Hanımlar Arasında (1914), Bir Aşkın Tarihi (1916), Menekşe (1916), Üç Hikâye (1919), Pervaneler Gibi (1920), Aşk Kadını (1923), İlk Temas İlk Zevk (1923), Kadın İsterse (1923), Gözlerin Aşkı (1924), Eski Aşk Geceleri (1927)

Mehmet Semih: Dünyanın En Haksız Yere Dayak Yiyen Adamı Selahaddin Bey (1977), Gözlüklü Beyefendi (1982), Hurda Kralı (1983), Umutla Yaşıyoruz Efendim (1983)

Mehmet Seyda: Beyaz Duvar (1962), Zonguldak Hikâyeleri (1962), Başgöz Etme Zamanı (1963), Oyuncakçı Dükkânı (1964), Garnizonda Bir Olay (1968), Anahtarcı Salih (1969), Kör Şeytan (1974), Bana Karşı Ben (1976), Kapatma (1980)

Mehmet Yıldız: Süpürgeli Bakan, Konsolos Kapısına Bırakılan Ölü (1982)

Mekki Sait Esen: Dünden ve Bugünden Hikâyeler (1944)

Melek Paşalı: Hayal Günlüğü (1997)

Melih Ergen: Tünel (1997)

Meltem Bal: Satılık Sevinçler (1993)

Memduh Şevket Esendal: Hikâyeler I, II (1946), Hikâyeler I Otlakçı (1958), Hikâyeler II Mendil Altında (1958), Temiz Sevgiler (1965), Ev Ona Yakıştı (1971), Sabah Külbastısı (1983), Veysel Çavuş (1984), Bir Kucak Çiçek (1984), İhtiyar Çilingir (1984), Hava Parası (1984), Bizim Nesibe (1984), Kelepir (1986), Güdelü Mehmet (1986), Güllüce Bağları Yolunda (1992)

Mehmet Fuat: Bir Ayrılışın Öyküsü (1998)

Memet Fuat (Bengü)-Tuna Baltacıoğlu: Aşk ve Sümüklüböcek (1946)

Meral Çelen: Güllü Güzel (1961)

Metin İlkin: Konuşmak (1966), Mescid Çıkmazı (1966), Yarın İçin (1970), Nöbet (1971), Zor Zaman (1971)

Metin Önal Mengüşoğlu: Gâvur Kayıncılar (1973), Dr. S. ( )

Mine Sağlam: Hayal Gemisi (2000)

Mıgırdiç Margosyan: Gâvur Mahallesi (1992)

Muammer Bilge: Kanaldaki Yabancı (1988)

Muhterem Hiçyılmaz: Çemi Bülbül Mevsimi ( ), Haliç Hikâyeleri ( )

Murat Gülsoy: Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul (1999), Bu Kitabı Çalın (2000)

Muhtar Körükçü: Anadolu Hikâyeleri (1954), Doğudan Hikâyeler (1968)

Murathan Mungan: Son İstanbul (1985), Cenk Hikâyeleri (1986), Kırk Oda (1987), Lâl Masalları (1989), Kaf Dağının Önü (1994), Paranın Cinleri (1997), Üç Aynalı Kırk Oda (1999)

Mustafa Balel: Kurtboğan (1974), Kiraz Küpeler (1977), Gurbet Kaçtı Gözüme (1983), Turuncu Eleni (1992)

Mustafa Gülüsever: Mutlu Köyün Mutsuz Kadını (1992)

Mustafa Kutlu: Ortadaki Adam (1970), Gönül İşi (1974), Yokuşa Akan Sular (1979), Yoksulluk İçimizde (1981), Ya Tahammül Ya Sefer (1983), Bu Böyledir (1987), Sır (1990), Arka Kapak Yazıları (1995), Hüzün ve Tesadüf (1999), Uzun Hikâye (2000)

Mustafa Miyasoğlu: Geçmiş Zaman Aynası (1976)

Mustafa Necati Sepetçioğlu: Abdürrezzak Efendi (1956)

Mustafa Niyazi: Pazar Ekmeği (1966), Mavi Bluzlu Kadın (1968)

M. Yavuz Ay: Yol Yağmur Hüzün ( )

Muzaffer Abayhan: Bunları Kesmek Lâzım (1993), Hoşçakal Amerika (1993)

Muzaffer Buyrukçu: Katran (1956), Acı (1957), Korkunun Parmakları (1959), Bulanık Resimler (1961), Kuyularda (1962), Cehennem (1966), Kavga (1967), Mağara (1971), Şarkılar Seni Söyler (1982), Günlerden Bir Gün (1983), Hüzünlü Kar Çiçekleri (1987), Her Yer Karanlık (1989), Bin Hüzün (1990), Yüzün Yarısı (1994)

Muzaffer Civelek: Köle Bacası (1967)

Muzaffer Hacıhasanoğlu: Bir Tespih Tanesi (1951), Bu Dağın Ardı (1954), Eller (1979), Dağ Başındaki Ölü (1983)

Muzaffer İzgü: Gecekondu (romandan başka öyküler) (1970), Donumdaki Para (1977), Her Eve Bir Karakol (1980), Dayak Birincisi (1980), Deliye Her Gün Bayram (1980), Sen Kim Hovardalık Kim (1980), Devlet Babanın Tonton Çocuğu (1981), Çanak Çömlek Patladı (1983), İşte Mühür İşte Sen (1984), Ortadireği Yıkan Ayı (1984), Üç Halka Yirmibeş (1984), Azrail Nasıl Rüşvet Yedi (1986), Devletin Malı Deniz (1986), Siz Bilirsiniz Paşam (1987), Zıkkımın Kökü (1988), Demokrasimiz Kaç Para Eder (1988), Bizim Ayılar Amerikalıları Çok Sever (1991), Bir Mayıs Polis Bayramı (1992), Nasıl Baba Oldum (1993)

Mübeccel İzmirli: Sabah Geçidi (1967)

Müge İplikçi: Perende (1998), Colombus'un Kadınları (2000)

Münife Baran: Bir Sokak, Bir Semt, Bizim Hüsnü Bey ve Nato (1962)

Nabizade Nâzım: Yadigârlarım (u.ö.) (1886), Zavallı Kız (u.ö.) (1889-1890), Hâlâ Güzel (u.ö.) (1891), Haspa (u.ö) (1891), Karabibik (u.ö.) (1890-1891), Sevda (u.ö.) (1891), Seyyie-i Tesamüh (u.ö.) (1892)

Naci Girginsoy: Mavinin Ölümü (1979)

Nadir Gezer: Hanife Nine'den Öyküler (1981), Yürüyen Gece (1988), Puslu Hüzün (1989)

Nahit Eruz: Çuvalın Yanındaki Adam (1969), Yumma (1971), Gül Hırsızı (1973), İnsanca (1978)

Nahit Sırrı (Örik): Kırmızı ve Siyah (u.ö.) (1929), Sanatkârlar (1932), Eski Resimler (1933), Eve Düşen Yıldırım (1998)

Naim Tirali: Park (1947), Yirmibeş Kuruşa Amerika (1948), Aşka Kitakse (1953), Piraziz Nere, Berlin Nere (1984), Aşk Dediğin (1988), Yirmibeş Kuruşa Amerika (1989), Çılgınca Şeyler (1994)

Nazan Bekiroğlu: Nun Masalları (1997), Yusuf ile Züleyha (2000)

Nâzım Hikmet (Ran): İt Ürür Kervan Yürür (fıkralar, hikâyeler) (1965), Sevdalı Bulut (ilk basımı: Üsküp 1967) (1968)

Nâzım Sökmen: Soygun (1973)

Nazlı Eral: Geceyi Tanıdım (1979)

Nazlı Eray: Ah Bayım Ah (1976), Kız Öpme Kuyruğu (1982), Hazır Dünya (1984), Eski Gece Parçaları (1986), Aşk Artık Burada Oturmuyor (1988), Yoldan Geçen Öyküler (1989), Kuş Kafesindeki Tenor (1991)

Necati Cumalı: Yalnız Kadın (1955), Değişik Gözle (1956), Susuz Yaz (1961), Ay Büyürken Uyuyamam (1969), Kente İnen Kaplanlar (1976), Makedonya 1900 (1976),

Dilâ Hanım (1978), Revizyonist (1979), Yakubun Koyunları (1979), Aylı Bıçak (1981)

Necati Güngör: Yolun Başı (1973), Sevgi Ekmektir (1978), İstanbul'da Bir Hasan (1981), Bu Sevda Ölmek (1983), Hayatımın Yedi Hikâyesi (1984), Unutulmaz Bir Kadın Resmi (1986), İyiler Genç Ölür (1998)

Necati Mert: Gramofonlar, Radyolar, Teypler (1979), Minnacık Bir Uçurum (1994), Geceye Uçurulan Güvercinler (1996)

Necati Tosuner: Özgürlük Masalı (1965), Çıkmazda (1969), Kambur (1973), Sisli (1977), Necati Tosuner Sokağı (1983), Çılgınsı (1990), Kambur ve Öncesi (1994), Sisli ve Sonrası (1996), Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimleri (1997), Güneş Giderken (1998)

Necdet Ekici: Yüreğimdeki Cemre (1996)

Necdet Ökmen: Köpeğin Biri (1964), Sen Kimbilir Ne Kadar Güzel Ölümsün (1992)

Necip Fazıl (Kısakürek): Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil (1933), Ruh Burkuntularından (1965), Hikâyeler (1970)

Necip Tosun: Küller ve Uçurumlar (1998)

Necmi Onur: Asker Cigarası (1964), Deli Feto (1968)

Nedim Gürsel: Uzun Sürmüş Bir Yaz (1975), Kadınlar Kitabı (1983), Sorguda (1988), Son Tramvay (1991)

Neşe Cehiz: Evlilik Cüzdanlarını Buruşturan Öyküler (1992)

Nevin İşlek: İkindi Güneşi (1962)

Nevzat Üstün: Yaşama Duvarı (1964), Almanya Almanya (1965), Çıplak (1966), Akrep Üretme Çiftliği (1968), Boğaların Ölümü (1975)

Nezihe Meriç: Bozbulanık (1953), Topal Koşma (1956), Menekşeli Bilinç (1965), Dumanaltı (1979), Bir Kara Derin Kuyu (1988), Yandırma (1988), Toplu Öyküler I-II (1999)

Nezihe Oruçoğlu: Acı Harmanı, Zemheride Baharı Bekler Gibi (1986)

Niyazi Özdemir: Bayram Hediyesi (1972)

Niyazi Remzi: Kaâttan Dünyalar (1935)

Niyazi Zorlu: Şehir İçi Öyküleri (1998)

Nuray Tekin: Tek Kişilik Ölüm (1991), Korkunun Yüzleri (1996)

Nurettin Topçu: Taşralı (1959)

Nursal Duruel: Geyikler, Annem ve Almanya (1982), Yazılı Kaya (1992)

Nursen Karas: Ceviz Sürgünü (1993), Sevgisizler (1967)

Nurten Ay: Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı (1991)

O. Zeki Özturanlı: Mühür (1962), Tabanca (1969), Başakçılar (1970), Kör Karga (1972)

Oğuz Atay: Korkuyu Beklerken (1975)

Oktay Akbal: Önce Ekmekler Bozuldu (1946), Aşksız İnsanlar (1949), Bizans Defnesi (1953), Bulutun Rengi (1954), İkisi (iki eski kitabı) (1955), Berber Aynası (1958), Yalnızlık Bana Yasak (1967), Dondurmalı Sinema (Üsküp) (1967), Tarzan Öldü (1969), İstinye Suları (1973), İlk Yaz Devrimi (1977), İki Çocuk (1979), Karşı Kıyılar (1979), Hey Vapurlar...Trenler (1979), Lunapark (1983), Ey Gece Kapını Üstüme Kapat (1988), Hücrede Karmen (1988)

Oktay Rıza Gürman: Güldürge (1961), Köpek Isıran Adam (1966)

Onat Kutlar: İshak (1959)

Orhan Çubukçu: Yılan Islığı (1981)

Orhan Duru: Bırakılmış Biri (1959), Denge Uzmanı (1962), Ağır İşçiler (1974), Yoksullar Geliyor (1982), Şişe (1989), Bir Büyülü Ortamda (1991), Sarmal (1996), Fırtına (1996)

Orhan Hançerlioğlu: İnsansızlar (1953)

Orhan Kemal: Ekmek Kavgası (1949), Sarhoşlar (1951), Çamaşırcının Kızı (1952), 72'inci Koğuş (u.ö.) (1954), Grev (1954), Arka Sokak (1956), Babil Kulesi (1957), Kar-

deş Payı (1957), Mahalle Kavgası (u.ö.) (1963), Dünyada Harp Vardı (1963), İşsiz (1966), Önce Ekmek (1968)

Osman Çeviksoy: Beyaz Yürüyüş (1982), Tutuklu Yürek (1982), Ağlamak Yasak (1984), Duvarın Öte Yanı (1985), Kar Yağar Gül Üstüne (1986), Derdimi Gül Eyledim (1988), Geriye Hüzün Kalır (1990), Seni Sana Anlatmak (1994)

Osman Cemal (Kaygılı): Eşkıya Güzeli (1925), Sandalım Geliyor Varda (1938)

Osman Çallı: Düş Gezginleri (1993)

Osman Şahin: Kırmızı Yel (1971), Acenta Mirza (1975), Ağız İçindeki Dil Gibi (1980), Acı Duman (1983), Kan (1986), Kolları Bağlı Doğan (1988), Ay Bazen Mavidir (1989), Selâm Ateşleri (1993), Mahşer (1998)

Oya Baydar: Elveda Alyoşa (1991)

Ömer Faruk Toprak: Karşı Pencere (1975), Gönen Öyküleri (1979)

