

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ÂLİM KAHRAMAN'IN HİKÂYELERİ VE ELEŞTİRİ YAZILARI
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Betül KÖKTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

HAZİRAN - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÂLİM KAHRAMAN'IN HİKÂYELERİ VE ELEŞTİRİ
YAZILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Betül KÖKTÜRK

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı

“Bu tez 20/06/2023 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	Başarılı
Prof. Dr. Gülsemin HAZER	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Erdem DÖNMEZ	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet

Hayır

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Betöl KÖKTÖRK

20/06/2023

ÖNSÖZ

1956 yılında doğan ve lise yıllarından itibaren edebiyata ilgisini yazarak yansıtan Âlim Kahraman, üniversite için Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü tercih etmiş ve 1980 yılında yazdığı bir eleştiri yazısıyla *Mavera* dergisi çevresinde edebiyat dünyasına adımını atmıştır. Aradan geçen kırk üç yılda başta eleştiri olmak üzere birçok türde yazılar kaleme almış, araştırmacılığının da getirdiği birikimle edebiyatı çok boyutlu olarak yazılarına taşımıştır. İçinde bir ukde kalan hikâyeciliği 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkarak yazarın hikâye türünde birçok eser vermesini sağlamıştır. Âlim Kahraman, çok yönlü ve çok verimli bir yazar olmasına rağmen hakkında yapılmış kapsamlı bir çalışmaya rastlanmaması bu çalışmayı ortaya çıkaran başlıca sebeptir.

Öncelikle beni Âlim Kahraman ismiyle tanıştıran, tez konusunu oluşturmam dahil tezimin tüm süreçlerinde bütün tecrübesi ve ilgisiyle bana rehberlik eden danışman hocam Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU'na ve tezim için benimle görüşmeyi kabul edip ulaşamadığım metinleri bana bizzat ulaştıran Âlim KAHRAMAN'a,

Tez için neye ihtiyacım olsa memnuniyetle temin eden babam İsmail KÖKTÜRK'e, tüm iş yükünü üzerine alıp çalışmamı rahatça yapmamı sağlayan annem Emine KÖKTÜRK'e, çalışmama engel olmamak için görüşmelerimizin arasına fasılalar koyma fedakârlığını yapan ablam Tuba KÖKTÜRK'e ve eşi MUSA KÖKTÜRK'e, çalışmamı yaptığım uzun süreçte bana sorumluluklarım ve isteklerim arasında sorumluluğu seçmeyi öğreten biricik yeğenim Hesna Nihan KÖKTÜRK'e, kendisi de yurt dışında benzer bir çalışma içerisinde olmasıyla beni anlayıp duygularımı paylaşan kardeşim Muhammed Emin KÖKTÜRK'e, yani her biri farklı bir özveriyle çalışmamın bitmesini bekleyen canım aileme,

Ve aynı bölümü okuduğumuz için zorlandığımda araştırmalarımaya yardımcı olan, her alanda olduğu gibi tezle alakalı sıkıntılarımada da maddi, manevi yardımımaya koşan sevgili arkadaşım Züleyha Süveybe MACAR'a

Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Betül KÖKTÜRK

20/06/2023

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ÂLİM KAHRAMAN'IN HAYATI VE ESERLERİ	4
1.1. Hayatı	4
1.1.1. Edebi Hayatı.....	4
1.2. Eserleri.....	5
1.2.1. Hikâye	5
1.2.1.1. Kayıp Hikâyeci	5
1.2.1.2. Geçit.....	5
1.2.1.3. Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k.....	6
1.2.1.4. Bak Bahar Gelmiş	6
1.2.2. Anı.....	6
1.2.2.1. Atıkvalide.....	6
1.2.2.2. Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl: Sanatı ve Kişiliği Üzerine Notlar, Mektuplar, Anılar.....	7
1.2.2.3. Tanıdığım Orhan Okay: Fotoğrafta Kalan Anılar.....	7
1.2.3. Deneme, Eleştiri ve İnceleme	7
1.2.3.1. Bir Duyarlılığın Çağdaş Biçimleri	7
1.2.3.2. Okumaya Giriş	8
1.2.3.3. Çalışan Saat.....	8
1.2.3.4. Toprağı İşleyen Kalem.....	9
1.2.3.5. Edebiyatın Saklı Dili.....	9
1.2.3.6. Edebiyatın İç Yapısı: Tanpınar'dan Günümüze Öykü, Deneme ve Şiir'in Penceresinden	9
1.2.3.7. Modern Türk Hikâyesi: Kavram, Gelişim Seyri, Tematik ve Karşılaştırmalı Okumalar	10
1.2.3.8. Yazarak Yaşamak	10
1.2.4. Biyografi	11

1.2.4.1. Yahya Kemal Beyatlı	11
1.2.4.2. Şinasi.....	11
1.2.4.3. Yahya Kemal Beyatlı Büyük Göçmen Kuş: Şairin Edebiyat, Medeniyet ve Siyaset Adamı Olarak Portresi	12
1.2.4.4. Mehmet Akif: Tutuşmuş Bir Yürek, Adanmış Bir Hayat.....	12
1.2.4.5. Ahmet Hamdi Tanpınar Altın Uçurum	12
1.2.5. Semt-profil	13
1.2.5.1. Üsküdar Zaman Aynasında.....	13
1.2.5.2. Edebiyatın Belleğinde Yaşayan Beykoz	13
1.2.6. Editörlüğünü Yaptığı Kitaplar.....	14
1.2.6.1. Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair	14
1.2.6.2. Rasim Özdenören: Işıyan Kelimeler	14
1.2.7. Yayına Hazırladığı Kitaplar	14
1.2.7.1. Dede Korkut.....	14
1.2.7.2. Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi	14
1.2.7.3. Rüzgârın Söyledikleri: Hikâye-yi Şabur Çelebi.....	15
2. BÖLÜM: ÂLİM KAHRAMAN'IN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA.....	16
2.1. Hikâye Kavramı.....	17
2.2. Hikâyelerin Yapısal Özellikleri	17
2.2.1. Olay Örgüsü	17
2.2.1.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Olay Örgüsü	18
2.2.1.2. Geçit Kitabında Olay Örgüsü.....	24
2.2.1.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Olay Örgüsü.....	28
2.2.1.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Olay Örgüsü.....	33
2.2.1.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Olay Örgüsü	43
2.2.1.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Olay Örgüsünün Özellikleri	47
2.2.2. Kişi Kadrosu.....	50
2.2.2.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Kişi Kadrosu	50
2.2.2.2. Geçit Kitabında Kişi Kadrosu	54
2.2.2.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Kişi Kadrosu	58
2.2.2.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Kişi Kadrosu	61
2.2.2.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Kişi Kadrosu	66

2.2.2.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Kişi Kadrosunun Özellikleri.....	72
2.2.3. Mekân.....	74
2.2.3.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Mekân.....	74
2.2.3.2. Geçit Kitabında Mekân	76
2.2.3.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Mekân	79
2.2.3.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Mekân	81
2.2.3.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Mekân	85
2.2.3.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Mekân Unsurunun Özellikleri	92
2.2.4. Zaman.....	94
2.2.4.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Zaman.....	95
2.2.4.2. Geçit Kitabında Zaman	96
2.2.4.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Zaman	98
2.2.4.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Zaman	101
2.2.4.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Zaman	104
2.2.4.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Zaman Unsurunun Özellikleri	107
2.2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	109
2.2.5.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı	109
2.2.5.2. Geçit Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı	110
2.2.5.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı	111
2.2.5.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı	114
2.2.5.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Anlatıcı ve Bakış Açısı	116
2.2.5.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Anlatıcı ve Bakış Açısı Unsurunun Özellikleri	121
2.2.6. Anlatım Teknikleri	122
2.2.6.1. Anlatma / Tahkiye.....	123
2.2.6.2. Açıklama ve Yorumlama	128
2.2.6.3. Tasvir	132
2.2.6.4. Diyalog ve Monolog	137
2.2.6.5. Geriye Dönüş	147
2.2.6.6. Leitmotiv	152
2.2.6.7. Metinlerarasılık	156
2.2.6.8. Üstkurmaca	183

2.2.6.9. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Anlatım Tekniklerinin Özellikleri	201
2.3. Hikâyelerde Tema.....	206
2.3.1. Kimlik Bunalımı ve Varoluşsal Problemler	206
2.3.2. Hayatın Gerçekliği ve Kurmacanın Gerçekliği Sorunsalı.....	216
2.3.3. İnsan Eleştirisi	220
2.3.4. Ölüm.....	226
2.3.5. Çocukluk Özlemi	230
2.3.6. Modern Hayat ve Kent Eleştirisi.....	234
2.3.7. Aşk	237
2.3.8. Vefa.....	240
2.3.9. Tüm Varlıklara Değer Verme	241
2.3.10. Âlim Kahraman Hikâyelerinin Tematik Özellikleri.....	242
2.4. Âlim Kahraman'ın Hikâyelerinin Genel Özellikleri	244
3. BÖLÜM: ÂLİM KAHRAMAN'IN ELEŞTİRMENLİĞİ.....	250
3.1. Eleştiri Kavramı.....	252
3.2. Konularına Göre Âlim Kahraman'ın Deneme ve Eleştirileri.....	253
3.2.1. Roman Eleştirileri	253
3.2.1.1. Eser Odaklı Eleştiriler	253
3.2.1.2. Yazar Odaklı Eleştiriler	254
3.2.2. Hikâye Eleştirileri	257
3.2.2.1. Eser Odaklı Eleştiriler	257
3.2.2.2. Yazar Odaklı Eleştiriler	264
3.2.3. Şiir Eleştirileri	275
3.2.3.1. Eser Odaklı Eleştiriler	275
3.2.3.2. Yazar Odaklı Eleştiriler	281
3.2.4. Eleştiri Üzerine Yazılar	290
3.2.5. Diğer Edebi Türler ve Edebiyat Üzerine Yazılar	293
3.2.6. Dünya Edebiyatına Dair Yazılar	300
3.2.7. Dergi Eleştirileri.....	302
3.2.8. Okumak Üzerine Yazılar.....	303
3.2.9. Yazarlık Üzerine Yazılar.....	305
3.2.10. Portre Yazıları	307

3.2.11. Medeniyet Yazıları.....	313
3.3. Âlim Kahraman'ın Eleştirilerinin Genel Özellikleri	317
SONUÇ	322
KAYNAKÇA.....	329
ÖZGEÇMİŞ	333

KISALTMALAR

İSAM: İslam Araştırmaları Merkezi

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

TYB : Türkiye Yazarlar Birliği

ÖZET

Başlık: Âlim Kahraman'ın Hikâyeleri ve Eleştiri Yazıları Üzerine Bir İnceleme

Yazar: Betül KÖKTÜRK

Danışman: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

Kabul Tarihi: 20/06/2023

Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 333 (ana kısım)

Âlim Kahraman, çeşitli türlerde yazılar kaleme almış ve birçok eser vermiş bir yazardır. Kırk yılı aşkın sürede başta dergiler olmak üzere birçok mecrada yazılar yayımlamış, editörlüğünü yaptıklarıyla birlikte yirmi yedi eser ortaya koymuştur. Aynı şekilde ara vermeden yazmaya ve kitap yayımlamaya devam etmektedir. Türk edebiyatı için oldukça mühim bir yazar olmasına rağmen bugüne kadar hakkında yapılmış bir tez çalışması bulunmamaktadır. Bu çalışmanın amacı Âlim Kahraman'ı ve yazarlığını değerlendirmek, özelde hikâye ve eleştiri türlerindeki eserlerini incelemek ve bu şekilde yazarın edebiyat dünyasındaki yerini ortaya koymaktır.

Bu çalışmada Âlim Kahraman'ın hayatı ve tüm eserlerine kısaca değinilmekle birlikte çalışma esasen yazarın hikâye kitaplarını, kitaplarında yer almayan hikâyelerini ve eleştiri, inceleme kitaplarını kapsamaktadır. Bu çalışma yapılırken öncelikle yazarın kişisel ve edebi hayatı hakkında bilgiler verilmiş, yazdığı ve editörlüğünü yaptığı tüm kitaplar türlerine göre tasnif edilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde yazarın tüm hikâyeleri incelenmiş, yapısal ve tematik özellikleri ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise eleştiri kitapları ele alınmış, konularına göre tasnif edildikten sonra yazarın eleştirideki yaklaşımları ve eleştiri sistemi incelenmiştir. Yazarın eleştiri kitaplarında yer alan denemeleri de içerik yönüyle bu değerlendirmeye dahil edilmiştir.

İncelemenin sonucunda hikâye kitaplarının hepsi birbiriyle bağlantılı “nehir hikâye”lerden oluştuğu, kişi, mekân, zaman unsurlarını gizlemeyi tercih ettiği ve postmodern teknikleri sıklıkla kullandığı görülmüştür. Eleştirilerinde ise genel olarak nesnel bir yaklaşım benimsemiş ve ele aldığı metnin başta tema olmak üzere birçok unsuruna dairler tespitler ortaya koyma amacı gütmüştür. Sonuç olarak Âlim Kahraman'ın hikâye ve eleştirilerinde hem kendine has bir üslup ve tavır oluşturduğu hem de birçok yönüyle yenilikler yaparak kendini tekrar etmediği görülür.

Anahtar Kelimeler: Âlim Kahraman, Hikâye, Eleştiri, Türk Edebiyatı, İnceleme

ABSTRACT

Title of Thesis: A Study on the Stories and Critical Essays of Âlim Kahraman

Author of Thesis: Betül KÖKTÜRK

Supervisor: Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU

Accepted Date: 20/06/2023

Number of Pages: viii (pre text) + 333
(main body)

Âlim Kahraman is a writer who has written various types of texts and produced numerous works. Over a period of more than forty years, he has published writings in various outlets, primarily magazines, and has produced twenty-seven works in collaboration with the ones he edited. Similarly, he continues to write and publish books without interruption. Despite being a significant writer for Turkish literature, no thesis has been conducted about him until today. The purpose of this study is to evaluate Âlim Kahraman and his authorship, specifically examining his works in the genres of short stories and criticism, and thus determining his place in the literary world.

In this study, while briefly touching upon Âlim Kahraman's life and all his works, the main focus is on the author's short story books, stories not included in his books, and criticism and review books. In the course of this study, first, information about the author's personal and literary life is provided, and all the books he has written and edited are classified according to their genres. In the second section of the study, all of the author's short stories are examined, and their structural and thematic features are evaluated in detail. In the third section, the criticism books are addressed, and after being classified according to their subjects, the author's approach to criticism and his criticism system are examined. The essays included in the author's criticism books are also included in this evaluation in terms of content.

As a result of the examination, it is observed that all the short story books consist of interconnected "river stories," and the author prefers to conceal the elements of character, place, and time. It is also noted that he frequently employs postmodern techniques. In his criticisms, he generally adopts an objective approach and aims to present observations on various elements of the text, primarily the theme. Consequently, it is evident that Âlim Kahraman has developed a unique style and attitude in his short stories and criticisms, and he has made innovations in many aspects without repeating himself.

Keywords: Âlim Kahraman, Story, Criticism, Turkish Literature, Analysis

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmanın konusu Âlim Kahraman'ın hikâye ve eleştirileridir. Yazarın hikâyeciliği ve eleştirmenliği, hikâyelerinin yapısal ve teknik özellikleri, eleştirilerinin konuları ve metinlere yaklaşımı çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Hikâye ve eleştirilerinin incelenmesi Kahraman'ın yazarlığını ve Türk edebiyatındaki yerini tespit etmeyi sağlayacaktır. Âlim Kahraman'ın edebi kişiliği konuya dahildir.