Ömer Seyfettin: Ashabı Kehfimiz (u.ö.) (1918), Harem (u.ö.) (1918), Efruz Bey (1919), Yüksek Ökçeler (1926), Gizli Mabet (1926), Bahar ve Kelebekler (1927), Beyaz Lâle (1938), Bomba (1938), İlk Düşen Ak (1938), Mahcupluk İmtihanı (1938), Asilzadeler (1963'te: Efruz Bey) (1938), Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür (Dalga) (1938), Nokta (1956), Eski Kahramanlar (Bilgi Yayınevi dizisinde: Kahramanlar, 1970) (1963), Aşk Dalgası (küçük öyküleri ile) (1964), Hikâyeler I-II-III-IV (2000)

Önay Sözer: Çıplak Gülüş (1988)

Özcan Ergüder: Maskeli Balo (1956)

Özcan Güven: Kan Ağacı (1967)

Özcan Karabulut: Karşı Öyküler (1984), Belki de Kaybeden Zaman (1998), hüzünle bazı Günler (1990), Aşkın Hâlleri (2000)

Özen Yula: Öbür Dünya Bilgisi (1993), Buğu Evi (1998)

Özgen Ergin: Şarlo Kemal (1987)

Peride Celal: Jaguar (1978), Bir Hanımefendinin Ölümü (1981), Pay Kavgası (1985), Melahat Hanımın Düzenli Yaşamı (1999), Mektup (1994)

Perihan Mağden: Haberci Çocuk Cinayetleri (1991)

Peyami Safa: Bir Mekteplinin Hatıratı: Karanlıklar Kıralı (1913), Gençliğimiz (u.ö.) (1922), Siyah Beyaz Hikâyeler (1923), Süngülerin Gölgesinde (u.ö.) (1924), Aşk Oyunları (u.ö.) (1924), Ateş Böcekleri (1925), Bir Genç Kız Kalbinin Cürmü (u.ö.) (1925)

Pınar Kür: Bir Deli Ağaç (1981), Akışı Olmayan Sular (1983)

Raif Necdet (Kestelli): Hisseler ve Fikirler (5 öykü ile) (1911), Ziya ve Sevda (mensureler-hikâyeler) (1922)

Rakım Çalapala: Aşk İnsanı Güzelleştirir (1965)

Ramazan Dikmen: Kıyıya Vuranlar (1996), Afife Ablanın İncileri (1998)

Ramazan Korkmaz: Acı Biçenler (1971)

Rasim Özdenören: Hastalar ve Işıklar (1967), Çözülme (1973), Çok Sesli Bir Ölüm (1974), Çarpılmışlar (1977), Denize Açılan Kapı (1983), Kuyu (1999), Hışırtı (2000), Ansızın Yola Düşmek (2000)

Recaizade Mahmut Ekrem: Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi (u.ö.)[7] (1891), Şemsa (u.ö.) (1897)

Refik Aydın: Adalarda Gündüz, Küçük Fahişe (1984), Ter Soğudukça (1984)

Refik Halit (Karay): Memleket Hikâyeleri (1919), Gurbet Hikâyeleri (1940)

Remzi İnanç: Adile (1965), Şey (1985)

Remziye Batuhan: Pencerede Üç Çocuk (1974)

Renan Demirkan: Üç Şekerli Demli Çay (1991)

Reşad Ekrem Koçu: Çocuklar (1938)

Reşat Nuri (Güntekin): Recm (1919), Sönmüş Yıldızlar (1923), Tanrı Misafiri

(1927), Leylâ ile Mecnun (1928), Olağan İşler (1930)

Rıfat Ilgaz: Radarın Anahtarı (1957), Bizim Koğuş (1959), Saksağanın Kuyruğu (1962), Kesmeli Bunları (1962), Geçmişe Mazi (1965), Şevket Ustanın Kedisi (1965), Garibin Horozu (1969), Palavra (1982), Çalışan Osman Çiftlik Senin (1983), Sosyal Kadınlar Partisi (1983)

Ruşen Hakkı: Sokağın Ucu Deniz (1977), Irmak (1979)

Saadet Timur: Bu Kadar Değilim (1963)

Saadet Ulçugür: Beş Günün Öyküsü (1983)

Sabahat Emir: Ceviz Oynamaya Geldim Odana (1964), Öküz Kafalı Şaban Bey Destanı (1969), Geceyle Gelen (1977), Zamane (1981)

Sabahattin Ali: Değirmen (1935), Kağnı (1936), Ses (1937), Yeni Dünya (1943), Sırça Köşk (1947), Toplu Öyküler I-II (1999)

Sabahattin Kudret Aksal: Gazoz Ağacı (1954), Yaralı Hayvan (1956)

Sabri Soran: Bozacının Kızı (1960)

Sadık Yalsızuçanlar: Şehirleri Süsleyen Yolcu (1986), Gerçeği İnciten Papağan (1992), Kuş Uykusu (1996), Güzeran (1996), Halvet Der Encümen (1998)

Sadri Etem (Ertem): Bacayı İndir Bacayı Kaldır (1933), Silindir Şapka Giyen Köylü (1933), Korku (1934), Bay Virgül (1935), Bir Şehrin Ruhu (1938)

Safa Önal: Dünyanın En Güzel Gemisi (1960)

Saffeti Ziya: Bir Safha-i Kalb (1902), Hanım Mektupları (1913), Kadın Ruhu (1914), Silinmiş Çehreler, Beliren Simalar (1924)

Sait Faik (Abasıyanık): Semaver (1936), Sarnıç (1939), Şahmerdan (1940), Lüzumsuz Adam (1948), Mahalle Kahvesi (1950), Havada Bulut (1951), Kumpanya (Roman ile birlikte bir öykü) (1951), Havuz Başı (1952), Son Kuşlar (1952), Alemdağda Var Bir Yılan (1954), Az Şekerli (1954), Tüneldeki Çocuk (1955), Mahkeme Kapısı (Röportajlar) (1956)

Sakıp Güran: Olur Böyle Şeyler (1974)

Salih Zeki (Aktay): Evhamlı (1928), Mine Çiçekleri (1943)

Salim Şengil: Kafasını Törpüleyen Adam (1943), Es Be Süleyman Es (1980), Güzel Bir Oyun (1983), Penceredeki Işık (1992)

Samet Ağaoğlu: Strasburg Hatıraları (1945), Zürriyet (1950), Öğretmen Gafur (1953), Büyük Aile (1957), Hücredeki Adam (1964), Katırın Ölümü (1965)

Samim Kocagöz: Telli Kavak (1941), Sığınak (1946), Sam Amca (1951), Cihan Şoförü (1954), Ahmetin Kuzuları (1958), Yolun Üstündeki Kaya (1964), Yağmurdaki Kız (1967), Alandaki Delikanlı (1978), Gecenin Soluğu (1985)

Samipaşazade Sezai: Küçük Şeyler (1892), Rümuzü'l-Edeb (1900)

Savaş Böke: Buralarda Yaşanmaz ki Birader (1973)

Selâhattin Enis (Atabeyoğlu): Bataklık Çiçeği (1924)

Selâmi İzzet (Sedes): Teselli (u.ö.)(1919)

Selçuk Baran: Haziran (1972), Anaların Hakkı (1977), Kış Yolculuğu (1983), Tortu (1984), Yelkovan Yokuşu (1989), Arjantin Tangoları (1992)

Selçuk Erez: Hafif Meşrep Kadınlar (1993)

Selim İleri: Cumartesi Yalnızlığı (1968), Pastırma Yazı (1971), Dostlukların Son Günü (1975), Bir Denizin Eteklerinde (1980), Eski Defterlerde Solmuş Çiçekler (1982), Son Yaz Akşamı (1983), Kötülük (1992), Otuz Yılın Hikâyeleri (1997)

Selma Fındıklı: Loş Sokağın Kadınları (1996), Ankara İstasyonu (1998), Saray Meydanında Son Gece (1999)

Sema Kaygusuz: Ortadan Yarısından (1997), Sandık Lekesi (2000)

Semra Aktunç: Başkalarının Fotoğrafı (1999)

Semra Özdamar: Sessiz Çığlıklar (1986), Kadırgada Son Horon (1987)

Semra Topal: Mani (1998), Bayan Mira'yla Ufak Bir Gezinti (1996)

Serhat Kestel: Üçüncü Ses (1976), Cennette Bir Mevsim (1988)

Server Ziya Gürevin: Komşunun Udu (1927)

Sevda Kaynar: Ağrı (1981)

Sevgi Özel: Bir Bulut Ayağıma Dolandı (1999)

Sevgi Soysal: Tutkulu Perçem (1962), Tante Rosa (1968), Barış Adlı Çocuk (1976)

Sevim Burak: Yanık Saraylar (1965), Afrika Dansı (1982), Palyoça Ruşen (1993)

Sevinç Çokum: Eğik Ağaçlar (1972), Bölüşmek (1974), Makine (1976), Onlardan Kalan (1987), Derin Yara (1984), Rozalya Ana (1993), Eski Sokak Sesi (1996), Evlerinin Önü (1997)

Seyfettin Turhan: Yol Parası (1951)

Seyit Kemal Karaalioğlu: Değirmen Döndükçe (1976)

Sezai Karakoç: Meydan Ortaya Çıktığında (1979), Portreler (1982)

Sezer Ateş Ayvaz: Aynalarda Yaz (1988)

Sıtkı Salih Gör: Yol Bitmeden (1985)

Sibel Bilgin: Bana Bir Harf Söyle (1993)

Sibel Torunoğlu: Geri Gelen Ayna (2000)

Sulhi Dölek: Vidalar (1983)

Suzan Samancı: Reçine Kokuyordu Helin (1993), Kıraç Dağlar Kar Tuttu (1996), Eriyip Gidiyor Gece ( )

Şahap Sıtkı (İlter): ("Seçilmiş Hikâyeler Dergisi" Şahap Sıtkı Özel Sayısı) (1949), Çırılçıplak (1957), Bulut Gelir Pare Pare (1958), Gülen Ayva Ağlayan Nar (1959), Şubat Gecesi (1964), Acı (1970)

Şebnem İşigüzel: Hanene Ay Doğacak (1993), Öykümü Kim Anlatacak (1994)

Şenal Sarıhan: Kafes (1985)

Şevket Bulut: Alkarısı (1971), Sarı Arabalar (1974), Dilek Çınarı (1975), Kefensiz Ölüler (1984), Yıkık Minare (1996), Sınırdaki Tarla (1996), Baharı Göremeyen Çocuklar (1996)

Şevket Yücel: Görmeden Gidenler (1966), Güneşin Parmakları (1970), Bir Sevgi Adam (1983)

Şiir Erkan: Hop Eden Şey (1978)

Şûle Gürbüz: Kambur (1993)

Şükran Farımaz: Çiçeklerle (1984)

Şükran Kurdakul: Tanığın Biri (1970), Beyaz Yakalılar (1972), Onların Çocukları (1975), Öyküler (1987)

Şükran Yücel: Düş Gölgesi (1995), Ölüme Karşı Oyun (2000)

Şükrü Bilgiç: Yaşamaya Sevdalı (1975)

Şükûfe Nihal: Tevekkülün Cezası (1928)

Tahir Abacı: Gelin Ömrümüz (1976)

Tahsin Yücel: Uçan Daireler (1954), Haney Yaşamalı (1955), Düşlerin Ölümü (1958), Yaşadıktan Sonra (1969), Dönüşüm (1975), Ben ve Öteki (1983), Aykırı Öyküler (1989), Komşular (1999)

Taki Akkuş: Cennetlik Dul (1984), Kır Çiçekleri (1985)

Talip Apaydın: Ateş Düşünce (1967), Öte Yakadaki Cennet (1972), Koca Taş (1974), O Güzel İnsanlar (1978), Yolun Kıyısındaki (1979), Kökten Ankaralı (1981), Duvar Yazıları (1981), Yangın (1981), Hendek Başı (1984), Hem Uzak Hem Yakın (1985)

Tanju Cılızoğlu: Hoşt Amerika (1968), Memleketimden İnsan Hikâyeleri (1973), Balyoz (u.ö.) (1974)

Tansu Bele: Ah Benim Bir Başıma İstanbul

Kadınlığım (1993)

Tanseli Polikar: Yarının Tarihi (1995)

Tarık Buğra: Oğlumuz (1949), Yarın Diye Bir Şey Yoktur (1952), İki Uyku Arasında (1954), Hikâyeler (1964)

Tarık Dursun K. (Kakınç): Hasangiller (1955), Vezir Düştü (1957), Güzel Avrat Otu (1960), Sevmek Diye Bir Şey (1965), Yabanın Adamları (1966), 36 Kısım Tekmili Birden (1970), Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep (1972), Bahriyeli Çocuk (1976), İmbatla Dolu Kalbim (1982), Ona Sevdiğimi Söyle (1983), Ömrüm Ömrüm (1987), Aşk Allahısmarladık (1993)

Tarık Güner: Peynir Ekmek (1951)

Tarık Günersel: Bir Gece Toplumunda (1983)

Tektaş Ağaoğlu: Ölümden Hayata (1956)

Teoman Uçgun: Postacı (1973)

Tevfik Kent: Çelik Yıldırım (1956)

Tezer Özlü Kıral: Eski Bahçe (1978)

Tolga Ersoy: Yola Durdu Öyküler (1997)

Tomris Uyar: İpek ve Bakır (1971), Ödeşmeler (1973), Dizboyu Papatyalar (1975), Yürekte Bukağı (1979), Yaz Düşleri/Düş Kışları (1981), Gece Gezen Kızlar (1983), Yaza Yolculuk (1986), Aramızdaki Şey (1998), Sekizinci Günah (1990), Otuzların Kadını (1992)

Turan Altıntaş: Zengin Kapısı (1993)

Turgut Acar: Kar Üstünde Kızıl Lâleler (1992)

Türker Armaner: Taş Hücre (2000)

Uğur Özakıncı: Ben Bir Karanlık Kâtilim (2000)

Umran Nafiz (Yiğiter): Kara Kasketli Amele (1933), İçimizden Birkaçı (1941), Yaşamak İçin (1948), Gar Saati (1951), Tepedeki Ev (1954), Aşk Üçgeni (1962)

Ülkü Aren: Hanya Konya (1981)

Ülkü Ayvaz: İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim? (1984), Gri Oğullar (1985), Olaylar ve Kahramanlar (1991)