Çalışmanın Önemi

Âlim Kahraman çok yönlü ve çok eser vermiş bir yazardır. Hikâye, deneme, eleştiri, inceleme, anı, biyografi ve daha başka türlerde yazılar kaleme almış; derleme kitapların, ansiklopedilerin editörlüğünü yapmıştır. Türk edebiyatında yer edinmiş isimlerin toplandığı *Mavera* dergisinde yetişmesi, Türk Dili ve Edebiyatı alanının tanınmış hocalarından ders almış olması, akademik kariyeri ve TDV İslam Ansiklopedisi'nin müelliflerinden olması yazarın ne kadar büyük bir birikime sahip olduğunu ve Türk edebiyatı için oldukça önemli bir yazar olduğunu göstermektedir. Fakat bu şahsi donanım ve ortaya koyduğu eserlerdeki verime rağmen Âlim Kahraman ve eserleri hakkında yapılmış bir çalışma mevcut değildir. Bazı eserleri makale gibi daha kısa çalışmalara konu olmuştur. Fakat bu çalışmalar münferit olmakta ve Kahraman'ın yazarlığını bir bütün halinde değerlendirmek noktasında eksik kalmaktadır. Bu çalışmanın 80 sonrası Türk edebiyatında hikâye ve eleştiri türlerindeki eserleriyle yer edinmiş bulunan Âlim Kahraman hakkında yapılmış ilk akademik çalışma olması sebebiyle bir boşluğu doldurması ümit edilmektedir.

Bu çalışmanın konusu Kahraman'ın hikâyeciliği ve eleştirmenliğidir. Yazarın verim alanı çok daha geniş olmakla birlikte yazarlığı içerisinde hikâye ve eleştiri türleri öne çıkmaktadır. Bunun yanında hikâye ve eleştiri türündeki eserlerinin barındırdığı çeşitlilik Kahraman'ın yazarlığının diğer yönleri hakkında da bazı fikirlerin edinilmesini sağlamaktadır. Bu sebeplerle Âlim Kahraman'ın yazarlığı hakkında bir çalışma yapıldığında bu türlerin ele alınmasının öncelikli ve kapsayıcı olduğuna kanaat getirilmiş, çalışmada yazarın hikâye ve eleştirileri teferruatlı olarak incelenmiştir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada yazar Âlim Kahraman'ın hikâyeleri ve eleştirileri ele alınmıştır. Daha önce Âlim Kahraman ve eserleri hakkında yapılmış bir tez çalışması bulunmamaktadır. Bu yüzden çalışmanın öncelikli amacı Kahraman'ın yazarlığını ve eserlerini bilimsel bir bakış açısıyla değerlendirmektir. Âlim Kahraman çok farklı türlerde kaleme aldığı eserleriyle Türk edebiyatına büyük katkıda bulunmuş bir isimdir. Bu çalışmada Kahraman'ı ele almakla bir bilim dalı olarak Türk edebiyatına bir katkıda bulunmak amaçlanmaktadır.

Çalışmada yazarın tüm kitapları değil, hikâyeye ve eleştirileri incelenmiştir. Hikâyeleri incelerken amaç hikâyelerinin yapısal ve tematik unsurlarını ayrıntılarıyla görmek, yazarın hikâyeciliğini değerlendirmektir. Eleştirilerini incelerken ise eleştirilerinde hangi konuları ele aldığı, nasıl bir yaklaşımda bulunduğu, ne tür eleştiri yaptığı gibi soruların cevabını bulmak amaçlanmaktadır.

Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu çalışma Âlim Kahraman'ın hikâyeye kitapları, kitap dışındaki hikâyeleri ve eleştiri kitaplarını kapsamaktadır. Yazarın dört hikâyeye kitabının dışında altı hikâyesi bulunmaktadır. Hikâyeleri az sayıda olduğu için hepsi çalışmaya dahil edilmiştir. Fakat eleştiri yazıları çok daha fazladır. İçinde denemelerin de bulunduğu sekiz eleştiri kitabı bulunmaktadır. Onların dışında anı, biyografi ve derleme kitaplarında da birkaç eleştiri yazısı mevcuttur. Üstelik eleştiri konusunda oldukça verimli olan yazar, süreli yayınlarda yazılar kaleme almaya devam etmektedir. Sayıları oldukça fazla olduğu ve farklı dergi, gazetelerde yayımlandığı için bütün yazılara ulaşmak zordur. Fakat çalışmamızın amacı Kahraman'ın tüm metinlerini incelemek değil, yeterli metin üzerinden hikâyeciliğine ve eleştirmenliğine dair çıkarımlarda bulunmaktır. Dolayısıyla kitaplarda bir araya getirdiği yazıları onun yazarlığının özelliklerini göstermeye kâfidir. Bu yüzden diğer edebi türlerin baskın olduğu kitaplardaki eleştirileri ve henüz kitaplaşmamış yazıları çalışmanın kapsamına alınmamıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma yapılırken öncelikle Âlim Kahraman'ın yazdığı ve editörlüğünü yaptığı tüm kitaplar temin edildi. Kahraman'ın eserleri hakkında yapılmış bir çalışma bulunmadığı için tüm kitaplar genel olarak incelenip türlerine göre tasnif edildi. Çalışmanın birinci bölümünde yazarın kişisel ve edebi hayatı hakkındaki bilgilerden sonra yayımlanmış

tüm kitaplarının tasnifi ve genel bilgileri verildi. Üç bölümden oluşan çalışmamızda söz konusu tasniften hikâye ve eleştiri kitapları daha ayrıntılı bir incelemeye alındı. İkinci bölümde yazarın tüm hikâyeleri yapısal ve tematik olarak ele alındı. Hikâyelerin yapısal unsurları olay örgüsü, kişi kadrosu, mekân, zaman, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri başlıklarına ayrıldı. Bütün hikâyeler tek tek bu unsurlara göre değerlendirildi. Hikâyeler incelenirken birçok edebiyatçı ve kaynaktan yararlanılsa da İsmail Çetişli'nin metin tahlili yöntemi esas alındı. Hikâye incelemelerinden elde edilen sonuç analiz edilerek yazarın hikâyeciliğinin özellikleri ortaya koyuldu. Üçüncü bölümde eleştiri kitapları incelenip deneme ve eleştiri yazıları konularına göre ayrıldı. Yazarın eleştiri yazılarında öne çıkardığı unsurlar, incelediği metne yaklaşımı, eleştiri sistemi, aynı kitaplarda yer alıp farklı türe ait olan yazılar irdelendi. Kahraman'ın eleştirideki yeri ve eleştirmenliğinin özellikleri belirlendi. Hikâyeciliği ve eleştirmenliğinin özellikleri bir araya getirilerek Âlim Kahraman'ın yazarlığına yönelik çıkarımlarda bulunuldu.

1. BÖLÜM: ÂLİM KAHRAMAN'IN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

Âlim Kahraman, 1956 yılında Manisa'ya bağlı Kula ilçesinin Börtlüce köyünde dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatına burada başlayıp ilkokulu köyünde bitirmiştir. Ortaokula Kula'da başlayıp Manisa'da devam etmiştir. Liseyi Manisa'da okumuş ve 1974 yılında mezun olmuştur. Aynı yıl üniversiteyi kazanmış, lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde almıştır. 1978 yılında üniversiteden mezun olmuş ve 1979'da evlenmiştir. Yine İstanbul Üniversitesi'nin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisansını 1992 yılında ve doktorasını 2000 yılında tamamlamıştır. Yüksek lisans tezi "Yahya Kemal ve Milli Mücadele", doktora tezi "Milli Mücadele Döneminde [1918-22] Edebiyat Dergiciliği ve Dergilerde Edebi Tenkit" başlığına sahiptir. 1977-85 yıllar arası Sümerbank'ta bölge müdürlüğünde memurluk, 1985-90 yıllarında özel kuruluşlarda yöneticilik, 1990-93 arasında öğretmenlik yapmıştır. 1993'te Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi Merkez İlim ve Redaksiyon Kurulunda çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl Sakarya Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya da başlamış, 2005 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür. 1985-86 yıllarında *Mavera* dergisinin editörlüğünü yapmış, 1987'de *Yedi İklim* dergisinin kurucularından biri olmuştur. 2010-11 yıllarında İstanbul Şehir Tiyatrosu Repertuar Kurulu üyeliğini yapmıştır.

1.1.1. Edebi Hayatı

Edebiyata küçük yaşlarından beri ilgi duyan Âlim Kahraman, gençlik yıllarında şiir yazarak başlamıştır. Edebiyata ve okumaya her zaman ilgi duysa da lise yıllarının başlarında okuduğu *Suç ve Ceza* romanı edebiyata bakışını değiştirdi. Sonrasında kendisinin de çocukluk olarak değerlendirip yayınlamadığı bir roman yazma girişiminde bulunur. Yayımlanan ilk eseri olan "Akşam" başlıklı şiir, Kahraman'ın lisede okuduğu 1973 yılında Manisa'da yerel bir gazete olan *Hür Işık*'ta yayımlanmıştır. 1977'de Kültür Bakanlığı'nın *Milli Gençlik* dergisinde "Yunusça", "Tefekkür" isimli bir şiirleri yayımlansa da sonrasında şiir türünde eser vermemiştir. Bu dönemde Necip Fazıl Kısakürek'in (1904-0983) eserlerinin, özellikle *Bir Adam Yaratmak* eserinin etkisindedir. Asıl yazın hayatına girişi ise 1980 yılında "Gül Yetiştiren Adam" veya

‘Çağdaş’ İnsanımızın Sergilenmesi” başlıklı eleştiri yazısının *Mavera* dergisinde yayımlanması ile başlamıştır. Yazdığı ilk eleştiri yazısının başarılı olmasında üniversite hocası Mehmet Kaplan’dan öğrendiği tahlil tekniklerinin büyük etkisi olduğunu söyler. İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde Mehmet Kaplan’ın (1915-1986) yanı sıra Ömer Faruk Akün (1926-2016), Faruk Kadri Timurtaş (1925-1982), Necmettin Hacıeminoğlu (1932-1996), Mehmed Çavuşoğlu (1935-1987) gibi alanında isim sahibi hocalardan eğitim alması da edebi yolculuğunda büyük katkı sağlamıştır. O yıldan itibaren başta *Mavera* dergisi olmak üzere çeşitli yayın organlarında kesintisiz olarak yazıları yayımlanmaya devam etmiştir. Kendisine okulun klasik edebiyatı, *Mavera* dergisinin ise modern edebiyatı öğrettiğini söyler. Yayımlanan yazıları daha sonra kitaplaşmış ve basılan ilk kitabı *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri* 1985’te “TYB Eleştiri Ödülü”nü almıştır. Kahraman hikâye, inceleme, eleştiri, hatıra, deneme, biyografi türünde eserler vermeye ve bir araştırmacı olarak çalışmalar, derlemeler yapmaya devam etmektedir.

1.2. Eserleri

1.2.1. Hikâye

1.2.1.1. Kayıp Hikâyeci

(İz Yayıncılık, İstanbul, 80 s.)

Âlim Kahraman’ın ilk hikâye kitabı olan *Kayıp Hikâyeci*, 2000 yılında yayımlanmıştır. Kitap on iki hikâyeden oluşmuştur. Hikâyelerden ilki “Önsöz”, sonuncusu da “Ek” başlığını taşımaktadır. Kitaptaki hikâyeler birbiriyle bağlantılıdır. “Hikâyeci” karakterin etrafında yoğunlaşan bu hikâye dizisinde Hikâyeci’nin bir dönem birlikte yaşadığı Eleştirimen’le çatışmaları ve bu çatışmaların sonucunda Hikâyeci’nin yaşadığı vakıf binasındaki evinden çıkarılması tartışması konu alınır.

1.2.1.2. Geçit

(Kapı Yayınları, İstanbul, 127 s.)

Âlim Kahraman’ın ilk baskısı 2011’de yapılan ikinci hikâye kitabı olan *Geçit*’te, *Kayıp Hikâyeci* ve diğer hikâyelerini toplanmıştır. Kitap “Birinci Kitap” ve “İkinci Kitap”

olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. “Birinci Kitap” “Kayıp Hikâyeci” alt başlığını almakta ve “Ek: Asansör” hariç *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki hikâyeler aynen bulunmaktadır. Dolayısıyla on bir hikâyeden oluşmuştur. “İkinci Kitap”ın alt başlığı kitapla aynı şekilde “Geçit”tir. Bu kısımda da yedi hikâyeye mevcuttur. Önceki gibi hikâyelerin birbirine bağlı olduğu bu kitapta, Hikâyeci’nin kayıplara karışmasının sonrasındaki hikâyesi anlatılır. Hikâyeci’nin gitmesinin ardından yarım kalmış hikâyenin kahramanı onun peşine düşer ve sıra dışı bir yolculuk yapar.

1.2.1.3. Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 92 s.)

Yazarın üçüncü hikâyeye kitabı *Yazmak Bana Göre Değil: KAR-a-GA-k-GA-k*, 2016 yılında yayımlanmıştır. On ikisi hikâyeye, biri ek olmak üzere on üç hikâyeden oluşmuştur. “Ek: Bizim Semtin Yaşlı Kargası” deneme türünde bir yazı olup bu hikâyeye kitabının doğuş noktasıdır. Aynı yazı daha önce 2009 yılında basımı yapılan deneme türündeki *Atikvalide* adlı eserinde de yer almaktadır. Kitaptaki hikâyeler yine birbiri ile bağlantılı şekilde ilerlemektedirler. Bu kitaptaki hikâyelerin anlatıcıları hayvanlardır. Ekteki denemede sözü edilen karga hafızasından yola çıkılan bu hikâyelerde insan dünyasına karga, fare ve köpeğin gözünden bakılmaktadır. Yaşlı kargayı yazmaya iten süreçten ve yazılarının yayımlanmasıyla birlikte olanlardan söz edilir.

1.2.1.4. Bak Bahar Gelmiş

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 144 s.)

Âlim Kahraman’ın dördüncü ve bu çalışmaya kadar yayımlanmış son hikâyeye kitabı *Bak Bahar Gelmiş* ismini taşımaktadır. Kitabın basımı 2021 yılında yapılmıştır. Anı-öykü olarak da sınıflandırabileceğimiz bu kitaptaki hikâyelerde Kahraman’ın, küçük bir köyde geçen çocukluk anıları konu alınmıştır. Kitapta zaman, mekân ve kişi kadrosu ile birbirine bağlanan yirmi hikâyeye mevcuttur. En baştaki “Diyalog” başlıklı bir diyalogdan teşekkül etmiş hikâyeyeyle birlikte yirmi bir bölüm bulunmaktadır.

1.2.2. Anı

1.2.2.1. Atikvalide

(Heyamola Yayınları, İstanbul, 160 s.)

Heyamola Yayınları'nın İstanbul'un kırk semtinin kırk farklı edebiyatçı yazar tarafından kaleme alındığı projesindeki kitaplardan biri de *Atikvalide*'dir. 2009 yılında yayımlanan bu kitapta, Âlim Kahraman kendisinin semtteki hatıralarını anlatırken bir yandan semte dair bilgiler vermektedir.

1.2.2.2. Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl: Sanatı ve Kişiliği Üzerine Notlar, Mektuplar, Anılar

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 160 s.)

Âlim Kahraman'ın Cahit Zarifoğlu'yla bizzat tanışıklığı bulunmaktadır. Zarifoğlu'nun ölümünden yedi yıl önce mektuplarla bu tanışıklık hasıl olmuştur. 1983'te Zarifoğlu'nun İstanbul'a yerleşmesiyle görüşmeleri yüz yüze devam etmiştir. İlk basımı 2014'te yapılan bu kitap genişletilmiş şekilde 2015'te tekrar basılmış, üçüncü baskısı ise 2016'da yapılmıştır. Kitapta Âlim Kahraman, Zarifoğlu'ndan gelen mektuplara, birlikte yaşadıkları bazı hadiseler, Zarifoğlu hakkındaki kendi görüşlerine ve Zarifoğlu'nun bazı eserleri hakkındaki inceleme yazılarına yer vermiştir.

1.2.2.3. Tanıdığım Orhan Okay: Fotoğrafta Kalan Anılar

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 223 s.)

Âlim Kahraman, İslam Araştırmaları Merkezi'nde İslam Ansiklopedisi'nin redaksiyon ve madde yazım kadrosunda bulunduğu süreçte yıllar boyu Orhan Okay'la birlikte çalışmıştır. Görüşmeleri mesai dışına da taşınmış, birlikte İstanbul içerisinde geziler yapmışlardır. Âlim Kahraman, Orhan Okay'dan gezilerde çektiği fotoğrafların arkasına notlar yazmasını ister. Çoğunluğu söz konusu notlardan müteşekkil bu kitap 2017 yılında, Orhan Okay'ın ölümünden sonra basılabilmektedir. Orhan Okay'ın hayatı hakkında bilgilerin de bulunduğu bu eserde Âlim Kahraman tanışıklıklarının geçmişini, gezilerini, gezi dışı bazı anılarını kendi bakış açısıyla anlatmış ve birlikte geçirdikleri günlerde kaleme aldığı bazı günlüklerine de kitapta yer vermiştir.

1.2.3. Deneme, Eleştiri ve İnceleme

1.2.3.1. Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri

(Akabe Yayınları, İstanbul, 128 s.)

Âlim Kahraman'ın yayımlanan ilk kitabıdır. 1985 yılında basılmıştır. Bundan önce yazıları *Mavera* dergisinde çıkmaktadır. *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri*, 1980-84 arasında *Mavera* dergisinde çıkan yazıların düzenlenerek bir araya getirilmiş halidir. “Giriş” bölümünde bizdeki yeni edebiyatın Batı'nın taklidi olmaktan öteye geçemediğini, bir tek İslami duyarlıktaki yazar ve şairlerin farklı bir yol çizdiğini söyler. Sonraki sekiz yazıda Rasim Özdenören, Necip Fazıl Kısakürek, Mustafa Kutlu gibi İslami duyarlığa sahip yazarların hikâyeleri hakkında incelemeler yapmıştır. Âlim Kahraman'ın bu ilk kitabı 1985 TYB Eleştiri Ödülü'nü almıştır.

1.2.3.2. Okumaya Giriş

(Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 112 s.)

Okumaya Giriş, 1988 yılında yayımlanmış olup Âlim Kahraman'ın basılan ikinci kitabıdır. Kitap dört bölümden oluşmaktadır. Bunlardan “Okumanın Anlamlandırılması” başlıklı beş yazının yer aldığı bölümde ilk bölümde “iyi okuyucu”nun “ne”liği ve “nasıl”lığı üzerinde durulmuştur. Kitabın ikinci bölümü “Kendi Işığını Yakmak” bölümünde yer alan altı yazıda yazarlığın temel meseleleri ele alınmıştır. “Eleştirinin Gerçekleşme Şartı” üst başlığını taşıyan üçüncü bölümdeki üç yazı bir tür olarak eleştiri hakkındadır. “Anlatım Olayının Anlamı” başlıklı dördüncü bölümde bazı kavramlar ve yazmaya dair yazılar bulunmaktadır. Dört bölüm altında toplam on yedi yazı vardır.

1.2.3.3. Çalışan Saat

(Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 108 s.)

Yazarın üçüncü kitabı yine eleştiri ve inceleme türünde yazılar içermekle birlikte deneme türündeki yazıların ağırlıkta olduğu *Çalışan Saat*'tir. Kitabın basımı 1989 yılında yapılmıştır. “Sunuş”ta kitaptaki ritmi hızlı yazıların “tempo ortaklığıyla” bir araya geldiğini belirtir. Bu kitaptaki yazılar genellikle haftalık olarak yazıldığı için Kahraman'ın diğer yazılarına göre kısadır. Kitaptaki otuz dört yazı numaralandırılmış üç bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde medeniyet temalı denemeler, ikinci bölümde portre yazıları ve üçüncü bölümde polemikler içeren eleştiri yazıları ağırlıklıdır.

1.2.3.4. Toprağı İşleyen Kalem

(Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 98 s.)

1997 yılında yayımlanan *Toprağı İşleyen Kalem*, Âlim Kahraman'ın beşinci kitabıdır. Deneme ve portre yazılarından oluşmasıyla *Çalışan Saat* kitabıyla benzerlik göstermektedir. “Sunuş”unda kitabın “sohbet üslubunda denemeler”den teşekkül ettiğini ifade etmiştir. Kitabın birinci bölümünde yine medeniyet temasının ağır bastığı denemeler, ikinci bölümünde portre yazıları çoğunluktadır. Aralarında bazı edebiyat yazıları ve inceleme özelliği taşıyan yazılar bulunmaktadır. Kitabın sonunda “Ek” bölümü oluşturmasını, “Sunuş”ta farklı bir tarz denemesiyle açıklamıştır. “Ek” bölümündeki tek yazıyla birlikte kitapta on beş yazı yer almaktadır.

1.2.3.5. Edebiyatın Saklı Dili

(İz Yayıncılık, İstanbul, 139 s.)

Yazarın yedinci kitabı olan *Edebiyatın Saklı Dili*, 2001 yılında yayımlanmıştır. Kitap iki ana başlığa ayrılmıştır. İlki “İçte Doğru Bakışlar”, ikincisi “Pergelin Hareketli Ayağı” başlığını almaktadır. Bu tasnifte Mevlana'nın pergel metaforu kullanılmıştır. Pergelin sabit ayağı kendi değerlerimiz ve yazarlarımız üzerindedir. Hareketli ayaktaysa dünya edebiyatından farklı yazar ve unsurlar işlenmiştir. İlk bölümde on bir yazı bulunmaktadır. Bu yazılarda Türk edebiyatındaki yazar ve şairlerin eserleri incelenmiştir. Türk edebiyatının dışındaki kavram ve yazarların incelendiği ikinci bölümde ise yedi yazı mevcuttur.

1.2.3.6. Edebiyatın İç Yapısı: Tanpınar'dan Günümüze Öykü, Deneme ve Şiir'in Penceresinden

(Kaknüs Yayınları, İstanbul, 153 s.)

Âlim Kahraman'ın 2008 yılında yayımlanan eleştiri kitabıdır. Dört bölümden ve “Ekler”den oluşmaktadır. İlk bölümde kitabın isminde de geçtiği üzere Tanpınar merkeze alınır. “Edebiyatın Yaraticılık: Tanpınar Örneği” başlığına sahip bu bölüm üç yazıdan oluşmaktadır. “Türk Öykücülüğünün Halleri” başlıklı ikinci bölümde beş yazarın öyküleri incelenmiş, Türk öykücülüğünün beş farklı hali ortaya koyulmuştur.

Üçüncü bölüm “Necip Fazıl: Hatıralarının Aralığından”, sadece Necip Fazıl Kısakürek’in hatıra kitaplarının incelendiği “Büyük Hayat’ı Gören Açı” yazısını içermektedir. “Şiiri Duymak” başlığına sahip dördüncü bölümde Türk şiirine dair on bir inceleme yazısı yer alır. “Ekler” bölümünde bazı kavram ve türlere dair edebiyat tartışmaları yapılmıştır. Toplam yirmi üç yazıda türlere göre tasnif edilmiş şekilde Türk edebiyatının öne çıkan unsurları incelenmiştir.

1.2.3.7. Modern Türk Hikâyesi: Kavram, Gelişim Seyri, Tematik ve Karşılaştırmalı Okumalar

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 300 s.)

İlk basımı 2015 yılında yapılan kitap “Modern Türk Hikâyesi”ne genel bir bakış atmaktadır. Kitap “Giriş” bölümünden sonra iki ana başlığa ayrılır. “Giriş”te hikâye üzerine bazı kavram tartışmaları ortaya koyulmuş, kıssadan hikâyeye Doğu ve Batı hikâyesinin ilk örnekleri sayılabilecek metinler ele alınmıştır. Bu girişten sonra gelen “Modern Türk Hikâyesi” başlıklı birinci bölüm kendi içinde “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Hikâye” ve “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi” olarak iki alt başlığa ayrılmıştır. İlk kısımda “Geçiş Süreci”, “Avrupalı Kısa Hikâye” ve “II. Meşrutiyet Sonrasında Hikâye” başlıklarıyla; ikinci bölümde “İlk Temsilciler”, “Memduh Şevket Esendal Faktörü”, “Vakit Gazetesi Etrafında Bir Grup Hikâyeci”, “Sait Faik’le Gelen”, “1940’lı Yıllarda Türk Hikâyesi”, “Öykü Kavramı”, “1950 Kuşağı Öykücülere”, “Çok Kanallı Açılımlar ve Yayılma”, “Sait Faik ve Sabahattin Ali’nin İzini Sürenler”, “1980’li Yıllara Gelindiğinde”, “Post-modern Rüzgârlar” başlıklarıyla aşama aşama modern Türk hikâyesinin tarihi gözler önüne serilmiş, Tanzimat’tan postmodern zamanlara Türk hikâyesine hızlı bir bakış sağlanmıştır. İkinci bölüm “Tematik, Kavramsal ve Karşılaştırmalı Okumalar” ise modern Türk hikâyesinden bazı eserlerin incelemelerini içermektedir. İkinci bölümde on yedi inceleme yazısı bulunmaktadır.

1.2.3.8. Yazarak Yaşamak

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 144 s.)

Kahraman, 2018 yılında *Çalışan Saat* ve *Toprağı İşleyen Kalem* kitaplarındaki yazıları bir araya getirmiş, yaptığı ekleme ve düzeltmelerle *Yazarak Yaşamak* kitabı ortaya

çıkıştır. İki kitabı birleştirerek yeniden yayına hazırlarken *Çalışan Saat* kitabından yedi yazıyı ve *Toprağı İşleyen Kalem* kitabından dört yazıyı çıkarmış; “Kış Geceleri ve ‘Çocukluğumuz’”, “Erdem Bayazıt: Hatırlayışlar”, “Alaeddin Özdenören”, “Akif İnan’ın İçimde Kalan ‘Yankı’sı”, “Bir Dostun Portresi (Ali Haydar Haksal)” ve “Akif Emre” yazılarını da eklemiştir. Âlim Kahraman kitabı üç bölüme ayırmıştır. “Medeniyetimizin Toprağı” başlıklı ilk bölümde on beş yazı yer almaktadır. Bu bölümde İslami bir duyarlıkla medeniyete dair kaleme alınmış yazılar yer almaktadır. “Portreler Galerisinde” bölümündeki on dokuz yazı başlıktan da anlaşılacağı üzere kişiler üzerinedir. Yazıların çoğu Âlim Kahraman’ın söz konusu yazarlarıyla tanışıklıklarından, anılarından yola çıkarak ve büyük oranda ölümleri üzerine yazılmış yazılar bir araya getirilmiştir. Son bölüm “Gergedan Gözüyle”de ise on yazı mevcuttur. Üçüncü bölümdeki yazılar edebiyat ekseninde bazı öğreticilik, inceleme ve tartışmaları içermektedir.

1.2.4. Biyografi

1.2.4.1. Yahya Kemal Beyatlı

(Şule Yayınları, İstanbul, 144 s.)

Şule Yayınları, Türk kültür, sanat ve edebiyat dallarında büyük isimleri yeni nesillere tanıtmak için 1998 yılında Bizim Klasiklerimiz Dizisi başlığıyla bir proje başlatmışlardır. Âlim Kahraman’ın kaleminden çıkan *Yahya Kemal Beyatlı* kitabı da bu dizinin dördüncü kitabıdır. Dizinin ilk kitaplarından olup 1998 yılında yayımlanmıştır. Hacim olarak küçük sayılabilecek bu kitapta Yahya Kemal’in hayatı, doğumundan başlayarak Üsküp, İstanbul ve Paris şehirleri merkeze alınarak anlatılmıştır. Kitabın sonunda Yahya Kemal’in eserlerinden bazıları da yer almaktadır.

1.2.4.2. Şinasi

(Timaş Yayınları, İstanbul, 150 s.)

Timaş Yayınları, “Osmanlı Şiiri” başlıklı bir seri kitap hazırlayarak eski harflerle yazılmış eserlerin kalıcı olmasını amaçlamıştır. Bu seride Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı olarak üç alt başlığa ayrılmış ve her başlık altında onar şair hakkında kitaplar yayımlanmıştır. Âlim Kahraman’ın *Şinasi*

kitabı da bu serinin bir parçası olarak 2001 yılında basılmıştır. Kitabın başında Şinasi'nin hayatı, edebi kişiliği gibi bilgiler verilmiştir. Ancak serinin amacı eserlerin kalıcılığını sağlamak olduğu için kitabın büyük bir bölümü Şinasi'nin eserlerinden seçmelerle teşekkül etmiştir.

1.2.4.3. Yahya Kemal Beyatlı Büyük Göçmen Kuş: Şairin Edebiyat, Medeniyet ve Siyaset Adamı Olarak Portresi

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 576 s.)

Âlim Kahraman, yüksek lisans tez çalışmasını Yahya Kemal hakkında yaptığı gibi 1998 ve 2008 yıllarında Yahya Kemal hakkında biyografi çalışmaları yayımlamıştır. Bu kitap Yahya Kemal hakkında yaptığı bütün çalışmaların bir araya getirilmiş ve düzenlenmiş, en kapsamlı halidir. İlk basımı 2013 yılında yapılmıştır. Kitapta şairin tüm hayatı edebiyat, medeniyet ve siyaset ekseninde tarihiyle birlikte verilmiştir. Bu tarihler bazen yıl, bazen ay belirtmekle birlikte günü gününe tarihiyle belirtilmiş kısımlar da mevcuttur. “Üsküp’te Geçen Çocukluk ve İlkgençlik Yılları” ve “Üsküp’ten İstanbul’a, İstanbul’dan Paris’e” başlıkları 1998’de yayımlanan *Yahya Kemal Beyatlı* kitabındaki içerikle hemen hemen aynı konuları ele almakla birlikte “Paris Yılları” bölümünden itibaren konular çok daha ayrıntılı, geniş ve kapsamlı biçimde anlatılmıştır.

1.2.4.4. Mehmet Akif: Tutuşmuş Bir Yürek, Adanmış Bir Hayat

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 464 s.)

İlk baskısı 2020 yılında yapılan bu kitap, aynı yıl TYB tarafından biyografi dalında ödüle layık görülmüştür. Eser, yapılan bütün çalışmaları ve yazılan bütün eserleri bir araya getirerek Mehmet Akif hakkında yapılan en büyük çalışmalardan biri olmuştur. Tüm hayatı, eserleri, bulunduğu mekânlar, yolculukları, görüştüğü insanlar, Milli Mücadele’deki rolü gibi bütün unsurlar teferruatlı bir şekilde kitapta yerini almaktadır. Kitapta hayatı kronolojik olarak beş bölüme ayrılmıştır. Bölüm başlıkları sırasıyla “Bir Şahsiyetin Doğuşu”, “Safhalar”, “Milli Mücadele’de Mehmet Akif”, “İnziva Yılları” ve “İstanbul’daki Son Ayları ve Ölümü” şeklindedir.

1.2.4.5. Ahmet Hamdi Tanpınar Altın Uçurum

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 200 s.)

Âlim Kahraman'ın bu çalışmanın tamamlandığı tarihe kadar yayımladığı son kitabı *Ahmet Hamdi Tanpınar Altın Uçurum*'dur. 2023 yılında yayımlanan bu kitap hem biyografi hem de inceleme türündedir. Kitap “Kişi: Zamanın Çıkrığı” ve “Eser: Altın Uçurum” üst başlıklarıyla iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde Tanpınar'ın ailesi ve kronolojik olarak hayatı hakkında bilgiler verilir. Yazarın önceki biyografi kitaplarında olduğu gibi bu kitapta da bazen senesiyle, bazen gününe kadar tarihini vererek ele aldığı ismin hayatını anlatmıştır. Yaptığı görevler, gittiği şehirler, yayımladığı eserler ve insanlarla ilişkileri gibi birçok unsur kitabın biyografi kısmında yer almıştır. Kitabın “Eser” üst başlıklı ikinci bölüm inceleme, eleştiri türündedir. Kahraman, daha önceki kitaplarında Tanpınar'ın eserleri üzerine yaptığı incelemeleri bu kitaba düzenleyerek bir daha almanın dışında roman ve hatıraları gibi başka incelemeler de eklemiştir. Kitapta biyografi ve inceleme bölümleri birbirine denktir. Kitabın sonuna Tanpınar'ın kitaplarında bulunmayan iki yazısını da almıştır.