Ülkü Tamer: Alleben Öyküleri (1991)

Ümit Kaftancıoğlu: Dönemeç (1971), Çarpana (1975), İstanbul Allak Bullak (1983)

Ümit Kıvanç: Aşkım Bana Resimaltı (1988)

Ümit Ünal: Amerikan Güzeli (1993)

Vecihi Timuroğlu: Minnacık Kadın (1984)

Vecihi: Halime (u.ö.) (1898), Hikâye-i Müntehabat Mecmuası (1898)

Vedat Saygel: Ortalık Neden Karıştı? (1969), Akıllı Köyün Delisi (1972)

Vehbi Cem Aşkun: Öksüz Yusuf (1958)

Veysel Serçe: Bozkaya Feneri (1974)

Vural Sözer: Gümüş Kulplu Dünya (1964)

Vüs'at O. Bener: Dost (1952), Yaşamasız (1957), Siyah Beyaz (1993), Kara Tren (1998)

Y. Kenan Karacanlar: Yamyamlar (1975)

Yahya Kemal Beyatlı: Siyasi Hikâyeler (1968)

Yakup Kadri (Karaosmanoğlu): Bir Serencam (u.ö.) (1914), Rahmet (u.ö.) (1922), Ergenekon III. Milli Savaş Hikâyeleri (1947)

Yaşar Kaplan: Birinci Kitap (1982), İkinci Kitap (1982), Canhıraş ( )

Yaşar Kemal (Göğceli): Sarısıcak (1952), Bütün Hikâyeler (1967)

Yavuz İsmet Anıl: Mutlu Olmak (1966)

Yavuzer Çetinkaya: Savaş ve Doğum (1992)

Yekta Kopan: Fildişi Karası (2000)

Yeşim Dorman Müderrisoğlu: Merdivenaltı (1991), Harran'da Dolunay (1996)

Yeşim Eyüboğlu: Geleceğini Biliyordum (1998)

Yıldırım Keskin: Yoldan Geçen Adam (1992)

Yıldız İncesu: Bir Saat Onüç Dakikalık Seçim Konuşması (ü.ö.) (1970), Saygılarımı Sunarım (1971)

Yılmaz Güney: Oğluma Hikâyeler (1979)

Yılmaz Kapalp: Göç Kente (1972)

Yalmaz Karakoyunlu: Mevsimler Eskidi Biraz (2000)

Yılmaz Tekin: Kalem Artığı öyküler (2000)

Yurdaer Erkoca: Yitik Zaman Satıcısı (1992)

Yusuf Ahıskalı: Bizden İyileri (1940), Kocakarının İki Oğlu (1944), Bonnard'ın Tablocuğu (1960)

Yusuf Atılgan: Bodur Minareden Öte (1960)

Yusuf Ziya (Ortaç): Kürkçü Dükkânı (u.ö.) (1931)

Yusuf Ziya Bahadınlı: İtin Olayım Ağam (1964), Güllüceli Kâzım (u.ö.) (1965), Haççа Büyüdü Hatiş Oldu (1978), Geçeneğin Karanlığından (1982), Titanik'te Dans (1986)

Yusuf Ziya Ulusoy: Devlet Kuşu (1963)

Yücel Hekimoğlu: Ham Meyve (1959)

Yüksel Feyzoğlu: Sahipsizler (1968)

Yüksel Pazarkaya: Oturma İzni (1977), Yaban Sıla Olur mu? (1979)

Zehra Tırıl: Odalarda Annem Yok (2000)

Zerrin Koç: Aşkın Selâmı Var (1999)

Zeynep Aliye: Aliye'nin Öyküleri (1992)

Zeynep Ankara: Kanatsız Düşüşler (1992)

Zeynep Avcı: Kötü Bir Yaratık (1983)

Zeynep Balcılar: Yine Bir Gülnihal (1984)

Zeynep Cemali: Gül Sokağının Dikenleri (2000)

Zeyyat Selimoğlu: Kavganın Sonu (1955), Direğin Tepesinde Bir Adam (1969), Kıç Üstünde Toplantı (1971), Karaya Vurdu Deniz (1975), Deprem (1976), Soyunanlar (1980), Çiçekli Dağ Sokağı (1982), Gemi Adamları (1984), Bir Şarkı Gibiydi (1987), Aramızdaydı O Gün (1990), Denizlerin, İstanbul (1992), Bahar Yorgunluğu (1998)

Ziya Osman Saba: Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi (1952), Değişen İstanbul (1959)

ÖYKÜ KAYNAKÇASI

Öykü Özel Sayımızın hazırlık çalışmalarını yaparken, böyle bir sayının kuramsal yazıları kadar önemli bir bölümünün de bir Öykü Kaynakçası olduğunu düşündük. Ama özel sayımızı hazırlamak için kendimize tanıdığımız üç ay böyle bir kaynakçanın hazırlanması için Türk edebiyatının önemli dergilerinin taranabilmesi için yetmedi. Hazırladığımız kadarıyla yayınlamak zorunda kaldığımız bu kaynakça için yaklaşık elli dergi taradık. Bu kaynakçanın büyük oranda tamamlanabilmesi için on dergi daha taramamız gerekiyordu. Dergimizin yayın takvimini ertelememek için bu on dergiyi tarama ve kaynakçayı tamamlamayı daha sonraki sayılarımıza ertelemek durumunda kaldık. Öykü Kaynakçasının tamamlanarak araştırmacılara sunulması Hece dergisinin yerine getirmeyi vaadettiği bir borcudur. H.S.

I - YAZILAR

1950 Kuşağı Öykücüleri, Cemal Süreya, Politika, 23.7.1976.

1959'un Hikâyeleri, Cemal Aykın, Dost, 1.1.1960.

1960 Öncesi Türk Öyküsü Üzerine Bir Küçük Söyleşi, Vecihi Timuroğlu, Dil Dergisi, S. 90, 2000.

1960'tan 2000 Yılına Öykücülüğümüze Genel Bakış, Feridun Andaç, Dil Dergisi, S. 90, 2000.

1968'den Dört Hikâye Kitabı, Atilla Özkırımlı, Papirüs, Temmuz 1969.

1970 Yılında Türk Hikâyesi, Selim İleri. Yeni Gazete, 1971.

1971'de Hikâye ve Roman. Tarık Dursun, Milliyet, 29.1.1971,

1976 Türk Roman ve Öyküsü Açısından Verimli Bir Yıldı, Atilla Özkırımlı, Cumhuriyet, 1.1.1977.

1976, Hikâye ve Romancılığımız, Mehmet H. Doğan, Milliyet Sanat, 31.12.1976.

1976'ya Toplu Bakış, Hikâye, Selim İleri, Politika, 2.12.1976.

1977 Yılında Hikâye ve Romancılarımız, Rauf Mutluay, Cumhuriyet, 31.12.1977.

1977'de Roman-Hikâye Sorunları, Mehmet H. Doğan, Milliyet Sanat, 26.12.1977.

1980 Hikâyede Bir Dönüm Noktası, Alim Kahraman, S. 51, 1981.

1981'de Hikâye Üzerine Yazılanlar, Alaeddin Özgür, S. 63, 1982.

1981'de Hikâyenin Görünümü, Alim Kahraman, Mavera, S. 63, 1982

1982'nin Hikâye Kitapları İçin Kayıtlar, Alim Kahraman, Mavera, S. 75, 1983.

21. Yüzyılın Eşiğinde Türk Öyküsü, Dil Dergisi, S. 90, 2000.

57'de Hikâyeciliğimiz, Orhan Duru, Pazar Postası, 12.1.1958.

79, Hikâye-Roman, Mehmet H. Doğan, Milliyet Sanat, 1.1.1979.

79, Hikâye-Roman, Mehmet H. Doğan, Milliyet Sanat, 31.12.1979.

Acı Duman Konusunda, Muzaffer Uyguner, Yazko Edebiyat, S. 38, 1983.

Acı Duman, Feridun Andaç, Yazko Edebiyat, S. 35, 1983.

Alagün; Deneyerek ve Arayarak, Alim Kahraman, Mavera, S. 69, 1982.

Alagün'ün Karanlığı, Recep Duymaz, Yönelişler, S. 17, 1982.
Anadolu'ya Reşat Nuri Gibi Bakmak..., Necati Mert, Düşler Öyküler, S. 3, 1997.
Anlatı, Erkan Bener, Çağdaş Türk Dili, S. 77-78, 1994.
Anlatı, J. Culler, Adam Öykü, S. 20, 1999.
Anlatının Sınırları, John Gerlack, Adam Öykü, S. 17, 1998.
Anlatmaya İlişkin Bazı Notlar, Hüseyin Akan, Mavera, S. 52, 1981.
Anlık Kurmaca, Charles Baxter, Adam Öykü, S. 12, 1997.
Anton Çehov'un 'Küçük Köpekli Kadın'ı, Vladimir Nabokov, Çağdaş Eleştiri, S. 9, 1983
Ara Türler ve Öykü, Necip Tosun, Hece, S. 21, Eylül 1998.
Arif Ay'ın Öyküleri, Necip Tosun, Yedi İklim, S. 41, 1993.
Arjantin Tangoları, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Dergâh, S. 37, 1993.
Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları, Hulki Aktunç, Türkiye Defteri, S. 1, Nisan 1971.
Ayın Hikâyeleri, Tomris Uyar, Türkiye Defteri, S. 1, Nisan 1971.
Ayın Öyküleri, Güven Turan, Ulus, 24.12.1970.
Ayışığında Vav'ın Odası, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Dergâh, S. 36, 1993.
Aylak Adam ve Anayurt Oteli, Ertuğrul Özkök, Tan 5, Eylül 1982.
Ayrıntıların Ustası, Zühtü Bayar, Öykü, S. 5, Ocak-Şubat 1976.
Azgelişmiş Ülkelerde Hikâye-Roman, Demir Özlü, Yapraklar, 1.9.1964.
Bağlantı Kurulamayan Evren, Güven Turan, Yordam, S. 4, 1969.
Batı Kapılarında, Rauf Mutluay, Cumhuriyet, 27.6.1976.
Bay Yazarın Düşünceleri, T. Çavdar, Seçilmiş Hikâyeler, S. 64, 1957.
Baykurt'un Öyküsü, Adnan Binyazar, Öykü, Ocak-Şubat 1976.
Bazı Etkilenmeler Üzerine, Selim İleri, Adam Öykü, S. 5, 1996.
Bedel, Alim Kahraman, Yedi İklim, S. 4, 1987.
Ben Buradayım Sevgili Okurum..., Semih Gümüş, Adam Öykü, S. 14, 1998.
Benim Öykülerim, Enis Batur, Adam Öykü, S. 7, 1996.
Beş Öykücüde Bakış Açısı, Ömer Lekesiz, Hece, S. 14, Şubat 1998.
Bıçakların Açmadığı Postmodern Ağızlar, Roni Margulies, Adam Öykü, S. 19, 1998.
Bildik Bir Öykücülükte Bilinmedik Kıyılar, M. Sadık Aslankara, Düşler Öyküler, S. 7, 1998.
Bilge Karasu'nun Yapıtı'na bir Çala Bakış, Tansu Açık, Virgül, S. 32, 2000.
Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak, Semih Gümüş, Virgül, S. 4, 1998.
Bir Açıklama, Şahap Sıtkı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 9, 1952.
Bir Akşam Vakti, Seçilmiş Hikâyeler, S. 20, 1953.
Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü, Semih Gümüş, Adam Öykü, S. 7, 1996.
Bir Bilim Adamının Öyküleri, M. Âgah Önen, Türk Dili, S. 329, 1979.
Bir Denizin Eteklerinde Üzerine, Serdar Kırkoğlu, Oluşum, S. 36, 1980.

Bir Düzine Öykü, Ömer Lekesiz, Mavera, S. 68, 1982.
Bir Hikâyeci Takdim Ediyoruz, Dergi, Seçilmiş Hikâyeler, S. 40-41, 1951.
Bir Öykü Bahçesi İçin Evirip Çevirmeler, M. Sadık Aslankara, Adam Öykü, S. 4, 1996.
Bir Öykü Dünyası Kurabilmek, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 7, 1996.
Bir Öykü Sevdalısı: Özcan Karabulut, Celâl İnal, Üçüncü Öyküler, S. 2, 1998.
Bir Öykünün Hikayesi, Tomris Uyar, Çağdaş Eleştiri, S. 6, 1983
Bir Roman Öldü, Halis Acarı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 64, 1957.
Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum, Yavuz Demir, Yedi İklim, S. 44-45, 1993.
Bir Sınır Kuşağı: Birinci Şahıs Kısa Öyküler ve Hikâye Denemeleri, Douglas Hesse, Düşler Öyküler, S. 2, 1996.
Bir Tartışmanın Anatomisi, Fahrettin Demir, Üçüncü Öyküler, S. 5, 1999.
Bir Yüreksizlik Düşüşü, Ömür Candaş, Yelken, S. 78, Ağustos 1963.
Bizde Hikâye, Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn, 1897, c. XVI, S. 344.
Bizde Roman ve Hikâye, Hakkı Behiç, Servet-i Fünûn, 1909, S. 931.
Boccaccio ve Decameron, Rekin Teksoy, Nar: Onbir, Eylül-Ekim 1996.
Bunalımın Kaynağı, Recep Duymaz, Yönelişler, S. 11-12, 1982.
Cemâlzâde: Yüzyıllık Hikâyeci, Adnan Karaismailoğlu, Yedi İklim, S. 48, 1994.
Cemil Kavukçu Taşrası, Sevinç Özer, Adam Öykü, S. 22, 1999.
Cemil Kavukçu'nun Üç Öyküsünde 'Metinlerarası Çerçeve' Uygulaması, Zerrin Eren, Adam Öykü, S. 27, 2000.
Cemil Kavukçu'nun Yeni Hikâye Kitabı, Fethi Naci, Adam Öykü, S. 2, 1996.
Cevizdere'de Öyküsü Üstüne Bir Çözümleme, Hüseyin Cevahir, Yordam, S. 4, 1969.
Cumhuriyet Döneminde Öykücülüğümüz, Tamer K. Bilgin, Yaba/Öykü, Eylül-Ekim 1985.
Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine, Hulki Aktunç, Yeni Dergi, Haziran 1973.
Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, Tahir Alangu, Türk Dili, Nisan 1973.
Çağdaş Türk Edebiyatı, Sabahattin Eyuboğlu/Vedat Günyol, Yeni Ufuklar, Kasım/Aralık 1961.
Çağdaş Türk Yazımında Kısa Kısa Öykü, Nedret Tanyolaç Ö., Adam Öykü, S. 12, 1997.
Çağdaş Yönsemelere Doğru, Aydoğan Yavaşlı, Adam Öykü, S. 13, 1997.
Çalışan İnsanı Yazmak, Talip Apaydın, Yaba/Öykü, Temmuz-Ağustos, 1984.
Çatışmaya Bir Yaklaşım Denemesi, Nuri Pakdil, Edebiyat, S. 1, 1975.
Çehov ve Maupassant, H. E. Bates, Adam Öykü, S. 26, 2000.
Çığlık'taki Öyküler Üzerine, Nilüfer Kuruyazıcı, Çağdaş Eleştiri, S. 7, 1983.
Çok Kısa Öyküler, Ferit Edgü, Adam Öykü, S. 12, 1997.
Çok Yaşa Orhan Kemal, Ergin Koparan, Varlık, S. 945, 1986.

Dağınık Dünyaların Öyküleri, Hüseyin Su, Hece, S. 14, Şubat 1998.
Daralan Dünyalar, Füsun Akatlı, Tan 5, Eylül 1982.
Değişen Okur ve..., Aydoğan Yavaşlı, Adam Öykü, S. 10. 1997.
Değişik Türde Öyküler, Hikmet Dizdaroğlu, Türk Dili, S. 340, 1980.
Deneyselin Yazınsallığı: Kısmet Büfesi, Füsun Akatlı, Yazko Edebiyat, S. 30, 1983.
Derdini Hikâyeciye Anlat, İcabi Akçaoğlu, Atlılar, S. 3, 2000.
Dergâh'la Yola Devam: 55 Sayı 55 Hikâye, Hasan Öztürk, Dergâh, S. 57, 1994.
Dergilerdeki Öykü, Büşra Miraç, Hece, S. 14., Ocak 1998.
Dionysos'un Halikarnas Balıkçısının Hikâyelerine Girişi, Emin Koru, Son Duvar, S. 6, 1997.
Divan Edebiyatında Hikâye, Hasibe Mazıoğlu, Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin, Ankara 1985.
'Döl' üstüne, Bilgin Adalı, Yordam, S. 4, 1969.
Durali Yılmaz'ın Hikâyesi, Osman Bayraktar, Yönelişler, S. 11-12, 1982.
Düş ile Gerçeğin Öyküsü: Kuyu, A. Haydar Haksal, Yedi İklim, S. 122, 2000.
Düzyazı Kuramı Üstüne, B. Eikenbaum, Çağdaş Eleştiri, S. 2, 1982.
Edebiyat Nerede Doğar, Semih Gümüş, Adam Öykü, S. 21, 1999.
Eksik Firari, Attila İlhan, Seçilmiş Hikâyeler, S. 21, 1953
Emin Nihat ve 19. Y.Y.'ın Büyük Sorusu, Ekrem Işın, Oluşum, 44, 1981.
En Yeni Hikâyemiz, Naci Çelik, Soyut, Eylül 1969.
Esendal, A. Kutsi Tecer, Seçilmiş Hikâyeler, S. 5, 1952.
Esendal, Mustafa Şerif Onaran, Türk Dili, S. 286, 1975.
Esendal: Bir Çağ Tanığı Hikayelerle... Tarık Dursun K., Çağdaş Eleştiri, S. 9, 1983.
Esendal'ı Son Ziyaret, Naim Tirali, Seçilmiş Hikâyeler, S. 5, 1952.
Esendal'ın Fikir Cephesi, Abidin Nesimi, Seçilmiş Hikâyeler, S. 5, 1952.
Esendal'ın Sanatı, İlhan Tarun, Seçilmiş Hikâyeler, S. 5, 1952.
Eski Halk Öykülerinin Çağdaş Acıları, Fikret Kuzbel, Günümüzde Kitaplar, Nisan 1973.
Eski ile Örtüşen Yeni, M. Sadık Arslankara, Varlık, S. 1112, Mayıs 2000.
Eskimeyecek Bir Öykücü, Füsun Altıok, Oluşum, S. 16, 1979.
Evet, Üzücü Ama..., Aydoğan Yavaşlı, Adam Öykü, S. 14, 1998.
F. Celâleddin'in Öyküleri, Behçet Çelik, Adam Öykü, S. 17, 1998.
Fethi Savaşçı'nın Hikâyeleri, Ahmet Telli, Öykü, S. 7, Nisan 1976.
Feyyaz Kayacan'ın Hikâyeleri, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Dergâh, S. 44, 1993.
Fıkralarımız ve Meddah Hikâyelerimiz, Sabri Esat Siyavuşgil, Ulus, 13.11.1943.
Foto Venüs Eliyle, Cemal Süreya, Politika, 26.7.1976.
Füruzan'ın Öykücülüğü, Füsun Altıok, Oluşum, S. 10-11, 1978.

Geleneksel Hikâyecilik....., Hayrettin Orhanoğlu, Dergâh, S. 94, 1997.
Genç Kısa Öykü Yazarları, Sevinç Özer, Adam Öykü, S. 25, 1999.
Genç Öykü, Feyza Hepçilingirler, Düşler Öyküler, S. 5, 1997.
Genç Öykücüler Ne Diyor?, M. Sadık Aslankara, Adam Öykü, S. 7, 1996.
Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor, Semih Gümüş, Adam Öykü, S. 18, 1998.
Gizleri Var mı Sanatın, Şemsettin Ünlü, Çağdaş Türk Dili, 113-114-115, 1997.
Göçebe Öyküler, A. M. Matutes, Adam Öykü, S. 20, 1999.
Gül Yetiştiren Adam, Mustafa Kutlu, Hareket, S. 9-10, 1979.
Gündelik Yaşamın Eleştirisi, Ekrem Işın, Tan 5, Eylül 1982.
Günümüz İngilizce Öykülerinde İçerik ve Biçim, çev; İnci Gürel, Varlık, S.891, 1981.
Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı, T. Muhidine, Adam Öykü, S. 15, 1998.
Günümüz Türk Hikâyesi Üzerine Bir Genelleme, Mehmet Ergün, Yansıma, Ekim 1972, Aralık 1972.
Günümüz Türk Öykücülüğünün Getirdikleri, İ. Güven Kaya, Varlık, S. 891,1981.
'Hadi Gidelim'de Hicivci Bir Kısa Hikâye, Gürsel Aytaç, Çağdaş Eleştiri, S. 9, 1982.
H. Taner'in Ayışığında Çalışkur Öyküsünde Okuyucu-Yapıt-Yazar Diyaloğu, Zehra İpşiroğlu. Adam Öykü, S. 22, 1999.
H. Taner'in Öykülerinde Kişiler ve Betimlemeler, Muzaffer Uyguner, Çağdaş Türk Dili, S. 113-114-115, 1997.
H. Ziya Uşaklıgil'in Sanat Yolculuğu ve Öyküsü, A. Haydar Haksal, Yedi İklim, S. 116, 1999.
Haldun Taner'in İhaneti, Attila İlhan, Seçilmiş Hikâyeler, S. 26, 1953.
Halikarnas Balıkçısı, İlhan Berk, Türk Dili, S. 352, 1981.
Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü, Hikmet Dizdaroğlu, Türk Dili, S. 286, 1975.
Halit Ziya'nın Öykücülüğü, Hasan Sazyek, Adam Öykü, S. 14, 1998.
Halk Hikâyeleri, Konur Ertop, Milliyet Sanat Dergisi, 11.2.1977
Halk Hikâyeleri, Mehmet Ergün, Soyut, Şubat 1973.
Halk Hikâyeleri, Pertev Naili Boratav, Yurt ve Dünya, Mart 1941.
Halk Hikâyesi Üzerine, Hulki Aktunç, Yeni Dergi, Ocak 1971.
Halk Öyküleri ve Günümüz Öykülerindeki Yansımaları, Murathan Mungan, Dil Dergisi, S. 90, 2000.
Hastalar ve Işıklarla Gelen, Alim Kahraman, Mavera, S. 74, 1983.
Hece'deki Öyküler II, Ömer Lekesiz, Hece, S. 9, Eylül 1997.
Hece'deki Öyküler, Ömer Lekesiz, Hece, S. 7, Temmuz 1997.
Hemingway Nedir I, Önder Otçu, Adam Öykü, S. 24, 1999.
Hemingway Nedir II, Önder Otçu, Adam Öykü, S. 25, 1999.
Her Kısa Öykü 'Kısaöykü' mü?, Şara Sayın, Çağdaş Eleştiri, S. 5, 1984

Hicranlı Öykülerin Yazarı, Asım Gültekin, Kırka3yak, S. 6, 2000.
Hikâye Armağanlarımızın Sürprizli Tadı, Tahir Alangu, Seçilmiş Hikâyeler, S. 64, 1957.
Hikâye Deyince, Atilla Özkınalı, Varlık, S. 891, Aralık 1981.
Hikâye Kişisinin Değişmesi, Tomris Uyar, Yeni Dergi, Şubat 1973.
Hikâye Kitapları Üzerine, Tahir Alangu, Vatan, 28.7.1962
Hikâye Ne Değildir?, Ramazan Dikmen, Kayıtlar, S. 26, 1982.
Hikâye Ödülleri, Tahir Alangu, Yeni Gazete, 9.3.1971
Hikâye Sanatı ve Hikâyeciliğimiz, Umran Nazif, Seçilmiş Hikâyeler, S. 36-37, 1980.
Hikâye Sanatı, Ş. Sıtkı İlter, Seçilmiş Hikâyeler, S. 9-10, Nisan-Mayıs 1948.
Hikâye Sanatına Dair, Cemil Sena, Dost, Ekim 1957.
Hikâye Sanatına Dair, Zahir Güvemli, Varlık, Nisan 1947.
Hikâye Tartışması Hakkında, Sevinç Çokum, Töre, S, 115, 1980.
Hikâye Üstüne Eleştiri, Rasim Özdenören, Mavera, S. 22, 1978.
Hikâye Üzerine Bir Deneme, Muzaffer Erdost, Seçilmiş Hikâyeler, S. 60, 1957.
Hikâye Üzerine, Sabahat Emir, Varlık, Ağustos, 1975.
Hikâye ve Hikâyeci, Sabri Soran, Seçilmiş Hikâyeler, 1.6.1955.
Hikâye ve Hikâyeci, Sabri Soran, Seçilmiş Hikâyeler, 11-12 Haziran-Temmuz 1948.
Hikâye ve Roman, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Varlık, Mart 1953.
Hikâye ve Romanda Betimleme, Mehmet Seyda, Varlık, 15.10.1963.
Hikâye ya da Roman Kişisinin Adı, Murat Belge, Papirüs, Haziran 1967.
Hikâye, Halit Ziya, Servet-i Fünun, cilt XXXVI, S. 914.
Hikâye, Roman, Samim Kocagöz, Yeni Ufuklar, Mayıs 1960.
Hikâyeci Esendal, Şahap Sıtkı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 5, 1952.
Hikâyeci Tarık Buğra, Cemal Kurnaz, Dergâh, S. 74, 1996.
Hikâyeciliğimiz (1948), Fahri Erdinç, Türkiye Defteri, S. 17, Mart 1975.
Hikâyeciliğimiz Üzerine, Tarık Dursun, Milliyet, 26.5.1970.
Hikâyeciliğimiz, Fahri Erdinç, Seçilmiş Hikâyeler, S. 8, Mart 1948.
Hikâyeciliğimiz, Orhan Duru, Pazar Postası, 9.11.1956.
Hikâyeciliğimiz, Rasim Özdenören, Gençlik, 15.5.1958.
Hikâyeciliğimizde Olmayan Şeyler, Sabri Esat Siyavuşgil, Varlık, 1.5.1951.
Hikâyeciliğimizin Bugünkü Durumu, Yaşar Nabi (Nayır), Varlık, 15.5.1953.
Hikâyeciliğimizin Eksikleri, Samim Kocagöz, Yeditepe, 1.6.1951.
Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği, Fahir Onger, Edebiyat Dünyası, 15.2.1948.
Hikâyede Canlılık, Rauf Mutluay, Cumhuriyet, 16.5.1973.
Hikâyede Gerçek, İsmail Kıllıoğlu, Mavera, S. 46, 1980.
Hikâyede İnsan Problemi, Demirtaş Ceyhun, I-II, Yeditepe, 1.5.1957, 15.5.1957.
Hikâyede Kadın Yazarlar, Mehmet Seyda, Varlık, 1.5.1963.