1.2.5. Semt-profil

1.2.5.1. Üsküdar Zaman Aynasında

(Kaknüs Yayınları, İstanbul, 304 s.)

2003 yılında yayımlanan *Üsküdar Zaman Aynasında*, yazarın semt-profil türündeki çalışmalarından biridir. Âlim Kahraman bu kitabın ortaya çıkışını, kitap basıldığında yirmi bir senedir yaşamakta olduğu Üsküdar'a bir gönül borcu olarak belirtir. Kitapta Üsküdar'ın Türk edebiyatındaki yeri gözler önüne serilir. Giriş bölümünde bu yere genel olarak değindikten sonra bir de Yahya Kemal'deki önemini anlatır. Girişin dışında kitap iki ana bölüme ayrılmıştır: “Divan Edebiyatında Üsküdar” ve “Yeni Dönem Türk Edebiyatında Üsküdar”. Divan edebiyatından on sekiz, yeni edebiyattan ise elli sekiz yazardan Üsküdar'ı konu alan nazım veya nesir metinler kitapta bir araya getirilmiştir. Bazı edebiyatçıların birden fazla eserine yer verilmiştir.

1.2.5.2. Edebiyatın Belleğinde Yaşayan Beykoz

(Kaknüs Yayınları, İstanbul, 351 s.)

Âlim Kahraman'ın bir diğer semt-profil kitabı olan *Edebiyatın Belleğinde Yaşayan Beykoz*, 2005 yılında yayımlanmıştır. Bu çalışmada da Beykoz'un Türk edebiyatında

yeri ortaya konmuştur. “Metinlerden Alıntılar”a geçmeden önce bu konu hakkında uzunca bilgi verilmiştir. Fakat kitabın çoğunluğunu yine metinlerden yapılan derleme oluşturmaktadır. Seksen iki yazardan metinler alınmış, yine bazılarında birkaç metne yer verilmiştir.

1.2.6. Editörlüğünü Yaptığı Kitaplar

1.2.6.1. Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair

(Kaknüs Yayınları, İstanbul, 320 s.)

Âlim Kahraman’ın editörlüğünü yaptığı bu kitap 2003 yılında basılmıştır. Kitapta birçok yazarın Cahit Zarifoğlu’yla alakalı yazıları bir araya getirilmiştir. Bu yazılardan bazıları Zarifoğlu’nun kendisi, bazıları eserleri üzerine incelemeler içerir. Şairle anılarını kaleme alanlar da mevcuttur. Cahit Zarifoğlu’nun kendi eserlerinden seçmelere ve yazdığı mektuplara da yer verilmiştir.

1.2.6.2. Rasim Özdenören: Işıyan Kelimeler

(Kaknüs Yayınları, İstanbul, 301 s.)

Âlim Kahraman’ın editörlük yaptığı bir diğer kitap Rasim Özdenören hakkındadır. Kitabın ilk basımı 2007’de yapılmıştır. Özdenören hakkındaki yazıların büyük çoğunluğu yazarlığı ve eserleri üzerinedir. Kitapta Âlim Kahraman’ın Özdenören’le bu çalışma için yaptığı bir röportaj da yer almaktadır.

1.2.7. Yayına Hazırladığı Kitaplar

1.2.7.1. Dede Korkut

(Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 229 s.)

Âlim Kahraman’ın çalışmaları arasında mevcut eserleri yayına hazırladıkları da vardır. Bunlardan biri olan *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin ilk basımı 2006’da, yedinci baskısı 2016 yılında yapılmıştır.

1.2.7.2. Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi

(Üsküdar Belediye Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü, 406 s.)

Kahraman, *TDV İslam Ansiklopedisi*'nin müelliflerinden biridir. Telif ettiği elli iki maddenin dışında birçok maddenin de editörlüğünü yapmıştır. Fakat Kahraman *İslam Ansiklopedisi* dışında da ansiklopedi çalışması yapmıştır. *Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi* Kahraman'ın editörlüğünü yaptığı bir çalışmadır. 2012 yılında yayımlanan bu ansiklopedide Üsküdar'da doğmuş, hayatının bir kısmını geçirmiş veya medfun bulunan sanat ve ilim camiasından önemli isimler yer almaktadır. Kahraman, ansiklopedinin editörlüğüyle birlikte bazı maddelerin müellifliğini de yapmıştır.

1.2.7.3. Rüzgârın Söyledikleri: Hikâye-yi Şabur Çelebi

(Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 91 s.)

Yazarın yayına hazırladığı bir diğer eser *Rüzgârın Söyledikleri*'dir. Bir meddah hikâyesi olan Hikâye-i Şabur Çelebi, Âlim Kahraman tarafından hazırlanıp 2014 yılında yayımlanmıştır.

2. BÖLÜM: ÂLİM KAHRAMAN'IN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA

Âlim Kahraman'ın eser verdiği iki ana alandan biri hikâyedir. Profesyonel yazı hayatına bir eleştiri yazısıyla atıldığında kendi alanı olarak hikâyeciliği tercih etmektedir ve o sırada yayımlamadığı dosyalar dolusu hikâyesi mevcuttur. (Vav TV, 2021, 5:00 / 5:14). O hikâyeleri Cahit Zarifoğlu'na gönderir, fakat yapılan eleştiriler sonucunda hikâyelerde kullandığı dili değiştirip daha yeni bir üslup kullanmaya başlayana kadar hikâyeleri yayımlanmaz. İlk hikâyesi “Asansör”, yazın hayatına giriş yaptığı *Mavera* dergisinde, yine 1980 yılında yayımlanmıştır. Daha sonra bu hikâyeyi *Kayıp Hikâyeci* kitabına “ek” başlığıyla almıştır. Dergide aralıklı olarak birkaç hikâyesi daha yayımlanır. Fakat edebi hayatında büyükleri olarak gördüğü Cahit Zarifoğlu ve Rasim Özdenören'in yönlendirmesiyle daha çok eleştiri türünde eser vermiştir. 90'lı yılların ortasında, kendi deyişle içinde kalan hikâyecilik bir anda patlar. Peş peşe hikâyeler yazar ve hikâyelerini *Kayıp Hikâyeci* kitabında birleştirir. İlk hikâyesi 24 yaşında, ilk hikâye kitabı ise 44 yaşındayken yayımlanmıştır. 2000 yılında yayınlanan bu kitabın arkasından dergilerde ara ara hikâyeler yayımlamaya devam etmiş ve onları da kitaplarda bir araya getirmiştir. Katıldığı bir programda yazdığı bütün türleri sevdiğini, fakat hikâyelerinin yerinin ayrı olduğunu ve onları korumak için saldırganlaştığını ifade eder. (Mavera TV, 2021, 1:04:12 / 1:04:23).

Yazarın, 2023 yılı itibariyle dört hikâye kitabı bulunmaktadır. Bunlar hakkındaki bilgiyi yazarın “Eserleri” başlığı altında vermiştik. Bu kitapların dışında da *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitabıyla bağlantılı olarak “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” ve “Beklenmeyen Bir Mektup”, *Yazmak Bana Göre Değil* kitabıyla bağlantılı olarak “Kargalar”, kitaplarından bağımsız “Şehri ve Denizi Gören Adam”, “Annemin Arkadaşı” ve “Dedemin Tuhaflıkları” başlıklı hikâyeleri bulunmaktadır. Bu hikâyelerle birlikte yazarın yayımlanmış kırk dokuz hikâyesi olduğu görülür. Çalışmamızın bu bölümünde sözü edilen kitaplar ve hikâyeler, yapı ve tema yönüyle çözümlenecektir. Hikâyeler yapısal olarak ele alınırken olay örgüsü, kişi kadrosu, mekân, zaman, anlatıcı, bakış açısı ve anlatımda kullanılan teknikler her kitap özelinde tek tek incelenecek, kitaplarda yer almayan hikâyelere de ayrı bir başlık altında değinilecektir. Hikâyelerin

tematik özellikleri için de ayrıca bir üst başlık oluşturulacak, yine her kitap ve kitap dışındaki hikâyelerin içerdiği temalar birer alt başlık altında değerlendirilecektir.

2.1. Hikâye Kavramı

Hikâye, bir tür olarak tarihi, kelime anlamı, kapsadığı alan ve kavram yönüyle edebiyatımızın en tartışmalı türüdür denebilir. Kelime anlamı olarak baktığımızda hikâye: “Nakletme, bir vak’a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet; hakiki veya uydurma ve ekseriya hisse kapmağa mahsus sergüzeşt ve vukuat; kıssa, mesel.” (Sami, 2013, s. 554), “1. Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması. 2. Aslı olmayan söz, olay. 3. Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü.” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, tarih yok) “1. (olanı biteni) anlatma, (bir olayı) sözle/yazıyla geniş ve ayrıntılı olarak aktarma. 2. Öykü, gerçek/tasarlanmış olayları anlatan kısa nesir türü.” (Tulum, 2013, s. 252) gibi şekillerde açıklanır. Yani bir edebi tür olmadan önce ve edebi tür olmanın yanı sıra günlük hayatta da sıklıkla kullanılan kapsamı oldukça geniş bir kelimedir. Üstelik anlatmaya bağlı bütün türler bir hikâye içermektedir. Dolayısıyla tarihine baktığımızda mitlerden bu yana varlığını sürdüren bir tür olduğunu söylemek mümkündür. Bu şekilde bakıldığında hikâyenin tarihi oldukça uzun ve budaklı bir hal alır. Fakat hikâyenin bugün ifade ettiği tür şeklini alması Tanzimat sonrası olmuştur. (Kolcu, 2018, s. 15). Bu yüzden modern hikâye olarak da isimlendirilir. Hikâye ve öykü kavramlarının kapsadığı alanlar ise başka bir tartışma konusudur. Burada hikâyelerini ele alacağımız Âlim Kahraman da *Modern Türk Hikâyesi* kitabında bazı yazar, araştırmacı ve eleştirmenlerin bu kavramları ayırıp sınırlandırmaya çalıştığını fakat henüz net bir ayrımının olmadığını söyler. (Kahraman, 2015, s. 15). Ali İhsan Kolcu öykü kelimesinin edebi tür olarak hikâye kelimesini karşıladığını ama anlam genişliğini karşılamadığını ifade eder. (Kolcu, 2018, s. 15). İsmail Çetişli de öykünün, hikâye kelimesinin derinliğini karşılamadığı konusunda onunla hemfikirdir. (Çetişli, 2016, s. 18). Sonuç olarak kimi fikir farklılıkları bulunmakla birlikte hikâye ile öykü bugün anladığımız manada aynı edebi türü ifade etmektedir ve burada modern hikâyenin unsurları esas alınarak bir inceleme yapılacaktır.

2.2. Hikâyelerin Yapısal Özellikleri

2.2.1. Olay Örgüsü

Daha önce de belirtildiği üzere anlatmaya bağlı türlerin anlattığı şey “hikâye”dir. Hikâyeler “olay” denilen parçaların bir araya gelmesiyle oluşur. Çehov tarzı hikâyeler için hikâyeyi oluşturan parçaların “durum” olduğu söylenebilir. (Kolcu, 2018, s. 22). Olayların veya durumların bir araya gelmesiyle oluşan bir diğer unsura ise “olay örgüsü” denir. Olay örgüsünü hikâyeden ayıran husus olay örgüsünün nedensellik bağı içermesidir. (Forster, 2014, s. 218). Şerif Aktaş’ın “Belli bir konu çerçevesinde var olan birden fazla olayın sebep-sonuç ilkesine bağlı bir biçimde oluşturdukları organik bütündür” (Aktaş, 2000, s. 12) şeklinde tanımladığı olay örgüsü, hikâye türünün içerdiği tüm tematik unsurları birbirine bağlar. Olay örgüsü merkezi bir kişi etrafında şekilleniyorsa tek zincirli, birkaç dala ayrılıyorsa çok zincirli, birkaç olay örgüsü iç içe geçiyorsa helezonik olay örgüsü olarak adlandırılır. (Çetişli, 2016, s. 85-86).

2.2.1.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Olay Örgüsü

Kayıp Hikâyeci, biri kısmen önsöz özelliği içeren on iki hikâyeden oluşmaktadır. “Ek: Asansör” başlığına sahip son hikâye hariç diğer hikâyeler birbiriyle birçok yönden bağlantılıdır. Aralarındaki bağlantının olay örgüsü yönünü göstermek adına hikâyeler tek tek ele alınacaktır.

“Araştırmacı’nın kitap için yazdığı önsöz”, hem bir önsöz hem de diğer hikâyelerle bağlantısı olan bir hikâyedir. Anlatıcının yani hikâyeye göre Araştırmacı olarak kendisini tanıtan kahramanın okuyucuya seslenişi söz konusudur. Dolayısıyla belirgin bir olay örgüsünden de bahsetmek zordur. Mevcut durumda Hikâyeci’nin kitabına bir önsöz hazırlamaktadır ve bu konuda açıklamalar yapar.

“Tuhaf Bir Durum” hikâyesi daha çok kahramanın düşüncelerini içerir. Sahafaların bulunduğu bir pasaja yıllar sonra neden geldiğini sorgulayarak girer. Etrafı gözlemlerken pasajın geçirdiği değişiklikleri düşünür. Tanıdık gelen tek sahafa girer ve laf olsun diye bir kitap sorar. Kendisinin de bir Hikâyeci olduğunu anlatır. Pasajın sonuna gidip girişine döndüğünde kitapları karıştırmaya başlar. Birkaç kitabı kenara ayırırken eline yayım tarihi inanılmayacak kadar yeni ve üstünde ismi bulunan bir kitaba başlar. Kitabın sonundaki “Tuhaf Bir Durum” başlıklı hikâye, incelediğimiz hikâyeye aynı cümlelerle yani Hikâyeci’nin pasaja girerken aklından geçen düşüncelerle başlamaktadır.

“Yolculuk” hikâyesi yarım kaldığı için hikâyesinden çıkararak hikâyecisinin evine gelen bir hikâye kahramanı hakkındadır. Hikâye Kahramanı, hikâyesi Hikâyeci tarafından dolabın içine atılarak yarım kaldığı için kendisinin kim olduğunu öğrenmek üzere hikâyesinden çıkar. Hikâyeci’nin pardösü, çanta ve gözlüğünü alarak onun kılığına girer. Gecenin bir vakti Hikâyeci’nin çalıştığı kuruluşa gelir. Hikâyeci gibi davranmaya devam ederek onun odasına girer. Masanın üzerindeki iki grup kağıttan birinin üzerinde kendi hikâyesinin müsveddesi bulunmaktadır. “Yolculuk” başlıklı bu hikâyeyi okumaya başlar. Hikâyenin mevcut kısmında bir araçla yapılan yolculuk tasvir edilmektedir. Yarım hikâyeden sonra hikâyeye eklenmek için yazılmış karalama cümleler ve hikâyeye kaynak olacak belgelerin bulunduğu diğer kağıtları okuyup inceler. Hikâye Kahramanı kendi hikâyesiyle Sapanca-İzmit Kanalı’nın sonuçsuz kalan teşebbüsünün bağlantısını düşünürken telefon çalar. Arayan Hikâyeci’dir. Hikâye Kahramanı’nın orada olduğunu bildiğini ve aslında bunu Hikâye Kahramanı’nın kendi iradesiyle yapmadığını söyler. Hikâye Kahramanı’ndan hikâyeyi tamamlamasını ister. Eve dönüp Hikâyeci yattıktan sonra Hikâye Kahramanı çalışma odasına girerek hikâye yazmaya başlar.

“Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinde kahraman yıllar içinde yaşadıklarını özetler. Kendisi, arayanların onu evinde, telefonda, hikâyelerinin çıktığı dergide bile bulamadığı bir Hikâyeci’dir. Onu evinde arayanların karşısına kendisinin “ev sahibi” dediği Bina Yöneticisi çıkmaktadır. Kendisi o evde uzun zaman önce bir Müzehhib’le kalmıştır. Tezhip çalışmalarına uzun zaman ayıran Müzehhib’le çalışma masalarını paylaşmaları gerektiğinden kendisinin hikâye çalışmaları aksamaktadır. Evlerine bir Eleştirmen katıldıktan sonra Müzehhib öylece ortadan kayboluverir. Edebiyat otoriteleri Eleştirmen’in işini fazlasıyla önemserken Hikâyeci’ninkini göz ardı ederler. Zamanla Hikâyeci de eleştirinin önemine inanıp çalışmalarını bırakır. Bir gün derginin yüzüncü sayısına hikâye göndermek ister. Sonrasında Eleştirmen’in Araştırmacı arkadaşı gelip gider. Araştırmacı, Hikâyeci’nin hikâyeleriyle ilgilenir ve çalışmalarını destekler. Eleştirmenin başarısında kendi etkisinin olduğunu fark edince odadan ayrılarak Bina Yöneticisi’nin kendisi için ayırdığı daireye taşınır. Araştırmacı, Hikâyeci’ye bir kütüphanede istediği zaman çalışabileceği bir iş de bulmuştur.

“Dergi yönetmeyi seviyorum ama...” hikâyesi Dergi Yöneticisi’nin Hikâyeci’yle ilgili düşüncelerini anlatır. Dergi Yöneticisi, Hikâyeci’yi Eleştirmen sayesinde tanımış ve yine onun fikriyle pek sevmemiştir. Hikâyelerini okumadan sırf Eleştirmen’in hatrına

yayımlar. Hikâyelerle ilgilenen okuyucuların ilgilerine şaşırır. Eleştirmen kendisini hedef alan hikâyeden sonra Hikâyeci'ye iyice öfkelenmiştir. Bir gün Hikâyeci çıkıp gelir. Hikâyeci, Eleştirmen'in kendi hakkında yaptığı bazı eleştirileri cevaplamaya başlar. Önce oturdukları apartmanda yeni bir daireye geçişini açıklar. Dergi Yöneticisi bu sefer hikâyelerle ilgili eleştirileri sorar. Eleştirilerden birinde hata dergi yönetimindedir, diğerinde ise Hikâyeci büyük yazarların hatalarından örnekler vererek durumu açıklar. Dergi Yöneticisi, Hikâyeci'nin konuşmasını sevmiş ve ona karşı önyargılarından vazgeçmiştir. Fakat Eleştirmen'le konuşunca Eleştirmen tekrar öfkelenir. Büyük yazarların hataları meselesinde Hikâyeci'nin kendi birikiminden yararlandığını ve apartmanın vakıf binası olduğunu söyler. Eleştirmen “Hikâyeci terk etmek zorunda kalacak bu evi” (Kahraman, 2000, s. 38) cümlesini söyleyerek dergiden çıkar.

“Beklenmeyen” hikâyesinde Hikâyeci yeni hikâyeler yazmaya hazırlanırken beklenmedik şekilde Hikâyeye Kahramanı çıkıp gelir. Kendi hikâyesini yazdıktan sonra kimliği ve aslında o hikâyeyi de kimin yazdığı konusunda daha büyük tereddütlere düşmüştür. Hikâyeci'den kendisine dair bir not, bilgi varsa paylaşmasını ister. Hikâyeci onun bu telaşının hikâyeye hakkında yorum yapanlar olduğunu düşünür. Hikâyeye Kahramanı'nı rahat oturmaya davet ederek onun hikâyesini yazdığı ilk zamanları anlatıp hatırlatmaya başlar. Ona yine yarım kalmış bir metin okur ve Hikâyeye Kahramanı, anlatılanın kendisi olduğunu düşünür. Daha sonra yine aynı zamanlarda, Hikâyeye Kahramanı Hikâyeci'nin yazıları arasında bir müsveddeyken birlikte kitapçıya gidişlerini hatırlatır. Kitapçının şair kardeşi ve hattat tanıdıkları gelir. Hattat, tanışma hediyesi olarak Hikâyeci'ye kadim bir cümle yazar. Sonra bir şair hanım gelir ve Hikâyeci'nin yeni başladığı hikâyeciliğiyle oldukça ilgilenir. Hattat'ın yazdığı hat o anda Hikâyeci'nin odasındaki duvardadır. Kendisine çok iyi gelen bu ifadeyi Hikâyeye Kahramanı için de çıkış yolu olarak gösterir.

“Mihail” hikâyesinde Hikâyeci yaşayıp gördüğü her şeyi hikâyeye etme isteğini bir şair arkadaşına açar. Şair arkadaşı bu durumdan rahatsız olup kendisini de bir hikâyeye kahramanı yapmasından korkar. Başkalarına bunu yaptığı için Hikâyeci'yi suçlar. Hikâyeci de bu durumun kendisine has olmadığını, aynı şeyi kendisine başka bir şairin yaptığını hatırlatır. Şair bunun bir şiir malzemesi olduğunu söylese de Hikâyeci, şiiri

yazan şair için kendisinin o fotoğrafının daima şiirde öylece duracağını savunur. Bu durumu çözmek şairin işidir.

“Sipariş üzerine yazılan hikâye”de Hikâyeci bir okuyucusunun dikkati üzerine daha önce sözünü ettiği bir konuya dönmeye karar vermişim. Okuyucunun sorusu Hikâyeci’ye hikâyelerin ilk okuyucusu kızı ve hikâyeleri hiç okumayan eşi tarafından aktarılır. Sonra Hikâyeci kendisinin sürekli birilerine benzetildiğinden söz eder. Örnekler verir. Bu o kadar sık olmaktadır ki hikâyesini yazmak ister ama neresinden yazacağını bilemez. “Profesör Tarık Uysal” gibi benzer sorunları yaşayan bir karakterin yazılmış olması da onun geri çekilmesine sebep olur. Sonra bir marketten çıkarken kendi yansımasını gördüğünü ve bir maliye memuruna benzediğini anlatır. Kendisini tanımayan insanların tavırlarını bu yüzden gözden geçirir, kimliğini sorgular.

“Hikâyecinin yargılanması” hikâyesinde bir toplantı ortamı söz konusudur. Bina Yöneticisi toplantıyı başlatır. Eleştirmen, ortaya koyduğu özgün bir eser olmadığı gerekçesiyle Hikâyeci’nin sanatçılara vakfedilmiş bu binadan gönderilmesini istemektedir. Eleştirmen, Hikâyeci, Kitapçı, Kitapçı’nın esmer misafiri ve dergi yöneticisi ortamdadır. Bina yöneticisi evrakları gösterir. İlk grupta Hikâyeci’nin çalışmaları vardır. İkinci grupta ona gelen mektuplar bulunmaktadır. Hikâyeci bu sırada ayağa fırlayarak şahsi mektuplarının ona haber verilmeden buraya getirilmesine kızar. Bina Yöneticisi vakıf senedini öne sürerek ortamı kontrol altına alır. Sadece Müzehhib’ten ve hikâyelerle ilgili bir okuyucudan gelen mektubu Hikâyeci’ye teslim eder. Üçüncü grupta doğrudan meseleyle alakalı mektuplar mevcuttur. Sonra Eleştirmen’e söz verilir. Eleştirmen vakfın amacını açıkladıktan sonra mevcut mektuplardan örneklenirerek Hikâyeci’nin hikâyelerindeki anlatım ve içerik sorunlarına değinir. Mektupların ilkinde Hikâyeci’nin kendisini çok övmesi, ikincisinde bir hikâyesinde kızına aldığını söylediği kitap eleştirilmektedir. Diğer mektuplarda ifade hataları ve hikâyelerin kendisinden öncekilerin karışımı olduğu yönünde eleştiriler mevcuttur. Eleştirmen’in iddiaları bitince katılımcıların yorumlarına geçilir. Dergi Yöneticisi ve Kitapçı evden atmanın aşırıya kaçılmış bir karar olacağını söylerler. Sonra Puşkin’in altıncı göbekten torunu olduğu anlaşılan misafire söz verilir. Herkes yorumunu yapınca Hikâyeci’ye sıra gelir. O da kısa ve etkili savunmasını yaptıktan sonra Bina Yöneticisi, başından beri her şeyi not alan Araştırmacı’ya döner. Araştırmacı

notları temize çekip analiz etmek için bir gün süre ister. Ertesi gün için tekrar toplanma kararı alarak toplantıyı bitirirler.

“Hikâyecinin karısı” hikâyesinde Hikâyeci’nin Karısı bir sabah uyandığında eşinin yatakta olmadığını görür. Genelde orada olduğu için çalışma odasına gider ama her şey yerli yerinde olduğu halde Hikâyeci yoktur. Hikâyeci’nin Karısı geçmişi hatırlar. Evliliklerinin başından beri kitaplardan başını kaldırmaz Hikâyeci. Sonra farklı şeyler anlatmaya başlar. Kendisini şiire hapseden şairden, varlığını göstermesinden hoşlanmayan kişilerden, onu yargılamak için kurulan edebiyat mahkemesinden ve Puşkin’in torunundan söz eder. Kendisinin sürekli birilerine benzetilmesinden, maliyeci zannedilmesinden yakını. Masasının üzerinde bıraktığı son yazı “Rapor” başlığını taşımaktadır. Hikâyeci’nin Karısı ne yapacağını bilemeyerek kızlarını uyandırırken ağlamaya başlar. Küçük kız annesini teskin ettikten sonra bir kitap alır ve içinden okuyarak Hikâyeci’yi böyle bulabileceklerini söyler. Hikâyeci’nin Karısı neden olduğunu bilmemekle birlikte rahatlamıştır.

“Rapor” hikâyesinde Araştırmacı kapının çalmasıyla sabah olduğunu fark eder. O zamana kadar sıkı bir şekilde çalışmıştır. Bütün her şeyi objektif bir şekilde değerlendirmeye çalışmaktadır. Fakat suçlamalarla Vakıf Senedi’nin kuralları birbirine denk düşmemektedir. Sonunda Hikâyeci’ye bir yıl zaman vererek kitap yayınlaması ve sonrasındaki tepkilerin ölçülmesi şeklinde bir teklif sunmaya karar vermiştir. O, bu karar vardığında gelen Hikâyeci’dir. Nereye ve ne kadar zamanlığına olduğunu belirtmediği bir yere gitmektedir. Giderken Araştırmacı’ya son hikâyesinin de bulunduğu bir zarf bırakır. Araştırmacı onu kalmaya ikna etmeye çalışsa da başarısız olur. Hikâyeci, Araştırmacı’ya isterse bir sunuş yazıp kitabı yayımlayabileceğini söyler. Hikâyeci uzaklaşırken sabah olmaktadır. Araştırmacı zarfı açıp son hikâyeye bakar. Başlığı “Hikâyecinin karısı”dır.

“Ek: Asansör” hikâyesinde adının “Bilgin” olduğunu öğrendiğimiz kahraman büyük bulvarda Dünya Sinema’sının bitişiğindeki ayakkabıcı Şeref’ten girerek asansöre biner. Sekizinci kata çıkarken giysisini tasvir eder. Asansörden inince gördüğü silik yüzlü adam kendisini camlı kapıdan içeri alır. Ortamdakiler bir süre kendi konularına devam ettikten sonra Bilgin’e dönerler. Ne istediği, nerede okuduğu gibi sorular sorulur oradaki adam tarafından. Bilgin bu soruların geleceğini önceden bilmektedir ama

kendisi cevap verdi mi vermedi mi heyecandan bilemez. Utanç ve heyecandan “Bilmiyorum” cevabı verirken odadan kaçmak ister. Şimdi gidip haziranda bir daha gelmesi söylenir. Tekrar asansöre binip alttaki düğmeye basar.

Kayıp Hikâyecî kitabında her hikâye kendi içinde bir olay örgüsüne sahip olmakla birlikte “Asansör” hariç bütün hikâyeler birbiriyle bağlantılıdır. Yazarın “nehir hikâye” (Kahraman, 2000, s. 32) olarak adlandırdığı bu hikâyeler bütün olarak da bir olay örgüsü içermektedirler. “Size Kendimden Bahsedeyim” hikâyesinde Hikâyecî kendinden, kaldığı yerden bahsederek konuyu Eleştirmen’le çatışmalarına getirir. “Dergi Yönetmeyi Seviyorum, Ama...” hikâyesinde Dergi Yöneticisi’yle yüz yüze gelerek hikâyelerini savunur. Dergi Yöneticisi’nin Hikâyecî’ye bakışının olumlu yönde değişmesi Eleştirmen’i iyice kızdırır. “Hikâyecî’nin Yargılanması” hikâyesinde bu durum bir toplantıyla masaya yatırılır. Eleştirmen suçlamalarını ortaya sürer, Hikâyecî kendisini savunur. Toplantının sonunda Araştırmacı’nın yirmi dört saat içinde bu toplantıyı raporlayıp bir sonuç çıkarması kararına varılır. “Rapor” hikâyesinde Araştırmacı hassas bir dikkatle raporu hazırlarken Hikâyecî kapısına gelir. Hikâyelerini basılmak üzere ona bırakır ve giderek ortadan kaybolur. Bir önceki hikâye olan “Hikâyecinin Karısı”nda karısı da eşinin kaybolduğunu anlatmaktadır. Ayrıca “Araştırmacının kitap için yazdığı önsöz” de Hikâyecî’nin basılmak üzere bıraktığı hikâyelerin “sunuş” kısmıdır ve bunu da Araştırmacı’dan Hikâyecî istemiştir. Yani kitaptaki Hikâyecî hakkındaki hikâyelerin çoğu Hikâyecî’nin Eleştirmen’le çatışması üzerinedir ve birbirinin devamı niteliğinde olan bu olaylar birbirlerine neden-sonuç ilişkisiyle de bağlı oldukları için bir olay örgüsü oluştururlar.

“Yolculuk” hikâyesinde Hikâye Kahramanı kendi dünyasından çıkarak Hikâyecî’nin dünyasına gelir, onunla konuşarak kendi hikâyesini yazma kararı alır. “Beklenmeyen”de ise kendi hikâyesini yazdıktan sonra bir daha içine düştüğü kimlik bunalımıyla Hikâyecî’nin evine gelir. Hikâye Kahramanı’nın kendini arama öyküsü ikinci bir olay örgüsünü doğurur. Hikâyecî’nin “Beklenmeyen”de Hikâye Kahramanı’na anısını hatırlatarak gösterdiği hat, “Hikâyecinin karısı” hikâyesinde Hikâyecî’nin Karısı’nın duvarda görerek rahatladığı “Bu da geçer ya hu” hattıdır. Yine “Hikâyecinin karısı” hikâyesinde “Mihail” hikâyesindeki şiirine Hikâyecî’nin bir resmini alan şair meselesinden ve “Sipariş üzerine yazılan hikâye”deki herkese benzetilme meselesinden

bahsedilir. Bütün bu hikâyeler Hikâyeci'nin kaybolmasına varılan olay örgüsüne dâhildir.

Sonuç olarak, hikâyelerin kendi içinde çok belirgin bir olay örgüsü bulunmaz. Çünkü hikâyelerde yaşanan bir veya birkaç olaya bağlı duygu ve düşünceler, hikâyelerde daha baskındır. İki veya daha fazla kişinin konuşmasından ibaret olan hikâyeler vardır. Bu hikâyelerde de bir olay mevcut değildir. Olay yerine durumun öne çıkması, hikâyelerin kendi içlerinde bir olay örgüsüne sahip olmasını engeller. Bununla birlikte hikâyeler toplamına baktığımızda devam eden bir olay örgüsüyle karşılaşırız. Hikâyeci'nin kaybolmasına sebep olan süreç ve Hikâye Kahramanı'nın kendini arayışı iki farklı olay örgüsünü ortaya çıkardığı için kitap çok zincirli bir olay örgüsü içermektedir.