Hikâyede Madenilik, Necati Güngör, Öykü, S. 7, Nisan 76.
Hikâyede Naylon Tadı, Fatih Özgüven, Çağdaş Eleştiri, S. 2, 1982.
Hikâyede Olay, Tomris Uyar, Yeni Edebiyat, Temmuz 1971.
Hikâyede Sembol, İsmail Kıllıoğlu, Yönelişler, S. 25, 1984.
Hikâyede Süre, Cemal Aykın, Pazar Postası, 18.1.1959.
Hikâyede Yoğunluk, Tomris Uyar, Yeni Dergi, Ocak 1972.
Hikâyeden Romana Gerçekliğin Evrimi, Hulki Aktunç, Türkiye Defteri, S. 6, Nisan 1974.
Hikâyeler I Çevresinde, Osman Bayraktar, Yönelişler, S. 9, 1981.
Hikâyeler II, Alim Kahraman, Mavera, S. 76, 1983.
Hikâyeler ve Can Sıkıntısı, Fikret Ürgüp, Seçilmiş Hikâyeler, S. 21, 1953.
Hikâyelerde-Romanlarda ve..., Aydoğan Yavaşlı, Üçüncü Öyküler, S. 4, 1999.
Hikâyemiz Üzerine Birkaç Söz, M. Nihat Özün, Seçilmiş Hikâyeler, S. 40-41, 1951.
Hikâyemizde Amerikan Sistemi, Muhtar Körükçü, Varlık, Mayıs 1951.
Hikâyemizde Gelişim, Abdullah Uçman. Edebiyat, S. 5,1973.
Hikâyemizin Altın Çağı, Tarık Dursun, Milliyet, 13.1.1970.
Hikâyenin Bugünkü Durumu, İlhan Tarus, Varlık, 1.10.1948.
Hikâyenin Gizilgücü, Kâmil Yeşil, Yönelişler, S. 51, 1990.
Hikâyenin Hikâyesini Anlatmak, S. Kemal Tural, Töre, S, 115, 1980.
Hikâyenin Kovaladığı Şiir, Erdal Öz, Pazar Postası, 20.4.1958.
Hikâyenin Olay İle İlgileri, Muzaffer Erdost, Seçilmiş Hikâyeler, S. 61, 1957.
Hikâyenin Öğeleri, Cemal Aykın, Pazar Postası, 9.11.1959.
Hikâyenin Şiirle Ayrımı, Atlılar, Atlılar, S. 4, 2000.
Hikâye-Roman İlişkileri, Rauf Mutluay, Yeni Edebiyat, Aralık 1969.
Hikâye-Roman Üzerine, Mehmet Seyda, Varlık, 1.3.1960.
Hikâyeyi Özlemek, Necip Tosun, Dergâh, S. 36, 1993.
Hikâyeyi Tanımlama, Cemal Aykın, Pazar Postası, 19.10.1958.
İ. Kıllıoğlu'nun Hikâyelerinde Bağlanış ve Başkaldırma, Hayri Maraşlıoğlu, Edebiyat, S. 1, 1975.
İbrahim Tatarlı, Sebahattin Ali ve Batı Edebiyatı, Türkiye Defteri, S. 16, Şubat 1975.
İki Mahalle Kahvesi, Namık Açıkgöz, Dergâh, S. 75, 1996.
İleri'nin Öykücülüğündeki Gerilik, Mehmet Güler, Öykü, S. 6, Mart 1976.
İlk ve Son Öykülerim, Muhammed Kâmil El-Hatib, Hece, S. 10, Ekim 1997.
İngilizce'de Türk Öyküleri, Suat Karantay, Metis Çeviri, S. 2, 1982..
İngilizcede Kısa Öykü, Walter Allen, Adam Öykü, S. 9, 1997.
İş İştir; Attila İlhan, Seçilmiş Hikâyeler, S. 62, 1957.
İşlevsel Açıdan Öyküde İçerik ve Teknik, Halil Şahan, Dönemeç, Ocak 1977.
İz Üstüne..., Rasim Özdenören, Mavera, S. 10, 1977.

İzlekleri Öyküleme Biçimleri, Necip Tosun, Hece, S. 8, Ağustos 1997.
Kahramanlar Hep Kadın, Necip Tosun, Dergâh, S. 59, 1995.
Kalinihkta Sait, Attila İlhan, Seçilmiş Hikâyeler, S. 27, 1954.
Karabibik'i Yeniden Okurken, Mehmet Ergun, Türk Dili, S. 340, 1980.
Kasaba Tadı, Orhan Barlas, Adam Öykü, S. 19, 1998.
Kemal Bilbaşar'ın Bir Öyküsü Üstüne, Adnan Benk, Çağdaş Eleştiri, S. 1, 1982.
Kendi Kendimizi Tenkit, Fethi Giray, Seçilmiş Hikâyeler, S. 24-25, 1949.
Kendi Kısa, Serüveni Uzun Öykü II, Mehmet Güler, Üçüncü Öyküler, S. 9, 2000.
Kendi Kısa, Serüveni Uzun Öykü, Mehmet Güler, Üçüncü Öyküler, S. 8, 2000.
Kendime ve Hikâyelerime Dair, Oktay Akbal, Seçilmiş Hikâyeler, S. 13-14, Ağustos-Eylül 1948.
Kendini Okurun Yerine Koymak, Necati Mert, E, S. 6, 1999.
Kendini Yazan Hikâye, Hasan Öztürk, Dergâh, S. 82, 1996.
Kentin Surlarında Taşra Anlatıları, Hayrettin Orhanoğlu. Dergâh, S. 98, 1998.
Kentlileşme Olgusu, Adnan Tekşen, Yönelişler, S. 3, 1981.
Kimin Edebiyatı, Mehmet Maraşlıoğlu, Mavera, S. 53, 1981.
Kısa Hikâye Yarışması ve Bazı Tenkitler, Divan, S. 9-10, Temmuz-Ağustos, 1979.
Kısa Kısa: Anlık Öykü, Robert Shapard, Adam Öykü, S. 12, 1997.
Kısa Kurmaca, Uğur Kökden, Adam Öykü, S. 12, 1997.
Kısa Öykü Adına Bir Savunma, Georgina Hammick, Adam Öykü, S. 4, 1996.
Kısa Öykü Denince, Zeyyat Selimoğlu, Adam Öykü, S. 5, 1996.
Kısa Öykü Tekniği, Harold Blodgett, Adam Öykü, S. 2, 1996.
Kısa Öykü Tekniği, Sevda Çalışkan, Çağdaş Türk Dili. S. 77-78, 1994.
Kısa Öykü Üstüne. V S. Pritchett. Adam Öykü. S. 15, 1998.
Kısa Öykü Üzerine Notlar. J. E. Miller-Jr. B. Slote, Metis Çeviri, S. 12, 1990.
Kısa Öykü Üzerine, Lâle Demirtürk, Düşler Öyküler, S. 3, 1997.
Kısa Öykü ve Çeviri, Alev Bulut, Adam Öykü, S. 26, 2000.
Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri, Celâl İnal, Düşler Öyküler, S. 9, 1998.
Kısa Öykü, Ahmet Kocaman, Çağdaş Türk Dili, S, 113-114-115, 1997.
Kısa Öykü, Isabel Allende, Adam Öykü, S. 13, 1997.
Kısa Öykü, M. H. Abrams, Adam Öykü, S. 15, 1998.
Kısa Öykü: Modern Yazıda Biçim Deneyi, E. K. Nevse, Metis Çeviri, S. 12, 1990.
Kısa Öyküde Biçeme Dilbilimsel Yaklaşım Üzerine, Aysu Erden, Düşler Öyküler, S. 5, 1997.
Kısa Öyküde Tatmin, Abdullah Harmancı, Dergâh, S. 97, 1998.
Kısa Öyküde Yazın Özellikleri, Mahmure Kahraman, Üçüncü Öyküler, S. 9, 2000.
Kısa Öyküden Çok Kısa Öyküye, Sevinç Özer, Düşler Öyküler, S. 5, 1997.
Kısa Öykünün Kökenleri, H. E. Bates, Adam Öykü, S. 24, 1999.

Kısa Öykünün Mitik Temeli, Sevinç Özer, Düşler Öyküler, S. 8, 1998.

Kısa Öykünün Türler Sıralamındaki Yükselişi, S. Ferguson, Adam Öykü, S. 15, 1998.

Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?, N. Friedman, Adam Öykü, S. 18, 1998.

Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine, A. M. Wright, Adam Öykü, S. 16, 1998.

'Karasu' üstüne, Oya Aker, Yordam, S. 4, 1969.

'Kıyıya Vuranlar' Öyküsünde Bakış Açısı ve Anlatıcı, Mihriban İnan, Yedi İklim, S. 87, 1997.

'Kıyıya Vuranlar'da Bir Çelişkiyi Okumak, Köksal Alver, Yedi İklim, S. 87, 1997.

Kızılelma Hikâyesi Üzerine Tahlil, Zeki Gürel, Divan, S. 9-10, 1979.

Kızımız Hikâyeci; Hikâyeyi Görmüyor, Necati Mert, Fayton Öykü, S. 1, Kış 1998.

Kişiler, Orhan Duru, Yeni Ufuklar, Ocak 1958.

Kişiselleştirme, Necati Mert, E, S. 10, 2000.

Konular, Orhan Duru, Yeni Ufuklar, Haziran 1956.

Konuşma, Salim Şengil, Seçilmiş Hikâyeler, S. 26, 1953

Köpük, Selim İleri, Adam Öykü, S. 1, 1995.

Köy Edebiyatının İşlevi, Hilmi Yavuz, Yeni Adam, Mart 1973.

Köy Enstitüleri ve Edebiyatımız, Mehmet Ergün, Yeni Adımlar, Kasım 1973.

Köy Konusunu İşleyen Hikâyeler, Samim Kocagöz, Yeditepe, 1.3.1954.

Kuş Tüyü Tokmak, Salim Şengil, Seçilmiş Hikâyeler, S. 8, 1952.

Küçük Hikâye ve Roman, Samim Kocagöz, Seçilmiş Hikâyeler, S. 6, Ocak 1948.

Küçük Hikâye ve Roman, Samim Kocagöz, Yirminci Asır, 20.1.1947.

Küçük Öykünün Büyük İktidar Alanı, Sevinç Özer, Düşler Öyküler, S. 6, 1998.

M. Şevket Esendal ya da Yüce Gönüllülük, Feyza Hepçilingirler, Düşler Öyküler, S. 2, 1996.

Mahalle Kahvesi, Selim İleri, Adam Öykü, S. 3, 1996.

Mahrem Macera ve Değişmenin Kökenleri, Mehmet Kahraman, Mavera, S. 74, 1983.

Maskeli Balo, Orhan Duru, Seçilmiş Hikâyeler, S. 62, 1957.

'Mekân ve Öykü' Adlı Kitabın Önsözü, M. Issacraff, Varlık, S. 891, 1981.

Mekânların Büyüsü, Erendiz Atasü, Dil Dergisi, S. 90, 2000.

Memduh Şevket Esendal ve Yerlilik, Necati Mert, E, S. 4, 1999.

Memleket Hikâyeleri, Vedat Günyol, Yeni Ufuklar, Nisan, 1956.

Metafizik ve Öykü, Mehmet Maraşlıoğlu, Mavera, S. 46, 1980.

Milli Savaş Hikâyeleri, Tahsin Yücel, Türk Dili, Şubat 1975.

Minik Kelime Topluluğundan Doğan Öykü Devleti: Hiçbişey, Osman Özbahçe, Hece, S. 16, Nisan 1998.

Modern Hayatın Bahtsız Çocuklarının Öyküleri, Hüseyin Su, Hece, S. 22, Ekim

1998.

Modern Türk Edebiyatı Aynasında Türkiye, Otto Spies, Çev. Bedii Ambarcı, Yeni Ufuklar, Ocak 1961/Mart 1961.

Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Sosyal Değişme, Alaaddin Karaca, S. 22-23-24, 1989.

Müslüman Kadın İmajı ve "Son Büyülü Günler", Necip Tosun, Dergâh, S. 64, 1995.

Nazlı Eray'da Öyküleme, A. Mümtaz İdil, Türk Dili, S. 315, 1977.

Necati Tosuner'in Öykü Dünyası, Mehmet Seyda, Türk Dili, S. 326, 1978.

Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyeciliği, İbrahim Kavaz, Yedi İklim, S. 43, 1993.

Necip Fazıl ve Öyküsü, A. Haydar Haksal, Yedi İklim, S. 39, 1993.

Necip Fazıl'ın Hikâyesi-II, Alim Kahraman, Mavera, S. 83, 1983.

Nevzat Üstün Öykü Yarışmasının Ardından, Afet Ilgaz, Yazko Edebiyat, S. 2, 1980.

Nezihe Meriç'in Bir Öyküsü Üzerine, Ülker İnce, Türk Dili, S. 352, 1981.

Nezihe Meriç'in Evreni, T. Çavdar, Seçilmiş Hikâyeler, S. 64, 1957.

Niçin Öykü, Niçin Roman, Samim Kocagöz, Çağdaş Eleştiri, S. 1, 1984.

Niçin Roman Değil de Hikâye, Suut K. Yetkin, Türk Dili, S. 34, 1954.

Nurettin Şadan Bey, Can Yücel, Seçilmiş Hikâyeler, S. 31, 1954.

Oğuz Atay'ın Öykücülüğü, Füsun Altıok, Oluşum, S. 4, 1978.

Oktay Akbal Aydınlığı, Burhan Günel, Üçüncü Öyküler, S. 9, 2000.

Oktay Akbal Öykücülüğüne Toplu Bakış, M. Sadık Aslankara, Üçüncü Öyküler, S. 9, 2000.

Okur Sıkıntısı, Muzaffer Erdost, Seçilmiş Hikâyeler, S. 59, 1956.

Okurlar Yazarlar, Aydoğan Yavaşlı, Adam Öykü, S. 16, 1998.

Olaysız Hikâye ve Gerçekçilik, Mehmet Seyda, Yapraklar, 1.3.1965.

Onat Kutlar'ın Hikâyeleri, Fethi Naci, Adam Öykü, S. 1, 1995.

Onlar, Hikâyeleri, Biz, Aydoğan Yavaşlı, Adam Öykü, S. 6, 1996.

Orhan Kemal Somutluğu, Mehmet Veysel, Yansıma, S. 6, 1972.

Orhan Kemal'de Büyük Aydınlık, Ünsal Akpak, Yansıma, S. 6, 1972.

Orhan Kemal'de N. Hikmet Dönemeci, Tekin Sönmez, Yansıma, S. 6, 1972.

Orhan Kemal'in Öykücülüğü Üzerine, Muzaffer Uyguner, Türk Dili, S. 286, 1975.

....Öyküleme Teknikleri, Necdet Tanyolaç Öztokat, Adam Öykü, S. 3, 1996.

Ö. Seyfettin'in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış, Cemil Yener, Türk Dili, S. 286, 1975.

Ödüle Katılan Hikâye Kitapları, Memet Fuat, Yeditepe, 15.4.1959.

Öğretmenimizin Hikâyesi, Naci Çelik, Türkiye Defteri, Ocak 1974.

Öğütveren Öyküler, Mehmet Maraşlıoğlu, Mavera, S. 55, 1981.

Öldüren Sanatsızlık, Dirilen Sanat, Yağmur Tunalı, Töre, S, 115, 1980.
Ölen ve Yaşayan Halk Hikâyesi, Hulki Aktunç, Yeni Ufuklar, Eylül 1975.
Ölümün Olmadığı Bir Yer, Füsun Altıok, Oluşum, S. 13, 1978.
Ölümünün 25. Yılında Sait Faik, Muzaffer Uyguner, Türk Dili, S. 334, 1979.
Önsöz, Nazım Hikmet, Türkiye Defteri, S. 17, Mart 1975.
Öteki Yüzler, Selçuk Orhan, Dergâh, S. 117, 1999.
Öykü Ağacı I, A. Haydar Haksal, Yedi İklim, S. 123, 2000.
Öykü Ağacı II, A. Haydar Haksal, Yedi İklim, S. 124, 2000.
Öykü Anlatımının Çekiciliği, Bill Buford, Adam Öykü, S. 8, 1997.
Öykü Anlatmak, Orhan Barlas, Adam Öykü, S. 18, 1998.
Öykü Ayrıntıdadır, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 3, 1996.
Öykü Derken, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 2, 1996.
Öykü Dili, Necati Mert, E, S. 13, 2000
Öykü Kişisi, Necati Mert, E, S. 16, 2000.
Öykü mü Kuram mı?, Sevinç Özer, Düşler Öyküler, S. 8, 1998.
Öykü Tartışılıyor, Hüseyin Su, Hece, S. 32, Ağustos 1999.
Öykü Üstüne Aykırı Düşünceler, Mehmet Güler, Yaba/Öykü, Mart-Nisan 1985.
Öykü Üzerine Aykırı Düşünceler, M. Şerif Onaran, E, S. 4, 1999.
Öykü Üzerine Saptamalar, Fahrettin Demir, Üçüncü Öyküler, S. 2, 1998.
Öykü Üzerine, Baha Galip Tunalıgil, I-VI, Yücel, Şubat 1956 / Temmuz 1956.
Öykü ve Ayrıntı, Yaşar Kaplan, Aylık Dergi, S. 63-64-65, 1984.
Öykü ve Deneme, Necip Tosun, Hece, S. 3, Mart 1997.
Öykü ve Diyalog, Necati Mert, E, S. 9, 1999.
Öykü ve Etki, Necip Tosun, Hece, S. 20, Ağustos 1998.
Öykü ve Gerçek, Adnan Binyazar, Türk Dili, Ocak 1970.
Öykü ve Giz, Selim İleri, Türk Dili, Haziran 1975.
Öykü ve Görüntüleme, Necip Tosun, Hece, S. 19, Temmuz 1998.
Öykü ve İbret, Necip Tosun, Hece, S. 24, Aralık 1998.
Öykü ve Kurgu, Necip Tosun, Hece, S. 14, Şubat 1998.
Öykü ve Yakın Çevresi Üzerine, Julio Cortazar, Adam Öykü, S. 5, 1996.
Öykü Yazmak I, Sevim Gündüz Raşa, Adam Öykü, S. 8, 1997.
Öykü Yazmak II, Sevim Gündüz Raşa, Adam Öykü, S. 9, 1997.
Öykü Üzerine, Zeyyat Selimoğlu, Türk Dili, Ocak 1975.
Öykü, Şu Büyülü Dünya, Necip Tosun, Hece, S. 26-27, Şubat-Mart 1999.
Öykücü Sabahattin Ali, Mehmet H. Doğan, Türk Dili, S. 286, 1975.
Öykücü ve Maupassant, Nazmiye Topçu, Düşler Öyküler, S. 7, 1998.
Öykücülüğümüz Üzerine Değinmeler, Fahreddin Demir, Fayton Öykü, S. 1, Kış 1998.
Öykücülüğümüz, Füsun Altıok, Milliyet Sanat Dergisi, 17.4.1978,
Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı, Feridun Andaç, S. 2, 1996.

Öykücülüğümüzde Kadın ve Erkek Söylemi, İnci Aral, Dil Dergisi, S. 90, 2000.

Öykücülüğümüzün Kısa Tarihi ve M. Ş. E., Mehmet Güler, Adam Öykü, S. 27, 2000.

Öyküde Açıklık Kapalılık, Necip Tosun, Hece, S. 9, Eylül 1997.

Öyküde Anlamsal Yapı, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 10, 1997.

Öyküde Bakış Açısı, Necip Tosun, Hece, S. 6, Haziran 97.

Öyküde Betimleme, Gürsen Topses, Yordam, S. 8, 1965.

Öyküde İzleksel Olan, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 9, 1997.

Öyküde Kadın ve Erkek Yazarların Kadına Bakışı ve Biçimlerine Dilbilimsel Yaklaşım, Aysu Erdem, Düşler Öyküler, S. 8, 1998.

Öyküde Kısalık Neye Tekabül Eder?, Necip Tosun, Hece, S. 17, Mayıs 1998.

Öyküde Konu, J. Cortazar, Adam Öykü, S. 20, 1999.

Öyküde Mekân, Leyla Ruhan Okyay, Adam Öykü, S. 28, 2000.

Öyküde Ortam, Yaşar Kaplan, Aylık Dergi, S. 9, 1979.

Öyküde Roman Dünyası, Selim İleri, Türk Dili, S. 317, 1978.

Öyküde Tat ve Öğe, Necati Mert, E, S. 8, 1999.

Öyküde Tehlikeli Bölgelere Doğru, Erhan Etiker, Evrim, 1.6.1964.

Öyküde Yeni Bir Yıldız, Fakir Baykurt, Türk Dili, S. 356, 1981.

Öyküde Zaman, Sevda Çalışkan, Çağdaş Türk Dili, S, 113-114-115, 1997.

Öykülemenin Öyküsü, Y. Salman-D. Hakyemez, Adam Öykü, S. 12, 1997.

Öyküler, Beşir Göğüş, Çağdaş Türk Dili, S, 113-114-115, 1997.

Öykülerimin Öyküsü, Cemil Kavukçu, Fayton Öykü, S. 1, Kış 1998.

Öyküleriyle Hüseyin Rahmi, Rauf Mutluay, Türk Dili, S. 286, 1975.

Öykümüzde Bir Çizgi, Recep Duymaz, Yönelişler, S. 9. 1981.

Öykümüzde Bir Sevecenlik Fırtınası, R. Nuri Güntekin, Selim İleri, Türk Dili, S. 286, 1975.

Öykümüzde İnsan, Gürsen Topses, Yordam, S. 6, 1965.

Öykümüzde İnsan, Gürsen Topses, Yordam, 1.6.1966.

Öykümüzdeki Gelişmeler, Gürsen Topses, Devinim, 1.8.1965.

Öykünmek, Öykülemek, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 11, 1997.

Öykünün Abecesi, Selim İleri, Yeni Ufuklar, Mayıs 1974.

Öykünün Anlamsal Boyutları, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 8, 1997.

Öykünün Biçimleri, Orhan Duru, Adam Öykü, S. 12, 1997.

Öykünün Çeşitli Çehreleri, Yaşar Kaplan, Mavera, S. 46, 1980.

Öykünün Dünyası ve Eleştirisi, Semih Gümüş, Adam Öykü, S. 23, 1999.

Öykünün Hakkı Öyküye, Füsun Altıok, Oluşum, S. 4, 1978.

Öykünün Kuralsızlığı, Güven Turan, Yordam, S. 6, 1965.

Öykünün Serüvenine Tanıklık, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 4, 1996.

Öykünün Sorunsalı, Etemible, Düşler Öyküler, S. 1, 1996.

Öykünün Yazgısı Kitabın Yazgısına mı Bağlı, M. Zaman Saçkoğlu, Dil Dergisi, S. 90, 2000.

Parçalanan Çerçeve I, Valerie Shaw, Adam Öykü, S. 26. 2000.
Parçalanan Çerçeve II, Valerie Shaw, Adam Öykü, S. 27, 2000.
Parçalanan Çerçeve III, Valerie Shaw, Adam Öykü, S. 28. 2000.
Parçalanan Çerçeve IV, Valerie Shaw, Adam Öykü, S. 29, 2000.
Parçalanan Çerçeve V, Valerie Shaw, Adam Öykü, S. 30, 2000.
Peride Celâl ve Pınar Kür'de İnsan-Tabiat İlişkisi, A. Sait Akçay, Parşömen, S.4. Bahar 2000.
Poe'dan Sonra Gelen Amerikan Kısa Öykü Yazarları, H. E. Bates, Adam Öykü, S. 19, 1998.
Rasim Özdenören'in 'Hışırtı' Hikâyesi, Şaban Sağlık, Yedi İklim, S. 54, 1994.
Rasim Özdenören'in Anlattıkları, Hüseyin Akan, Mavera, S. 53,1981.
Rasim Özdenören'in Öyküsünde İnsan, Mehmet Maraşlıoğlu, Mavera, S. 3, 1977.
Refik H. Karay'ın Öyküleri, Satı Erişenler, Türk Dili, S. 286, 1975.
Refik Halit Karay'ın Gurbet Hikâyeleri, Uğur Kökten, Adam Öykü, S. 6, 1996.
Roman mı?... Öykü mü?, Erendiz Atasü, Düşler Öyküler, S. 3, 1997.
Roman Olan Hikâyeler, Rauf Mutluay, Cumhuriyet, 16.5.1976.
Roman ve Hikâye 1975. Mehmet H. Doğan, Milliyet Sanat, 31.12.1975.
Roman ve Hikâye, Afşar Timuçin, Yeni Ufuklar, Temmuz 1975.
Roman ve Hikâye. Rasim Özdenören, Edebiyat, S. 5-6, 1969.
Roman ve Hikâye. Rauf Mutluay, Cumhuriyet. 7.3.1971.
Roman ve Hikâyeler Ahlâk-ı Umumiyye İçin Muzır mıdır Değil midir?, Ahmet Mithat, Şark, C. 1, 1881.
Roman ve Hikâyemizde Konuşma Dili, Can Yücel, Yeditepe, 1.2.1953.
Roman ve Hikâyenin Menbaları, Nahit Sırrı, Varlık, 15.10.1934.
Romana, Hikâyeye Dair, Ahmet Kutsi Tecer, I-II, Ülkü, 16.11.1942, 16.12.1942.
Romancı-Hikâyeci Olmak, Tarık Dursun K., Varlık, S. 945, 1986.
Romanda ve Hikâyede Tip, Sadri Ertem, Yedigün, 1.3.1938.
Romanda, Hikâyede Konuşma, Samim Kocagöz, Yeni Ufuklar, Mayıs 1957.
Romanın Eşiğinde Kalan Hikâyeci, Taylan Altuğ, Türkiye Defteri, S. 1, Nisan 1971.
S. Ali'nin Öykülerinde İnsan ve Toplum Gerçekleri, Aydın Öztürk, Adam Öykü, S. 30, 2000.
Sabahattin Ali İle Yüzleşmek, M. Sadık Aslankara, Adam Öykü, S. 17, 1998.
Sabahattin Ali'nin "Çocuklar"ı ve "Masallar"ı, Ender Kamil Boyacı, Yazko Edebiyat, S. 20, 1982.
Sabahattin Ali'nin Hikâyeleri Yaşıyor, Selim İleri, Kitap-lık, S. 32, 1998.
Sait Faik Adına Saygı Gerekir, Burhan Arpad, Seçilmiş Hikâyeler, S. 62, 1957.
Sait Faik Armağanı ve Varlık Yayınevi, Şerif Hulusi, Seçilmiş Hikâyeler, S. 64, 1957.
Sait Faik İçin, Nezihe Meriç, Seçilmiş Hikâyeler, S. 27, 1954.

Sait Faik Üstüne, Ümit Kaftancıoğlu, Yazko Edebiyat, S. 12, 1982.
Sait Faik Üzerine Bir Deneme, Adnan Binyazar, Türk Dili, S. 286, 1975.
Sait Faik Üzerine Konuşma, Muzaffer Uyguner, Oluşum, S. 20, 1979.
Sait Faik: Bir Öncü, Ferit Edgü, Adam Öykü, S. 29, 2000.
Sait Faik'in Hayatından Hikâyeler, Şerif Hulusi, Seçilmiş Hikâyeler, S. 52-53, 1956.
Sait Faik'in İstanbulu'nda, Konur Ertop, Adam Öykü, S. 10, 1997.
Sait Faik'in Ölümü Dolayısıyla, Necdet Eruygur, Seçilmiş Hikâyeler, S. 28, 1954.
Sait Faik'te 'Sancılı' Cinsellik, Mehmet Ergün, E, S. 15, 2000.
Samet Ağaoğlu ve 'Mankenler' Adlı Öyküsü, Raif Özben, Yazko Edebiyat, S. 30, 1983.
'Sanal' ya da 'Gerçek': Asıl Olan İnsan, Ali Balkız, Dil Dergisi, S. 90, 2000.
Saptamalar, Yönelimler, Buluşmalar, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 1, 1995.
Savrulmuş Hayatlardan 'Kıyıya Vuranlar', Necip Tosun, Yedi İklim, S. 87, 1997.
Selim İleri: Bir Denizin Eteklerinde, Fatih Özgüven, Çağdaş Eleştiri, S. 4, 1982.
Selim İleri'nin Öykücülüğü, Füsun Altıok, Türk Dili, S. 330, 1979.
Simge ve Değişim, H. Aral Bakırer, Adam Öykü, S. 27, 2000.
Sopaya Karşı Hikâye, Salim Şengil, Dost, Cilt 16, Haziran 1965.
Söylenmeyende Anlatılan I, Cemil Celâ, Edebiyat, S. 4, 1975.
'Söz' Üstüne, Güven Turan, Yordam, S. 4, 1969.
Şark Hikâyelerinde Sembolik Anlatım, Necip Tosun, Hece, S. 31, Temmuz 1999.
Şevket Bulut İçin, Mustafa Kutlu, Dergâh, S. 80, 1996.
Şevket Bulut'un Ardından, Ahmet Demirkol, Dergâh, S. 81, 1996.
Şiddet Romanları ve Hikâyeleri, Mehmet Seyda, Güney, Şubat 1972.
Şiirin Ardında Romanın Önünde, Alpay Doğan Yıldız, Dergâh, S. 117, 1999.
Şiirle Düzyazı Arasında Kısa Kısa Öykü, Nedret Tanyolaç Ö., Adam Öykü, S. 12, 1997.
T. Yücel'in Komşular'ında Aynalama, Mustafa Durak, Adam Öykü, S. 30, 2000.
Talip Apaydın'ın 'Gülşen Hanım'ı Üstüne, Ali Özçelebi, Yazko Edebiyat, S. 34, 1983.
Tanımsız, Mustafa Kutlu, Dergâh, S. 7, 1990.
Tarancı'nın Hikâyeleri I, İrfan Karakoç, Dergâh, S. 109, 1999.
Tarancı'nın Hikâyeleri II, İrfan Karakoç, Dergâh, S. 110, 1999.
Tarih-Hikâye-Masal ve Parodi, Mustafa Kutlu, Dergâh, S. 2, 1990.
Tarık Buğra Üslûbuna Bir Methal, Necmettin Türinay, Dergâh, S. 83, 1996.
Temiz Öyküler Yazan O İyi İnsan İçin, M. Şerif Onaran, Adam Öykü, S. 24, 1999.
Tenkit, Şahap Sıtkı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 7, 1952.
Tolstoy, Wells ve Kipling, H. E. Bates, Adam Öykü, S. 28, 2000.
Tomris Uyar: Mazi Kalbimde Bir Yaradır, Fatih Özgüven, Çağdaş Eleştiri, S. 9, 1982.