2.2.1.2. Geçit Kitabında Olay Örgüsü

Kitaptaki ilk bölüm, aynı ismi taşıdığı *Kayıp Hikâyeci* kitabıyla birebir aynı içeriğe sahiptir. İkinci bölüm “Geçit” ise yine olay örgüsü yönüyle önceki hikâyelere bağlıdır. Bu bağlantıyı görebilmek için yine bütün hikâyelerin kendi içindeki olay ve durumları ortaya koymak gerekecektir.

İkinci bölümün ilk hikâyesi “Atanmış hikâyeci” başlığına sahiptir. “Kayıp Hikâyeci” bölümündeki son hikâye, Araştırmacı'nın giden Hikâyeci'nin arkasından bakarken sabah olmasıyla bitmişti. “Atanmış hikâyeci”, Puşkinov'un sorgulamalarıyla başlar. Edebiyat mahkemesinin ertesi sabahında Bina Yöneticisi, Puşkinov'la görüşmek ister. Araştırmacı da oradadır. Puşkinov, vakıf binasında kalmaya başlamıştır ve Araştırmacı bunda etkili olmuştur. Selamlaşma ve bu meselelerden söz ettikten sonra asıl konuya gelirler. Puşkinov'dan, giden Hikâyeci yerine “ev”in kayıtları saydıkları hikâyeleri yazmasını isterler. Puşkinov'la birlikte “potansiyel kabiliyet” olarak daha ortaya eser koymamış bir romancı da kalmaya başlamıştır evde. Fakat Puşkin'in torununa, ondan daha çok güvenirlir. Araştırmacı, yapmak istediği araştırmada Puşkinov'a yardım edeceği sözü de verir. Ve dedesinin romanına devam etme isteğinden haberdar olduklarını da söylerler. Puşkinov buna çok şaşırır.

“Pürüz” hikâyesinde herkes güneş tutulmasını izlemek için evin terasına çıkmıştır. Evdekiler tarafından “potansiyel kabiliyet” olarak anılan Hikâye Kahramanı, yine bir şeyler bulmak umuduyla Hikâyeci'nin boş dairesine girer. Hikâyeci, ona yıllar önce

yazılmış bir roman vererek bu evde kalmasını sağlamıştır. Fakat Hikâyeci'nin gitmesi Hikâye Kahramanı'nı allak bullak etmiştir. Hikâyeci'nin kendisinden kurtulmak için gittiğini düşünmektedir. Hikâyeci'nin çalışma odasına girince “Pürüz” başlıklı Hikâye Kahramanı'nın düşüncelerini anlatan ve kendisinin ağzından yazılmış bir yarım hikâye bulur. Yazıyı sarsılarak okuduktan sonra masanın üzerinde “G” harfiyle başlayan kasabaların yazıldığı bir not kağıdı ve yerde Müzehhib'den gelen mektubun zarfını bulur. Kendisi de bazı notlar alır ve her şeyi yerine koyarak yakalanmamak için daireden çıkar. Kendi dairesinde televizyondan güneş tutulmasını izlemeye başlar. Puşkinov gelir ve onunla konuşurlar. O terasa döndüğü zaman notlarını incelemeye başlar ve Hikâyeci'yi bulmak için Müzehhib'i aramaya karar verir. Puşkinov toplantı olduğunu söyler ve Hikâye Kahramanı da katılmak için aşağı iner.

“Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesinde herhangi bir olay yoktur. Hikâye boyunca Eleştirmen, olayların yanlış açıdan anlatıldığı ve asıl istenmeyenin kendisi olduğu açıklamaya çalışır. Hikâyeci'nin de uzaklara gitmediğini iddia eder.

“Geçit” başlıklı hikâyede Hikâye Kahramanı birkaç aydır yoldadır. Bulunduğu şehrin güzel sanatlar fakültesinde en iyi seçilmiş “Trende kitap okuyan adam” adlı fotoğrafta aradığı kişiyi görünce fotoğrafçının peşine düşer. Kolayca bulduğu öğrenciye fotoğrafı sorunca öğrenci çay içerken konuşmayı teklif eder. Hikâye Kahramanı sorularını sorar, öğrenci hâlâ o gecenin yaşandığına inanamadığını söyleyerek cevaplamaya başlar. Bir gece uykusu kaçınca evden çıkıp şehrin gece görüntülerini çekmeye karar vermiştir. Tren istasyonuna vardığında her yer karanlıktır fakat ışıklar içinde bir tren vardır. İlk vagona girdiğinde kompartımanda yalnız bir adam görür. Adam elindeki kitabı bırakıp öğrenciyle konuşur. Öğrenci, adama treni sorup tarifelerde olmayan ve haritalardaki şehirlere gitmeyen bir tren olduğunu öğrenir. Bir şiirin ilk mısralarından trenin gittiği yeri gösterir. Tren kalkacak olunca öğrenci alelacele adamın bir fotoğrafını çeker ve trenden çıkar. Tren gidince her yer karanlık içinde kalmıştır. Hikâye Kahramanı, aradığı bilgiye ulaşmıştır.

“Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde, Hikâye Kahramanı istasyona yakın bir otele girer. Otel kâtibi onu daha önce görüp görmediğini sorar. Hikâye Kahramanı bu soruyu geçiştirip gece yarısına kadar kalacağını söyler. Ve merdivenlerden odasına çıkar. Otel

kâtibi kendisini uyandırdığında pencereden dışarı bakar. Bütün şehir uykudadır fakat bir tren ışıklar içinde beklemektedir. Hazırlanıp aşağı inince otel kâtibi tren biletini kendisine verir ve kapıdan uğurlar. Tren boş kalkar ama her istasyonda birileri biner. Binenler çoğunlukla Hikâye Kahramanı'nın hikâye veya romanlardan tanıdığı kişilerdir. Bir ara yanına kaçak bir yolcu gelir. Biraz sohbet ettikten sonra kondüktör gelince kaçak yolcu oradan ayrılır. Trenden indirilince Hikâye Kahramanı'na el sallar. Sonraki istasyonda genç bir çift biner. Hikâye Kahramanı kızı tanımaktadır. Kız da Hikâye Kahramanı'nı tanır ve sohbet etmeye başlarlar. Kız, Hikâye Kahramanı'nın tanıdığı kişinin yeğenidir. Biraz sohbetten sonra kompartımanda herkes uyur. Hikâye Kahramanı uyandığında sabah olmak üzeredir ve bir kasabada tren durmuştur. Az sonra trene satıcılar girer. Simit ve meyve satarlar. Arkasından bir de hikâye satıcısı gelir ve *Kayıp Hikâyeci* kitabını satar. Hikâye Kahramanı hikâyelerin arasından “Tuhaf Bir Tren Yolculuğu” başlıklı alır, yaşadığı anı bulur. Sonra çocuğa kasabanın adını sorar. G ile başlayıp E ile bittiğini öğrenince trenden inmeye karar verir.

“Hurdacı” hikâyesinde Hikâyeci'nin arkasından Hikâye Kahramanı'nın da kaçmasıyla ev iyice sarsılmıştır. Puşkinov birey olarak ihmal edilmiştir, bir tek Araştırmacı ilgilenir kendisiyle. Bir gelişinde Puşkin'in gizli güncesinin çıkacağını söyler. Puşkinov buna kızar. Sonra Araştırmacı da bir süre uğramaz yanına. Eleştirmen iyice çığırından çıkmıştır. (Kahraman, 2011, s. 115) Hikâyeci'nin kitabını bir türlü kabullenemez ve kendince değişiklik yapma isteğini öne sürse de kabul görmez. Çok fazla ileri gidince evde toplantı yapılır ve bir süre Eleştirmen'in yazı yazmaması yönünde karar alınır. Bu karara kızan Eleştirmen evi terk eder. Onun dairesine kimseye karışmayan bir denemeci gelir. Eleştirmen gittiği yerde her şekilde Hikâyeci'nin kitabını eleştirir. İki ay sonra Hikâyeci'nin kitabı hiçbir yerde bulunamaz olur. Evde bu olay görüşüldüğünde herkes Eleştirmen'den bilir. O gün denemecinin arkadaşı olarak bir radyo programcısı gelir. Kayıp kitabı konuşmak için Araştırmacı'yı programına davet eder. Sonra sokaktan hurdacı geçer. Birikmiş eski gazeteleri verirler hurdacıya. Hurdacı kolileri sorar, kolilerde Hikâyeci'nin kitaplarından vardır. Puşkinov hurdacıyı bu soru sonrası birine benzetir.

“Hepsi hikâye”de her şeyin Hikâyeci'nin kızının başının altından çıktığını söyler karısı. Ev eski düzenine devam edecek, küçük kız da babasını geri getirmek için hikâyeler yazmaya devam edecektir. Evin geçimini de sağlamak için küçük kız, babasının

hikâyelerini istasyondaki yolculara satmaya karar verir. Komşu çocuğunun yardımıyla belli aralıklarla satar hikâyeleri. Böylece bir abonelik oluşturur. Babasının hikâyeleri bitmeye başlayınca kendisi yazar. Babasının hikâyelerini de kasaba imkânlarında bir kitap olarak bastırır. Yazmaya başladıktan sonra kız da Hikâyeci gibi sanat ve bilime adanmış evden söz etmeye başlar. Babasının izini bulmuştur ve dönmesi için elinden geleni yapacaktır ama babası bir çeşit hafıza kaybı yaşamaktadır. Kız, babası fark etmesin diye hikâyeleri büyük bir dikkatle yazar. Babasının trene bineceği gece gelince küçük kız bir plan yapar. Satıcı çocukları hazırlayarak babasının kendi isteğiyle burada inmesini sağlamaya çalışır. Sabah olmadan çocukları trene yollarlar ve kendileri de temizlik ve kahvaltıyla evi hazırlarlar. Bir süre sonra satıcı çocuk yanında Hikâyeci'yle gelir. Babasını küçük kız karşılar. Küçük kız, kendisini “Hikâyeci'nin kızı” olarak tanımasını bozuntuya vermeden babasını içeri alır.

Geçit kitabında olay örgüsü unsurunun özellikleri *Kayıp Hikâyeci* kitabıyla büyük oranda aynıdır. Bazı hikâyelerde durum öne çıkmakta, olay geride kalmaktadır. Yine kişilerin konuşmalarından ibaret hikâyeler mevcuttur. Kitabın ikinci bölümündeki hikâyeler boyunca yine iki ayrı olay örgüsü görülmektedir. Örgünün biri yine evde olanlar hakkındadır, diğeri ise Hikâye Kahramanı'nın arayışı üzerinedir. İlk bölümden farklı olarak ikinci bölümde evde yaşanan olaylar daha geri planda kalmış, Hikâye Kahramanı'nın arayışı baskın hale gelmiştir. Evdeki olay örgüsünde Hikâyeci'den sonra Hikâye Kahramanı da ortadan kaybolmuş, Eleştirmen evi terk etmiştir. Puşkinov hikâye yazma işini devralmış, eve bir Denemeci gelmiştir. Araştırmacı ve Bina Yöneticisi'yle beraber Hikâyeci'nin kitabı ve Eleştirmen'in sürecinin izlemeye devam ederler. Hikâye Kahramanı, olay örgüsünde önce Hikâyeci'nin geride bıraktığı izleri araştırır. Sonra bulduğu izlerin peşinde bir yolculuğa çıkar. Rastladığı bir resimden tarifelerde olmayan bir trenin varlığını öğrenir. Geçit Otelinde kalıp o trenle tuhaf bir yolculuğa çıkar. Başka hikâye, roman kahramanlarıyla tanışır. Bir istasyonda Hikâyeci'nin hikâyelerinin satıldığını görünce orada iner ve evine ulaşır.

Görüldüğü üzere bu kitapta da bir öncekinde olduğu gibi kendi başına bir olay örgüsü içermeyen hikâyeler mevcuttur. Kendi içerisinde olay örgüsüne sahip olan hikâyeler de vardır fakat hikâyelere bir bütün olarak bakıldığında daha net bir olay örgüsü ortaya çıkmaktadır. Bütün hikâyeler bir arada incelendiğinde, ikisi de Hikâyeci'nin kaybolmasıyla bağlantılı olmakla birlikte, biri “ev”de yaşananlar, diğeri Hikâye

Kahramanı'nın arayışından teşekkül eden olay örgüleriyle çok zincirli olay örgüsü devam etmektedir.

2.2.1.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Olay Örgüsü

Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k, yazarın önceki hikâye kitapları gibi hikâyeleri birbiriyle bağlantılı bir kitaptır. Bu kitapta da hikâyelerin olay örgülerini tek tek incelemek hikâyelerdeki bütünlüğü görmek adına faydalı olacaktır.

Kitabın ilk hikâyesi “Editöre Mektup” da, sonrasındaki hikâyelerin açıklaması hükmündedir. Kendisinin “yaşlı bir karga” olduğunu söyleyen anlatıcı, kendisinin kim olduğunu ve bu tuhaf durumu açıklayarak başlar mektuba. Mektubunun ve yanında gönderdiği hikâyenin güzelce okunup değerlendirilmesini rica eder. Mektubu büyük zorluklarla yazdığını, yardımcısı olan genç kargalarla nasıl rulo yapıp ip bağladıklarını anlatır. Okuma, yazmayı nasıl öğrendiğini söylemeyi erteleyerek editörün dergisini seçerken gazete büfelerinden nasıl dergi aşırıdıklarını anlatır. Hak geçmesin diye dergi aldıkları yerlere ceviz bırakmaktadırlar. Daha sonra editörün ofisini bulup genç kargalar pencerenin açık bir zamanında mektubu içeri atmışlardır. Bu yazılar dergide yayımlanırsa bir daha yazı göndereceklerdir. Tekrar yazı gönderebilmek için ofisin penceresinin yanına çengel yerleştirmişlerdir. Daha sonra kargalar olarak insanlar tarafından sevilmemelerinin yanlışlığına değinir ve editörden tarafsız bir yaklaşım bekleyerek mektubu bitirir.

“Karga-Burnu” hikâyesinde Yaşlı Karga, denemecinin başına iş açtığına ve aslında başlarına iş açanların hep insanlar olduğuna değinerek kızar. Bir atasözünü örnek göstererek insanların kargalar hakkında söylediklerinin asıl sebebini açıklar. İnsanların arkalarını topladıkları için burunları pislik içindedir. Kızgınlığını açıklarken konudan konuya atlar ve denemecinin yazısına geri döner. Denemeci, o yazıyla dikkatleri kargaların üstüne çekmiştir, özellikle de Yaşlı Karga'nın üstüne. Kargaların “yaş” algısının bir rütbe meselesi olduğunu açıklarken dedesinin bazı sözlerine değinir. Rütbesi gereği dikkat çekmemesi gerekirken denemeci yüzünden görünür olmuştur. Çatı katında, hikâyecinin eski daktilosuyla yazmaktadır ve şartları zorludur. Torunu yazma süresinin bittiği ve mektubu götürece kargaların geldiği işaretini verince hikâye biter.

“Yazmak Bana Göre Değil” başlıklı hikâyede Yaşlı Karga, öncelikle ilk yazısının dergide yayımlanmasının kendisinde ve diğer kargalarda meydana getirdiği mutluluğu anlatır. O yeni öyküye hazırlanırken torunu gelip haber vermiş ve derginin naylonunu yırtarak kendi yazdığı hikâyeyi birkaç defa okumuştur. Akşam da diğer kargalara haber verilmiş, sevinç çılgınlıkları ortalığı inletmiştir. Bu yazının yayımlanmasının arkasından kargalar ve editör arasındaki iletişim devam etmiş, okuyuculardan kargalara çeşit çeşit sorular gelmiştir. Yaşlı Karga, bunlardan “Toprağının üzerine cevizler düşsün” (Kahraman, 2016b, s. 26) ifadesinin anlamını açıklamayı tercih eder. Kargaların gömmeye verdikleri önemi ve cevizi ne kadar sevdiklerini anlatır. Dedesinden ve onun ölümünden söz ederek bunun kendilerine ait bir geleneksel söz olduğunu açıklar. Gömmeyi insanların kargalardan öğrendiğine değindikten sonra yazma süresinin bittiğini ve gagasıyla yazdığı için yazma işinin gagasına zarar verdiğini söyleyerek hikâyeyi bitirir.

“Kütüphane” hikâyesi bir farenin dört yavrusunu kaybettikten sonra çektiği acıyı anlatmasıyla başlar. Bir gece kaldıkları evin sahipleri uykuya çekilince anne fare, çocuklarını oynamaya bırakıp mutfakla yatak odasının arasındaki geçide gitmiştir. Bir süre geçidi açmaya çalıştıktan sonra yavruları aklına gelir. Seslerini duymadığı için endişelenir, seslenir ama cevap da gelmez. Araması sonucu salonun köşesinde yavrularını ölü bulur. Eve yeni çekilen kabloyu kemirdikleri için öldüklerini anlar. Acıdan kendini dışarı atar, kendini bilmez halde koşturur. Bir yandan yağın yağmurda güçsüzleşince kendisini büyük bir binanın içine atar. Gözlerini sıcak bir odada açar ve kendisine peynir uzatan bir adam görünce korkar. Adam emniyette olduğunu söyledikten sonra peyniri verip geri çekilir. Fare peyniri yerken kendisini tanıtır. O bir kütüphanecidir ve kütüphanededirler.

“Yaşlı Kütüphaneci” hikâyesinde Fare ve Yaşlı Kütüphaneci gittikçe birbirlerine alışıp arkadaş olurlar. Kütüphaneci kendi yemeğinden hep Fare’ye de verir. Yemekten sonra da bir şeyler anlatmaya başlar. Önce Fare’ye yönelik merakı fazladır ve soru sorar gibi konuşmaktadır. Daha sonra kendisinden söz etmeye başlar. Eskiden denizci olduğunu ve denizdeki yalnızlık zamanlarında kötü alışkanlıklara düşmemek için kitaplara sığındığını anlatır. Evliliği ve kızından kısa bahseder, daha çok denizi anlatmaktadır. Emekli olunca kitaplarıyla bir yere sığamayacağı için kitaplarını kütüphaneye bağışlar, kendisi de burada kalıp çalışmaya başlar. Fare kütüphaneye iyice alışıp ortalıkta

dolaşmaya başlamıştır. Bir seferinde eski kitapların olduğu odaya rastlar ve eski kitaplardan birini kemirmeye başlar. Günler sonra Yaşlı Kütüphaneci durumun farkına varıp Fare’yi azarlar. Sakinleşince Fare’yle bir daha konuşur ve onu cezalandırmak yerine okumayı öğretmeye karar verdiğini söyler.

“KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde Yaşlı Karga, gaganın kargalar için öneminden söz eder. Kendi gagası zarar görünce yardımcılarıyla bir çözüm üretmeye çalışırlar. Bir ağaçkaktan yardım isterler fakat o da alışkanlığı gereği aynı yere defalarca vurunca daktiloya zarar vermesin diye bu fikirden de vazgeçerler. En sonunda şiddeti azaltmak için Yaşlı Karga’nın gagasına bir bez sararlar. Yaşlı Karga’nın hikâyeleri yayımlandıkça okurların dışında yazarların da ilgisini çekmeye başlamıştır. Haberci Nuh adlı bir yazar bunun üzerine bir yazı da kaleme almıştır. Yazarın adı Karga’ya Kadim Haberci’nin gemisine binen atalarını ve onların hikâyelerini hatırlatır. O anılardan sonra söz konusu yazarın kargalarla ilgili olumsuz söylemlerine cevap verir, kargaların kötü varlıklar olmadığını anlatmaya çalışır. İkinci haberi vermeden yazma süresi dolar.

“Gemi” hikâyesinde Fare, okumayı öğrenme sürecinden söz eder. Başta kuyruk sallama şekliyle Kütüphaneci’yle iletişim kurabilmektedir. Kütüphaneci’nin sorduğu harfleri, kelimeleri de burnuyla göstererek öğrendiğini belli etmektedir. Okumayı öğrenince çok sevmiş ve Kütüphaneci’yle birlikte her gün saatlerce okumuştur. Zamanla bazı kitapları ezberlemiş ve Kütüphaneci’ye söyleyeceği bir şey olduğu zaman bu kitaplardan açıp göstermektedir. Bir gün dışarı çıkmak istediğini de böyle söyler. Arkadaşı Yaşlı Karga’yı Kütüphaneci’yle tanıştırmaya getirecektir. Birlikte yürüyerek Kütüphane’ye gelirler. Fare, Yaşlı Kütüphaneci’yi sandalyesinde ölü olarak bulur. Kütüphaneci onlara bir not bırakmıştır. Fare’ye, Karga’ya okuma öğretmesini vasiyet etmiştir. Fare yanına tek bir şey alamadan kütüphaneden ayrılır.

“Sıra Kimin Hikâyesinde” köpek, kumru gibi bazı hayvanların kendilerinden söz edilmediği için sızlanmasıyla başlar. Daha sonra Yaşlı Karga, “KAR-a-GA-k-GA-k” ifadesinin içindeki anlamları açıklar. Nihayetinde “karga atasözü” anlamına gelmektedir. Fare’yle tanışmasını anlatmaya geçer. Yaklaşık on sene önce Fare’nin namı semt parkında yayılmaya başlamıştır. Okumayı bilmesiyle anılır. Sonunda Karga da bu çok bahsedilen Fare’yle tanışmaya karar verir. Konuştukça Fare’yi sever,

anlattıkları karşısında hayretler içinde kalır. Karga da karga soyunun ilmüne sahiptir. Saatler ilim sohbetiyle güzel geçince Fare, Karga'yı üstadıyla tanıştırmaya karar verir.

“Ku”, Kumru'nun dilinden yazılmış bir hikâyedir. Doğumundan itibaren anlatmaya başlar. Kardeşi kendisinden bir gün önce doğmuştur. Biraz büyüdüklerinde sürekli kendilerini izleyen yazardan rahatsız olmaya başlamışlardır. Anneleri onlara yiyecek getirdiğinde yazardan şikayetçi olurlar. Yazar, kumrularla ilgilendiği zamanların dışında saatlerce oturup bir makinaya bakmakta ve bazen bir tablaya parmaklarıyla vurmaktadır. Bir süre sonra yazar, elini uzatıp kumruları sevmeye kalkar. Bir seferinde anlatan Kumru'yu eline alır. Kumru, adamın elini ısırır. Sonra bir daha elini onlara uzatmaz ama Kumru'nun kanadı hasarlı kalmıştır. Uçma vakitleri geldiğinde kardeşi uçar ama kendisi uçamaz, kanadının iyileşmesini bekler. Kardeşi uçarken o, annesi tarafından beslenir ve yazarın bakışları altında bekler. Yazar onu uçurmak için cama tıklar. Bir süre sonra iyileşince uçmaya başlar, fakat yazarın kendisi hakkında yazdığı yazıyı öğrenir. Kendisine bu zararı veren ama bunun farkında olmayıp laf söyleyen yazara çok kızdığı için bunları anlatır.

“Köpeğin Anlattıkları” hikâyesinde Köpek, bu semte yirmi yıl önce gençken geldiğini anlatır. Yaşlandığı için şimdilerde parkta kimseye dokunmadan yaşamaktadır. Kenar semtlerin birinde doğan Köpek, kardeşleri de ölünce yalnız kalmıştır. Mücadeleyle yaşayıp kendini çevresini kabul ettirir. Yaşadıkları kırılık alanda kendi hayatlarını kurmuşken bir süre sonra insanlar, kamyonlar, makineler gelir ve buldukları yer bir semte dönüşür. Öyle olunca grupları dağılır fakat bu Köpek yerinde kalır. Apartmanlar hızlıca dolar. Apartmanın kapıcısı, başta köpeğe sert davransa da zamanla birbirlerine de yeni hayata da alışır. Köpek'in semt değiştirmesine sebep olan Hikâyeci de bu apartmana taşınmıştır. Ne zaman gittiği, ne zaman geldiği belli olmayan bir işi vardır. Hikâyeci'nin bu gizemli hali Köpek'in dikkatini çeker ve Hikâyeci'yi izlemeye alır. Daha sonra hikâyesinde kendisinden bahsettiğini öğrenince Hikâyeci'nin dikkatine şaşırır.

“Macera” hikâyesinde Köpek, hastane kokusunu takip ederek uzun bir yol gelmiştir. Aradığı kişi hastanenin yakınına taşınmıştır. Acıkmış ve susamış olarak bir ağacın dibine uzanmışken kendisine suyun yerini söyleyen Yaşlı Karga'yla tanışır. Gittikçe arkadaşlıkları ilerler ve Köpek'i Karga'nın arkadaşlığı, Karga'yı da Köpek'in kendi

hikâyesini aradığını söylemesi ayakta tutar. Zamanla Köpek bulunduğu yere iyice alışır, Karga'yla da iletişimleri azalır. Karga o sıralarda insanlara, taksicilere yaklaşılmaya başlamıştır. Bu yakınlık Karga'ya bir zarar vermez ama Karga bir süre sonra ortalıktan kaybolur. Uzun zaman sonra Köpek'e gelip Hikâyeci'yi bulduğunu söyler. Karga, o Hikâyeci'nin çatısında kalıp onun daktilosunda yazılar yazmaktadır. Köpek'in hikâyesini de yazıp hayalini gerçekleştireceğini söyler. Köpek hem Karga'nın başarısına saygı duyar hem de hikâyesini merak etmeye başlar.

“Arabî” hikâyesinde Yaşlı Karga, kalkıştığı işten dolayı zaman zaman düştüğü ümitsizlikleri anlatır. Böyle güçsüz kaldığı zamanlarda dedesi aklına gelmekte ve kendisiyle yüreklendirecek şekilde konuştuğunu hayal etmektedir. Karga, yazdığı yazılarla takdir aldığı gibi itirazlara da maruz kalmıştır. Eleştirilerden biri kendini övmesi ve bilgeliğe soyunması konusundadır. Karga, kendisini çok iyi hissettiği bir gün çöldeki “öz-su”dan bahsetmeye karar verir. Aslında kendisinden sonrakiler şehirde yaşasa bile ataları çölde yaşamıştır. Kadim Haberci, atalarından birine gemiyi koruduğu için soyunun suya yakın olması duası etmiştir. Sonra onların yaşadığı yerde bir su ve yakınlarında “ilk ev” çıkmış ortaya. Zamanla insanın ömrü kısaldıkça hafızası da sıkıntıya düşmüş ve suyu kaybetmişler. Karga'nın atalarından biri suyun yerini bilmekteymiş. Fakat insanların dilini konuşamadığından bir büyüğün rüyasına girip göstermiş. Su yeniden bulunmuş. Bundan beş-altı yüz sene sonra ilk eve giden bir bilge, Karga'nın büyük dedesiyle görüşmüş. O bilgenin, kargalara verdiği değerden dolayı ismini “Arabî” olarak değiştirdiğini söyleyerek hikâyeyi bitirir.

“Ek: Bizim Semtin Yaşlı Kargası” bir hikâye değil, deneme yazısı olup başka bir kitaptan alındığı için incelenmeyecektir.

Âlim Kahraman'ın bu kitabındaki hikâyelerde de olay örgüsü çok belirgin değildir. Olaylar vardır fakat daha çok yaşananların anlatıcılarda uyandırdığı düşünceler, iç dünya ön plandadır. Hikâyeler yine birbirleriyle bağlantılı olduğu için genel bir olay örgüsünden söz edilebilir. Olaylar kronolojik olarak ele alındığında Köpek, kendisinden bahseden hikâyeden sonra Hikâyeci'nin peşine düşmüştür. Geldiği semtte Yaşlı Karga'yla arkadaş olup ona bu durumdan bahseder. Diğer yandan Fare, çocuklarını kaybedince bir Kütüphaneci'yle arkadaş olup okuma öğrenmiştir. O da Karga'yla tanışarak ona okumayı öğretir. Okumayı öğrenen ve Hikâyeci'yi bulan Karga, kendi

hikâyelerini yazmaya başlar. Kendi soyunun ve diğer hayvanların insanlar dünyasındaki sesi olur. Bütün hikâyeler Karga'ya bağlanıyor olsa da burada Köpek'in, Fare'nin ve Kumru'nun hikâyeleri ayrı ayrıdır. Dolayısıyla kitabın çok zincirli olay örgüsüne sahip olduğu söylenebilir.

2.2.1.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Olay Örgüsü

Bak Bahar Gelmiş, yazarın bu çalışmaya kadar çıkmış son hikâye kitabıdır. Yazarın önceki kitaplarından farklı olarak bu kitaptaki hikâyeler anı özelliği taşımaktadır. Bu da hikâyelerin olay örgüsü unsurunun, yazarın diğer kitaplarındaki olay örgüsünden daha farklı olmasına sebep olur.

Kitap “Diyalog” isimli bir öyküyle başlar. Öykü tamamen bir diyalogdan oluşmaktadır. Yazar ve okuyucu olduğunu anladığımız iki kişi kitaptaki yazıların türünü tartışırlar. Hikâyeler hem anı, hem hikâye özelliği göstermektedirler. Okuyucu anı olup olmadığını anlamak için yazara bunları yaşayıp yaşamadığını sorar. Yazar ise bir yandan yaşadığından emin olduğunu ama bir yandan onları yaşayanın kendisi olamayacak kadar uzak olduğunu söyler. Okuyucu köyüne gitmesine önerir. Yazar gitmiştir fakat köy de hatıralarındaki köy değildir. Bir soru işaretiyle biter.

“Yün Kilim” hikâyesinde anlatıcı, doğduğu yıldan anlatmaya başlar. Annesinin ördüğü kilimden o tarihi bilmektedir, yoksa amcası onu iki yaş büyük yazdırmıştır. Yaşı küçükken ağabeyine özenip okula gitmek ister, öğretmenin eşinin fikriyle okula da gitmeye başlar. Fakat dönem sonunda resmi öğrenci olmadığı için kendisine karne verilmez. Anlatıcı çocuk, buna çok üzülür ve öğretmeni resmiyette yaşının büyük olduğunu fark eder. Hemen öğrenci olarak kaydeder ve ikinci dönem birinci dönemin de karnesini alır.

“Süsken’le Alabacak” hikâyesinin başında anlatıcının evini anlatan uzun bir tasvir yer almaktadır. Tasvir devam ederken anlatıcının annesinin ev çevresinde temizliğe verdiği öneme değinilir. Tasvire ailenin iki öküzü de dahil edilir. Bunlardan yaşlı olanı, Alabacak, bir gün avlunun ortasında öylece yatmaya başlar. Haftalar boyu su içmeye bile gidemez. Önüne getirileni de pek yiyemediği için gün gün zayıflar. Anlatıcının annesi onunla ilgilenir, anlatıcı ise çocuk olduğu için boynunu, sırtını okşamaya gider. Bir gün arkadaşıyla öküzü okşarken çıkan tüylerden iki topları olur.

“Dayım Niyazi” hikâyesinde anlatıcı dayısını anlatır. Bir gün bahçelerinden karpuzun birinin yenildiğini görürler. Üzerindeki bıçakla yazıyı okuyunca dayısının yediğini anlar ve gülerler. Bir gün dayısının evinde otururken yengesi çocuğu süttten kesmek anlamına gelen yerel bir söyleyişle anlatıcının kuzenini yardığını söyler. Çok küçük yaştaki anlatıcı dayısının kızı karşısında sapasağlam otururken bu korkunç ifadeyi anlamlandıramaz. Dayı Niyazi’nin belli bir işi yoktur. Askerde sıhhiyede çalıştığı için köyde de o işi üstlenmiştir. Deri bir çantayla gezer ve köydeki hastalarla ilgilenir. Adı “Doktor” olarak anılan Niyazi Dayı, genel olarak hastalarına penisilin yapar. Başka köylerden gelenler olur ya da o başka köylere gider. İnsanlar tarafından çok itibar görür. Kasabadaki devlet hastanesinde de çalışmıştır. Bir gün kendisi de ateşten sayıklayacak kadar hasta olmuştur. Fakat ona penisilin yapacak kimse yoktur.