Tomris Uyar'ın Sekizinci Günah'ı, Mustafa Kutlu, Dergâh, S. 4, 1990.
Toplumcu Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı, Attila İlhan, Seçilmiş Hikâyeler, S. 34-35, 1951.
Toplumda Üvey Evlat, Tahir Famir, Seçilmiş Hikâyeler, S. 53, 1956.
'Türk Edebiyatında Öykü', Nazir Akalın, Dergâh, S. 99, 1998.
Türk Edebiyatında Eskiler, Samim Kocagöz, Fikirler, 1.6.1948/1.7.1948.
Türk Edebiyatında Hikâye, Samim Kocagöz, Fikirler, 1.8.1948.
Türk Edebiyatında Seks, Konur Ertop, Milliyet Sanat Dergisi, I-XIV, 10.9.1976/10.12.1976.
Türk Hikâyeciliği Üstüne, Kemal Tahir, Yansıma, S. 6, 1972.
Türk Hikâyeciliğinde Toplumdan Yana Gerçekçilik, Burhan Arpad, Yeni A. Temmuz 1973.
Türk Hikâyeciliğinde Yeni Bir Çizgi, Gürsel Aytaç, Oluşum, S. 39, 1981.
Türk Hikâyesi, İlhan Tarus, Seçilmiş Hikâyeler, S. 7, Şubat 1948.
Türk Hikâyesinde Yeni Yönelişler, Mustafa Kutlu, Dergâh, S. 1, 1990.
Türk Hikâyesinin Yeni Dönemi ve Bazı Teorik Meseleler, Taylan Altuğ, Türkiye Defteri, Ocak 1974.
Türk Öykücülüğünde Konu Genişlemesi, Adnan Özyalçıner, Dil Dergisi, S. 90, 2000.
Türk Öykücülüğüne Değin, Ahmet İnam, Yordam, S. 4, 1969.
Türk Öykücülüğünün 75 Yılı, Emin Karaca, Düşler Öyküler, S. 7, 1998.
Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri, Selim İleri, Türk Dili, S. 286, 1975.
Türk Öykücülüğünün Kökeni, Zeki Eyüboğlu, Yansıma, S. 6, 1972.
Ulusal Edebiyat Üzerine, Ö. F. Toprak, Seçilmiş Hikâyeler, S. 55, 1956.
Uzun Günlerin Akşamsız Şarkıları, Hayrettin Orhanoğlu, Dergâh, S. 125, 2000.
Uzun Hikâyede Mülkiyet Politikası, Selçuk Orhan, Atlılar, S. 3, 2000.
Uzun Sürmüş Bir Zulümden Kayıtlara Kan Geçer, Ömer Lekesiz, Mavera, S. 74, 1983.
'Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı' Üzerine, Ülker Onar, Türk Dili, S. 319, 1978.
Üç İhtilâl Çocuğu..., Mustafa Kutlu, Dergâh, S. 18, 1991.
Üç Kitap, Üç Dünya, Necip Tosun, Hece, S. 14, Şubat 1998.
Üslûp Düzeyleri, G. N. Leech-M. H. Short, Adam Öykü, S. 6, 1996.
'Ya Tahammül ya Sefer'i Okurken, Abdullah Uçman, Yönelişler, S. 29-30, 1984.
Yanık Öyküler, M. Sadık Aslankara, Adam Öykü, S. 11, 1997.
Yaşamak, Tutunmak, Sığınmak, Elif Eda Tartar, Parşömen, S. 4, Bahar 2000.
Yaşamın Doğasında Kendi Yatağını Çizen Öyküler, Tülin Er, Adam Öykü, S. 26, 2000.
Yaşar Kaplan'ın Öyküsünde Odak Noktalar, Aylık Dergi, S. 63-64-65, 1984.
Yaşar Kemal'in Öykü Dünyasına Bakış, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 27, 2000.
Yazarın Uğraşı, Elias Canetti, Tan 8, Aralık 1982.

Yazınımızda Öykü ve Roman Terimine Bir Bakış, Çağdaş Türk Dili, S. 113-114-115, 1997.

Yazma Bilincinin Yurdunda, Feridun Andaç, Adam Öykü, S. 6, 1996.

Yazmak mı, Yaşamak mı? Muzaffer Hacıhasanoğlu, Ya ba/Öykü, Mart-Nisan 1984.

Yedi İklim'in Üç Öykücüsünde Bakış Açısı, Ömer Lekesiz, Hece, S. 15. Mart 1998.

Yedi Öyküsüyle Münire Daniş, Yasemin Karadavut, Hece, S. 14, Şubat 1998.

'Yeğenim' yahut Batıdan Gelen, Recep Duymaz, Yönelişler, S. 10, 1981.

'Yeni Bir Gün' Üstüne, Ahmet İnam, Yordam, S. 4, 1969.

Yeni Dergi'de Çeviri Öyküler, Hüseyin Cöntürk, Yordam, S. 4, 1969.

Yeni Hikâyecilerimiz, Yakup Kadri, İkdam, 30.1.1922.

Yerli Olmak Üzerine, Tahir Famir, Seçilmiş Hikâyeler, S. 61, 1957.

Yoksulluk İçimizde'ye Bir İçten Bakış, Alim Kahraman, Mavera, S. 63, 1982.

Yolda: İnsancıl Bir Öykü, Semih Gümüş, Adam Öykü, S. 1, 1995.

'Yol Düşleri'nde Yol İmgesi, Köksal Alver, Yedi İklim, S. 91, 1997.

Yugoslavya'da Türk Öykücülüğü, A. Köklügiller, Türk Dili, S. 331, 1979.

Yüreğimiz Serüven, Ö. F. Toprak, Seçilmiş Hikâyeler, S. 64, 1957.

Zarifoğlu Öyküsü ve Anlatısı, A. Haydar Haksal, Yedi İklim, S. 3, 1992.

Zihniyet Anaforundaki Hikâyeciliğimiz..., Dursun Ali Tokel, Dergâh, S. 114. 1999.

Zürriyet'e Dair, Şahap Sıtkı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 45, 1951.

II - ÖYKÜCÜLERLE SÖYLEŞİLER

Adalet Ağaoğlu ile Konuşma. Adam Öykü, S. 15, 1998.

Adnan Özyalçıner'le Öykü Üzerine Konuşma, Fayton Öykü, S. 1, Kış 1998.

Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor, Varlık, Aralık 1951.

Arif Baş ile Bir Söyleşi, Yaba/Öykü, Mayıs-Haziran 1984.

Aslı Erdoğan ile Konuşma, Adam Öykü, S. 18, 1998.

Aslı Erdoğan ile Konuşma, E, S. 1, 1999.

Attila İlhan ile Bir Konuşma, Seçilmiş Hikâyeler, S. 21, 1953.

Ayfer Tunç ile Konuşma, Adam Öykü, S. 15, 1998.

Ayfer Tunç ile Konuşma, E, S. 16, 2000.

Ayfer Tunç ile Konuşma, Öküz, S. 2000/7, 2000.

Ayfer Tunç'la Söyleşi, Öküz Dergisi, Temmuz 2000.

Aziz Nesin'le Konuşma, Öykü, S. 7, Nisan 1976.

Bilge Ercelasun'la Hikâye Hakkında Bir Mülâkat, Töre, S. 115, 1980.

Bilge Karasu ile Konuşma, Argos, S. 18, 1990.

Bilge Karasu ile Konuşma, Kitap-lık, S. 39, 2000.

Burhan Günel ile Konuşma, Yazko Edebiyat. S. 13. 1981.
Celal Özcan ile Konuşma, Oluşum, S. 7, 1978.
Cemal Şakar ile Konuşma, Yedi İklim, S. 91. 1997.
Cemil Kavukçu ile Konuşma, Adam Öykü, S. 24. 1999.
Cemil Kavukçu ile Konuşma, Adam Öykü, S. 7. 1996.
Cihan Aktaş ile Konuşma, Dergâh, S. 68, 1965.
Demir Özlü ile Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 5, 1997.
Enis Batur ile Konuşma, Adam Öykü, S. 20, 1999.
Erdal Öz ile Konuşma, Adam Öykü, S. 13, 1997.
Erdal Öz ile Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 8, 1998.
Erendiz Atasü ile Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 6, 1998.
Erhan Bener ile Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 7, 1998.
F. Ülke Aren ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 15, 1982.
Fahri Erdinç'le Bir Konuşma, Türkiye Defteri, S. 17, Mart 1975.
Fakir Baykurt ile Konuşma, Adam Öykü, S. 25, 1999.
Fakir Baykurt'la Köy Edebiyatı ve Sorunları Üzerine Konuşma, Öykü, S. 3, Ağustos-Eylül 1975.
Faruk Duman ile Konuşma, Adam Öykü. S. 29. 2000.
Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ile Konuşma, Dergâh, S. 79, 1996.
Fazlı Yalçın ile Konuşma, Yazko Edebiyat. S. 15. 1982.
Feridun Andaç ile Konuşma, Adam Öykü. S. 22. 1999.
Ferit Duman ile Konuşma. Adam Öykü. S. 15. 1998.
Ferit Edgü ile Konuşma, Adam Öykü, S. 9. 1997.
Ferit Edgü ile Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 3. 1997.
Fethi Naci ile Konuşma, Adam Öykü. S. 17, 1998.
Feyyaz Karacan ile Konuşma, Oluşum. S. 28, 1980.
Feyza Hepçilingirler ile Konuşma. E. S. 9, 1999.
Firuzan ile Söyleşi, Adam Öykü. S. 3. 1996.
Fuat Altınsoy ile Konuşma. Edebiyat, S. 38+89. 1982.
Füruzan ile Konuşma, Çağdaş Eleştiri, S. 9, 1982.
Füruzan ile Konuşma, E. S. 5. 1999.
Füsun Akatlı ile Konuşma, Adam Öykü, S. 18. 1998.
Gökhan Özcan ile Konuşma. Dergâh, S. 81. 1996.
Hulki Aktunç ile Konuşma, Adam Öykü, S. 19, 1998.
Hulki Aktunç ile Konuşma. Adam Öykü. S. 8. 1997.
Hulki Aktunç ile Konuşma, Kitap-lık, S. 34, 2000.
Hüseyin Su ile Konuşma, Dergâh, S. 109, 1998.
Hüseyin Su ile Konuşma, Edebiyat, S. 38+110, 1984.
İnci Aral ile Konuşma, Adam Öykü. S. 11, 1997.
İnci Aral ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 3, 1981.

İsmet Tokgöz ile Söyleşi, Tan, S. 2, Haziran 1982.
Kadın Öykücüler ile Konuşma, E, S. 17, 2000.
Kenan Özbel ile Bir Konuşma, Seçilmiş Hikâyeler, S. 11, 1952.
Leyla Erbil ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 31, 1983.
Leyla Erbil'le Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 4, 1997.
Mehmet Fuat ile Konuşma, Adam Öykü, S. 19, 1998.
Mehmet Önal ile Konuşma, Dergâh, S. 126, 2000.
Mehmet Yaşın ile Konuşma, Adam Öykü, S. 19, 1998.
Mehmet Zaman Saçlıoğlu ile Konuşma, Adam Öykü, S. 5, 1996.
Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma, Varlık, Haziran 1952.
Musa Doğa ile Sohbet, Divan, S. 9-10, Temmuz-Ağustos, 1979.
Mustafa Kutlu ile Konuşma, Yönelişler, S. 3, 1981.
Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine, Hece, S. 33-34, Eylül-Ekim 1999.
Mustafa Kutlu ile Yokuşa Akan Sular Üzerine, Hareket, S. 16-17, 1980.
Muzaffer Buyrukçu Anlatıyor, Öykü, S. 5, Ocak-Şubat, 1976.
Muzaffer Buyrukçu ile Konuşma, Adam Öykü, S. 6, 1996.
Muzaffer Hacıhasanoğlu ile Bir Konuşma, Varlık, Temmuz 1951.
Muzaffer Hacıhasanoğlu ile Konuşma, Türk Dili, S. 352, 1981.
Nalan Barbarosoğlu ile Konuşma, Adam Öykü, S. 18, 1998.
Nazan Bekiroğlu ile Konuşma, Dergâh, S. 21, 1991.
Necati Tosuner ile Konuşma, Adam Öykü, S. 14, 1998.
Necati Tosuner ile Konuşma, Adam Öykü, S. 8, 1997.
Necip Tosun'la Küller ve Uçurumlar Üzerine, Hece, S. 22, Ekim 1998.
Nedim Gürsel ile Konuşma, Adam Öykü, S. 16, 1998.
Nedim Gürsel ile Konuşma, Varlık, S. 830, 1976.
Nedim Gürsel ile Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 6, 1998.
Nezihe Meriç ile Bir Konuşma, Seçilmiş Hikâyeler, S. 12, 1953.
Nezihe Meriç ile Konuşma, Adam Öykü, S. 17, 1998.
Nezihe Meriç ile Söyleşi, Adam Öykü, S. 2, 1996.
Nursel Duruel ile Konuşma, Adam Öykü, S. 10, 1997.
Oktay Akbal ile Konuşma, Üçüncü Öyküler, S. 9, 2000.
Oktay Akbal ile Söyleşi, Adam Öykü, S. 4, 1996.
Orhan Koçak ile Konuşma, Adam Öykü, S. 23, 1999.
Osman Şahin ile Konuşma, Öykü, Haziran-Temmuz, S. 2, 1975.
Osman Şahin ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 2, 1980.
Ömer Lekesiz ile Konuşma, Dergâh, S. 106, 1998.
Ömer Lekesiz-Necip Tosun, Söyleşi: Gelenek ve Modernlik Çevresinde Öykü, Hece, S. 28, Nisan 1999.
Ömer Ünalan'la Konuşma, Dost, Cilt 16, Haziran 1965.
Pınar Kür ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 6, 1981.

Rasim Özdenören ile Konuşma, Mavera, S. 46, 1980.
Rasim Özdenören ile Konuşma, Yedi İklim, S. 116, 1999.
Sadık Yalsızuçanlar ile Konuşma, Dergâh, S. 89, 1997.
Salim Şengil'le Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 1, 1996.
Samim Kocagöz ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 26, 1982.
Selim ileri ile Konuşma, Adam Öykü, S. 10, 1997.
Selim ileri ile Konuşma, Dergâh, S. 4, 1990.
Selim ileri ile Konuşma, Türk Dili, S. 347, 1980.
Selim ileri ile Konuşma, Varlık, S. 838, 1977.
Selim ileri ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 18, 1982.
Sema Kaygusuz ile Konuşma, E, S. 17, 2000.
Sevim Burak'a Sorular, Soyut, Haziran, 1965.
Sezer Ateş Ayvar ile Konuşma, E, S. 14, 2000.
Suat Taşer ile Bir Konuşma, Seçilmiş Hikâyeler, S. 66, 1957.
Şemsettin Ünlü-Erhan Bener, Dil Varlığımız, Çağdaş Türk Dili, S. 113-115, 1999.
Şevket Bulut ile Konuşma, Dergâh, S. 82, 1996.
Şükran Yücel ile Konuşma, E, S. 14, 2000.
Tahsin Yücel ile Konuşma, Adam Öykü, S. 21, 1999.
Tahsin Yücel ile Söyleşi, Adam Öykü, S. S. 5, 1996.
Tarık Dursun K. ile Konuşma, Varlık, S. 834, 1977.
Tarık Dursun K. ile Söyleşi, Adam Öykü, S. 1, 1995.
Tezer Özlü ile Konuşma, Kitap-lık, S. 2, 1993.
Timour Muhiddine ile Söyleşi, Adam Öykü, S. 4, 1996.
Tomris Uyar ile Konuşma, Adam Öykü, S. 7, 1996.
Vüs'at O. Bener ile Bir Konuşma, Seçilmiş Hikâyeler, S. 65, 1957.
Vüs'at O. Bener ile Konuşma, Kitap-lık, S. 33, 2000.
Vüs'at O. Bener ile Konuşma, Yazko Edebiyat, S. 12, 1981.
Vüs'at O. Bener'le Söyleşi, Düşler Öyküler, S. 2, 1996.
Yaşar Kaplan ile Konuşma, Aylık Dergi, S. 58-59-60, 1983.

III - ÖYKÜCÜLER ÜZERİNE DOSYALAR

Oktay Akbal, Üçüncü Öyküler, S. 9, 2000.
Ahmet Hamdi Tanpınar Dosyası, Kitap-lık, S. 40, 2000.
Amerikan Sanatları Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 37-38, 1955.
Cemal Şakar Dosyası, Yedi İklim, S. 91, 1997.
Cihan Aktaş Dosyası, Kırkayak, S. 8, 2000.
Demir Özlü, Düşler Öyküler, S. 5, 1997.
Doğu Öyküleri Özel Bölümü, Adam Öykü, S. 29, 2000.
Dünden Bugüne Ömer Seyfettin, Üçüncü Öyküler, S. 2, 1998.

Edgar Allen Poe, Adam Öykü, S. 23, 1999.
Erdoğan Tokmakçıoğlu Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 36, 1955.
Fahri Erdinç Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 8, Mart 1948.
Fatma Karabıyık Barbarosoğlu Dosyası, Kırkayak, S. 7, 2000.
Fatma Karabıyık Barbarosoğlu Dosyası, Kafdağı, S. 48, 1999.
Feride Çiçekoğlu, Adam Öykü, S. 13, 1997.
Ferit Edgü, Düşler Öyküler, S. 3, 1997.
Gökhan Özcan Dosyası, Atlılar, S. 4, 2000.
Günümüz İskoç Kısa Öyküsü, Adam Öykü, S. 14, 1997.
Günümüz Kadın Yazarları, Adam Öykü, S. 21, 1999.
Güzel Yazılar, Mayıs-Haziran 2000, S. 4
• Ömer Seyfettin'in Yaşamı, Gülseren Engin.
• Ömer Seyfettin'in Dil Savaşımı, Öner Yağcı.
• Ömer Seyfettin'in Öykücülüğümüzdeki Yeri ve Önemi, Adnan Özyalçıner.
• Ömer Seyfettin'den Kalan Yapıtlar, Muzaffer Uyguner.
Haldun Taner, Üçüncü Öyküler, S. 7, 2000.
Hece Dergisi, Mayıs 1997, S. 5
• Ramazan Dikmen/ Biyografi
• Afife Abla Ağlıyor, Hüseyin Su.
• Sevgili Ramazan, Cemal Şakar.
• Kitap Öfkesi, Rahmi Kaya.
• Gönlümüze Vuran Ramazan, Necip Tosun.
• Aydınlığa Uğurlanmış Bir Dostun Ardından, Mete Çamdereli.
• Kıyıya Vuranlar: Hayatı Kareleyen Fotoğraflar, Mehmet Ay.
• Kıyıya Vuranların Kıyısı, Mustafa Şahin.
Hece Dergisi, Kasım 1997, S. 11.
• Şevket Bulut, Biyografi
• Tek ü Tenha Bir Çiğdem'in Öyküleri, Hüseyin Su.
• Üstün Başarılı Öğretmen: Bir "Memleket Hikâyesi", Ömer Lekesiz.
Hece Dergisi, Ekim 1998, S. 22.
• Modern Hayatın Bahtsız Çocuklarının Öyküleri, Hüseyin Su.
• Necip Tosun'la Küller ve Uçurumlar Üzerine, Cemal Şakar.
Hece Dergisi, Eylül-Ekim 1999, S. 33-34
• 'Hayatın Füsun ve Şiiri'nin Öyküsü, Hüseyin Su.
• "Sır", Ömer Lekesiz
• Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine Söyleşi.
II. Ankara Öykü Günleri, Düşler Öyküler, S. 8, 1998.
İran Hikâyeleri Dosyası, Nar: Onbir, Eylül-Ekim 1996.
İspanya'dan Sesler, Adam Öykü, S. 30, 2000.
Kısa Kısa Öykü, Adam Öykü, S. 12, 1997.

Leyla Erbil, Düşler Öyküler, S. 4, 1997.
Leyla Erbil Dosyası, Kitap-lık, S. 43, 2000.
Memduh Şevket Esendal, Üçüncü Öyküler, S. 3, 1999.
Memduh Şevket Esendal Özel Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 5, 1952.
Mustafa Kutlu Dosyası, Aylık Dergi, S. 63-64-65, 1984.
Mustafa Kutlu Dosyası, Kırkayak, S. 4, 2000.
Nazan Bekiroğlu Dosyası, Kırkayak, S. 5, 2000.
Nazan Bekiroğlu Dosyası, Kafdağı, S. 46, 1999.
Nezihe Meriç Özel Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 40-41, 1951.
Oktay Akbal Dosyası, Üçüncü Öyküler, S. 9, 2000.
Orhan Kemal, Üçüncü Öyküler, S. 4, 1999.
Orhan Kemal Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 30-31, 1950.
Ölümünün 50. Yılında Sabahattin Ali, Üçüncü Öyküler, S. 1, 1998.
Öykü, Haziran-Temmuz, S. 2.
• Osman Şahin ile Konuşma.
• Osman Şahin'in Öykü Dünyası, Adnan Binyazar.
• Osman Şahin'de Doğa İnsan İlişkisi, Mustafa Balel.
• Osman Şahin'de Anlatım Temeli, Necati Güngör.
Öykü, Ağustos-Eylül, S. 3.
• Köy Edebiyatı ve Sorunları Üzerine Fakir Baykurt'la Konuşma, Mehmet Bayrak.
• Yazıcılığının Otuzuncu Yılında Fakir Baykurt.
• Fakir Baykurt'u Yetiştiren Toplumsal Ortam ve Ürünlerinin Kaynağı, Mehmet Bayrak.
• Fakir Baykurt'ta Direnme, M. Zeki Gündüz.
• Fakir Baykurt, Talip Apaydın.
• Fakirlerin Çilesi, Ahmet Köklügiller.
• Baykurt ve Ürünleri İçin yazılanlar.
Ramazan Dikmen Dosyası, Yedi İklim, S. 87, 1997
Refik Halit Karay, Üçüncü Öyküler, S. 5, 1999.
Sait Faik, Üçüncü Öyküler, S. 8, 2000.
Sait Faik Dosyası Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 62, 1957.
Sait Faik Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 27, 1954.
Salim Şengil Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 15-16-17, 1949.
Sevim Burak Dosyası, Kitap-lık, S. 38, 1999.
Sherlock Holmes Özel Bölümü, Adam Öykü, S. 24, 1999.
Şahap S. İlter Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 22-23, 1949.
Türkiye Defteri, Mart 1975, S. 17
• Fahri Erdinç'in Hikâyeciliği Üzerine.
• Fahri Erdinç'in Hikâyelerinden Seçmeler.

V S. Pritchett Özel Bölümü, Adam Öykü, S. 13, 1997.
William Faulkner Özel Bölümü, Adam Öykü, S. 25, 1999.
Yeni İmzalar Sayısı, Seçilmiş Hikâyeler, S. 28-29, 1950.
Yeni İstanbul Gazetesi'nin Müsabakasında Derece Alan Hikâyecilerimiz, Seçilmiş Hikâyeler, S. 34-35, 1950.
Yusuf Atılgan Dosyası, Tan 5, Eylül 1982.
Yusuf Atılgan Dosyası, Kitap-lık, S. 41, 2000.

IV - ÖYKÜ SORUŞTURMALARI

1998'in En Beğenilen Öykü Kitapları, Adam Öykü, S. 20, 1999.
En Beğendiğiniz Genç Öykücüler? Adam Öykü, S. 7, 1996.
Genç Öykücüler ve Öykücülüğümüzde Gerçekçi Çizgi, Varlık, S. 945, 1986.
Hikâye Soruşturması, Ant, 28.3.1967.
Hikâyeciliğimiz Üzerine Soruşturma, Varlık, Temmuz, 1971.
Niçin Öykü Yazıyorlar, Düşler Öyküler, S. 2, 1996.
Öykü Nedir? Öykü Anlayışınızı Anlatır mısınız? Türk Dili, S. 286, 1975.
Öykü Soruşturması, E, S. 1, 1999.
Öykü Soruşturması, Fakir Baykurt/Kerim Korcan/Remzi İnanç/Duran Yılmaz/Ümit Kaftancıoğlu/Lütfi Kaleli, Öykü Dergisi, S. 1, Nisan-Mayıs 1975.
Öykü Soruşturması, Talip Apaydın/Zühtü Bayar/Erdoğan Tokmakçıoğlu/İrfan Yalçın/Yıldız İncesu/Şükrü Bilgiç/Öykü, S. 2, Haziran-Temmuz 1975.
Öykücülüğümüzde Unutulmuş Değerler, Adam Öykü, S. 1, 1995.
Öykücülüğümüzün Sorunları, Varlık, S. 891, 1981.
Öykünün Sorularına Yanıtlar, Ferzan Günel, Burhan Günel, Ahmet Uysal, Öykü, S. 4, Ekim-Kasım 1975.
Sait Faik Armağanı Üzerine Bir Soruşturma, Seçilmiş Hikâyeler, S. 62-64, 1957.
Son 25 Yılda Yayımlanmış En İyi Öykü Kitapları, Kitap-lık, S. 42, 2000.
Sormaca, Çağdaş Türk Dili, S. 113-114-115, 1997.
Soruşturma, Nihat Eruz/Mehmet Seyda/Öykü, Ağustos-Eylül, S. 3, 1975.
Soruşturma, Soyut, Şubat-Mart-Nisan-Mayıs, 1974.
Türk Hikâyeciliği Üzerine Bir Soruşturma, Akşam, 27.8.1969.
Türk Öykücülüğü Üstüne Düşünceler, Yansıma, S. 6, 1972.
Türk Yazınında En Beğendiğiniz Öykücü Kimdir? Niçin? Türk Dili, S. 286, 1975.

V - AÇIK OTURUMLAR

1969 Türk Edebiyatı Açık Oturum Masasında, Yeni Edebiyat, Ocak 1970.
Hikâye Üstüne Oturum, Mavera, S. 46, 1980.
Yeni Öykücüler ve Öykücülüğümüzde Gerçekçi Çizgi, S. 945, 1986.

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL: 4 SAYI: 46/47 EKİM/KASIM 2000



Türk öykücülüğü özel sayısı





46/47