“Amcam Arif” hikâyesinde amcasının oğlu anlatıcıyı bir gece arayıp Arif Amca’nın vefat ettiğini söyler. Anlatıcı, amcasını anlatmaya karar verir. Amcası, ağabeyinin emaneti olduğu için yeğenlerinin üzerine titremektedir. Amcasının evinde pencere önünde otururken çocuklara Azıtepesi’ni gösterip İstanbul’un o tarafta olduğunu söyler. Hava durumunu tahmin için baktığı yer de o taraftır. Bir gün amcası ve Turşu Mehmet isimli bir köylü, amcasının oğlu ve anlatıcıyı gizemli bir şekilde bir yere götürürler. Gediz Nehri’ne yaklaştıkları yerde bir palamut ağacını gösterirler. Ağacın içinden arılar girip çıkmaktadır. Tütsü vererek arıları kaçıtır ve ağacı yararlar. İçinden çıkan balları alırlar. Anlatıcının babasının tarlası vardır ama amcasının yoktur. Tarla ve bütün malzemeleri anlatıcının ailesi sağlar, ekip biçmeyi ise amcası yapar ve hâsılatı yarı yarıya paylaşırlar. Amcası çok adaletlidir, bir de iş bitince gelip helalleşir. Amcasıyla çevredeki pazarlara da gitmişlerdir. Amca, pazara gideceği zaman bir pantolon giymekte ve siperlikli bir şapka takmaktadır. Annesinin ölümünden sonra amcası “Hüküm Allah’ın” (Kahraman, 2021, s. 30) diyerek baş sağlığı dilemiştir, şimdi anlatıcı aynısını amcası için söyler.

“Hakkı Dayı” hikâyesinde köyün delisi anlatılmaktadır. Aslında çok seçkin bir aileden gelen ve eğitilmiş biri olan Hakkı Dayı rüyasında gördüğü savaş sonrası bu hale gelmiştir. Garip bir şekilde gazete okumakta ve sokaklarda bulduğu her şeyi toplayıp evindeki dolabına koymaktadır. Geceleri sokakta bağırır. Başında emaye kaptan yaptığı miğferle yürürken anlatıcıya Filistin’den geldiğini söylemiştir. Kışın, anlatıcının ailesine ait olup köy tarafından ortak kullanılan fırında yatmaktadır. Bir gece Hakkı

Dayı'nın feryatlarıyla uyanırlar. Ceketini yanmaktadır, ailecek uğraşıp söndürürler. Fırındaki közün sebep olduğunu anlarlar. Bir gün Gediz Nehri'ne balık tutmak için gidilecekken balıklara bir zehir hazırlamak için hayvan ödü lazım olur ve Hakkı Dayı istememesine rağmen evine zorla girip dolabından alırlar. Hakkı Dayı'nın annesi, anlatıcının annesinin çok değer verdiği bir insandır. Şefika isimli bu kadın, ona annelik etmiştir. Anlatıcının annesi Asiye, bazen Hakkı Dayı'ya yemek verirken onu geçmiş günlerden konuşturmaya çalışır, konuyu Şefika Hala'ya getirdiğinde ikisi de duygulanırlar. Fakat bazen de iki kardeş gibi kavga ederler. Bir gün çocuklar Hakkı Dayı'dan kendilerine tarihten birinin adını vermesini isterler ve Hakkı Dayı, anlatıcıya “sen de Gılgamış ol” (Kahraman, 2021, s. 36) der.

“Dal-Ağaç” hikâyesinde diğer tarlalara değindikten sonra Dalağaç isimli tarlalarının tasviri yapılır. Tarlaya ekilen tohumlar ve bir zamanlar var olan bağ anlatılır. Anlatıcı o bağı nasıl bir ev yaptığından ve altında hayaller kurduğundan bahseder. Kula'ya gelin giden teyzesini ve teyzesinin oğlu Fethi'nin yanlarına gelişini anlatır. Anlatıcı Fethi'yi Dalağaç'a götürmüştür. Kendisinin Kula'ya ilk gidişine de değinir. Sonrasında Dalağaç'ın kendi aile mezarlıklarını da içerdiği için daha farklı bir anlamı olduğunu söyler. Babasının ve dedesinin mezarı defalarca onarılmıştır. “Dalağaç” ifadesinin üstünde durur ve bir zamanlar orada tek başına duran palamut ağacından geldiği kanısına vararak hikâyeyi bitirir.

“Tüfek” hikâyesi anlatıcının ölen babası ve ondan kalan hatıralar üzerinedir. Babası genç yaşta ölmüştür, anlatıcı da o zamanlar üç dört yaşlarındadır. Babasına dair birkaç hatırası bulunmaktadır. Babası hasta yatağında yatarken yatağının yanından ayrılmayıp şişlikleri kontrol ettiğini anlatır. Anlatıcı o yaşında bir ceket-pantolon takımı ister. Babası hastalığının arasında oğluna o takımı diktirir. Küçük çocuğun takım elbise derdi, hasta babaya neşe sebebi olur. Vefatından birkaç sene sonra anlatıcının dayısı, babasının tüfeğini satışa çıkarır. Pazarlığını yapıp bir namaz süresi düşünme mülleti vererek Koreli olarak anılan bir Kore Savaşı gazisine satar. Anlatıcı babasının hasta haliyle tuvalete gidişini ve hastaneye yatırılmasını da hatırlamaktadır. Hastaneye ziyarete gittiklerinde babasını en dipteki yatakta gören anlatıcının kendisidir. Babasının ölüm zamanında Akile isimli teyze anlatıcıyı kendi evine götürdüğünden babasının çarşafın altından yatması dışında bir hatırası yoktur. Bu yüzden uzun zaman beyaz örtülerden ürkmüştür.

“Çerçi” hikâyesinde durgun bir köyde yaşayan çocuğun hayatına renk getiren çerçileri anlatır. Çerçiler köye aralıklı olarak gelmektedir ve özellikle çocuklarda büyük coşku uyandırmaktadır. O zaman köyde para pek kullanılmamaktadır. Üzüm satıcıları geldiğinde de karşılığında yumurta, buğday veya arpa verilmektedir. Anlatıcı çocuk dünyasında çerçinin bavulunun ne büyük bir hazine sandığı olduğunu anlatır. Bavuldakilerden aklında kalanları sayar. Çerçi herkesin isteğini bir yerden çıkarıp vermektedir. Bir çerçi hatırasıyla birlikte “Odaönü” dedikleri köy meydanını, köy odasında uzun zaman kalanlardan kalaycıları anlatır. Kalaylanmış bakır kaplar köy kadınları için çok önemlidir. Kalaylamanın nasıl yapıldığını da aktarır. Armağanlı Mustafa’nın çerçi olarak köye gelişini ve Cıvci Fatma denilen ninenin hatırasını anlatır. Makara almaya gelen Fatma Nine, hesap bilmeden pazarlık yapmaya kalkar, makaraların pahalandığına hükmeder. Çerçi sandığını ilk görüşü anlatıcıda bilmediği bir dünyaya kapı açmıştır ve tek yumurta karşılığı alabildiği keçiboynuzunu uzun süre çiğnemiştir.

“Teyzem Naime” hikâyesinde evin “hayat”ına kurdukları salıncaktan, o salıncakta sallanırken “Teyzeme gidiyoruuuum” (Kahraman, 2021, s. 58) deyişini anlatır. Anlatıcı için teyzesine gitmek dinmeyen bir hasrettir. Çocuklar teyzelerini çok özlediklerinde annesi eşeğe bindirip göndermektedir. Eşek o karmaşık sokaklarda yolu bulmaktadır. Anlatıcı teyzesinin evini de tasvir eder. Amcası ve Nafiz Dayı’yla Kula’ya gidişini anlatır. Dört beş saat gittikten sonra uyumaya geçerler. Sabah erkenden tekrar yola çıkarlar. Kula’ya varır, çuvalları Ekin Pazarı’na getirirler. Arpa buğdayları olabildiğince yükseğe satmaya çalışırlar. Öğleye kadar satılmazsa ucuza verirler. Onun geliriyle kendi alışverişlerini yaparlar. Anlatıcının elektriği ilk gördüğü yer de teyzesinin evidir. Yılları sonra felç olduğunu duyunca teyzesini arar fakat duyulandıkları için konuşamazlar. Bir süre sonra teyzesi ölür.

“Halka Şeker” hikâyesi üç sınıftan bir derslikte okuduğu köy okulunun anlatılmasıyla başlar. Anlatıcı, öğretmeni Mehmet Aytekin ve eşi Fatma Yenge’den söz eder. Çift Uşak’tan gelmiş, köy halkıyla çabucak kaynaşmıştır. Öğretmenin çocuğu yoktur. Fatma Yenge, anlatıcının evinin önündeki fırında pide yapıp çocuklara dağıtır. Öğretmenle konuşarak anlatıcının okula başlamasını da o sağlamıştır. Öğretmeni evde ağırlamak nadir bir durumdur ve genelde öğretmenin evine gidilmez. Fakat anlatıcı bir resmi bayram öncesi okuyacağı şiirin olduğu kağıdı kaybedince annesiyle öğretmenin evine

gitmek zorunda kalmışlardır. Bayram törenlerine aileler de gelmektedir. 23 Nisan'a denk gelen Kurban Bayramı'nda da törene herkes gelmiş, Aytekin Öğretmen'in şehit kanı ve kurban kanını ilişkilendirdiği konuşması herkesi duygulandırmıştır. Aytekin Öğretmen'in anlattığı Uşak Şeker Fabrikası, şeker ulaşımın nadir olduğu o günlerde çocuklar için hayal gibidir. Şekere bir tek bayramlarda doyduklarını ve Derviş Yunus Amca'nın bütün çocuklara şeker yerine para vermesinin çocukları nasıl harekete geçirdiğini anlatır. Yerli Malı Haftası kutlarken de herkes farklı bir şey getirmekte ve getirilenler bir kaptaki karıştırılıp herkese paylaştırılmaktadır. Fatma Yenge, o Kurban Bayramı'nda tüm çocukları yemeğe davet edip doyurmuştur. Aytekin öğretmen tayini çıkınca gitmiştir fakat anlatıcı yıllar sonra Kula'da onunla karşılaşır. Biraz konuşurlar ve öğretmenin elini öpüp ayrılır.

“Elma Ağacı” hikâyesine erkeklerin köyden askerlik için, kızların da gelin olarak ayrıldığını söyleyerek başlar. Köyde askere gidecek kişiye yalnız başına yemek yedirme âdeti vardır. Anlatıcının annesi de Nuri Ağabey dediği kişiyi davet etmiştir. Ona köy insanlarının nadiren yiyebildiği yemeklerden ikram eder. Anlatıcı burada Nuri Ağabey'in ailesinden de söz eder. Nuri Ağabey askerden dönünce evlenmiştir. Bir gün kazdığı toprağın altında kalarak ölür. Anlatıcı bir gün otlatmaya götürdüğü ineğini kaybeder. Arkadaşlarıyla konuşurken Ördek isimli ineğini görememiş ama eve geldiğini düşünerek önemsememiştir. İnek eve gelmeyince annesi kızar. Anne ne yapacağını bilemeyince oğlunu alıp Hacer Teyze'ye gider. Hacer Teyze annesini teskin ettikten sonra getirdiği makası bağlar. Herhangi bir kurdun ineği yememesini sağlayacağına inanıp rahatlarlar. Ördek eve ertesi gün kendisi gelir. Köyden okumak için ayrılanlar da olmuştur. Onların kim olduklarından ve nereye gittiklerinden söz eder. Öğretmen olan ilk kişi Raşit Ağabey'dir. Muhtar Ali, köyden “adam” çıkmasının sevinciyle tepeye çıkıp yeğeninin adını yüksek sesle söyler. Anlatıcının Nurullah Dayısı da zamanında gitmek istemiş fakat ablası göndermemiştir. Okumaya gidenlerden Hasan Ağabey'in köye getirdiği *Hayat* dergisi sayfa kalitesi ve resimleriyle anlatıcı için çok değerlidir. Anlatıcı için bir de okumayı öğreten ve içinde resim duygusu uyandıran Alfabe çok önemli bir yere sahiptir ki seneler sonra bir sahafta bulunca alır.

“Yama” anlatıcının kendi soyuna, dedelerine dair bir hikâyedir. Büyük dedesinin çocuklarından anlatmaya başlar. Saydığı kişilerden sadece annesinin babası olan Ali Dede'sini tanımaktadır. Ali Dede medresede okumuş bir molladır. Anlatıcının, kendisi

beş yaşındayken vefat eden bu dedesinin çabucak kızmasına dair anıları vardır. Birinde anlatıcı ve dayısının çocukları oyun oynarken dedenin başı çekmez ve kızar. Bir diğer anıda annesi Asiye, Ali Dede'nin ağrıyan sırtına ispiro sürerken elleri çok soğuk diye kızar. Asiye ellerini ısıtmak için sobaya uzatınca da ispirotolu eller alev alır. Diğer dedesi ve babaannesi genç yaşta vefat etmiştir. Babası ve halası çocuk yaşta oldukları için amcaları Ali Dede'nin yanında kalmaya başlarlar. Ali Dede ömrünü okumaya verdiği için tarımdan anlamaz ve tarla işini anlatıcının babası Ahmet'e yaptırır. Halası bakımsız kalır ve bir süre sonra ölür. Anlatıcının babası askere gitmeden Asiye'yle nişanlanır. Askerde bir komutan ve eşi, Ahmet'i bir evlat gibi severler. Askerden sonra da yanlarında kalmayı teklif ederler fakat Ahmet, nişanlandığı Asiye'yi düşünerek teklifi reddeder. Büyük dedelerinden biri olan Hacı Arif Dede'yi anlatır. Arıcılık yapan, dindar ve nazik bir adamdır. Bir gün kâhyası her işi besmeleyle yapmasına kızınca kâhyasının akıbeti için üzülüp ağlar. Ali Dede ise Birinci Dünya Savaşı'na katılmıştır. Hikâyede anlatılanların çoğunun fotoğrafı yoktur. Uzun zaman sonra Ali Dede'nin fotoğrafını bulur. Dedesinin pantolonunun dizleri yamalıdır.

“Epikriz” hikâyesinde yine Niyazi Dayı'nın anıları anlatılır. Tüfek kullanmayı ilk deneyişinde babasına defalarca tetiği çekeceğini söylemesine rağmen çekememiştir. Niyazi'nin bir küsme huyu vardır. Çocukluğunda bir sahur sofrasında küser. Fakat ev kalabalıktır ve herkes karnını doyurmanın derdinde olduğu için onunla ilgilenen olmaz. Bir tek anlatıcının anneannesi kıyamaz ve yemekten bir tabağa ayırır. Fakat Niyazi yetinmez ve kendisine olduğunu bilmiyormuş gibi yemeğin az olduğunu söyler. Yetişkinliğinde eşiyile de sık sık küsmektedir, anlatıcı defalarca onları barıştırmıştır. Niyazi Dayı, ablasının iki çocuğuyla her yerde övünmek ister. İnsanlara yeğenlerinin çok akıllı olduğunu, onlara her şeyi sorabileceklerini söyler. Bir gün Bakkal Emin'e de aynı cümleleri kurar ve Bakkal çarpım tablosundan karışık sorular sorar. Küçük bir çocuk olan anlatıcı, bir soruyu bilemez ve çok üzülerek kendisine verilen ödülü geri çevirir. Annesinin siparişini bile unutarak eve dönmüştür. Niyazi Dayı'nın radyo sevdası da vardır. Nurullah Dayı'nın getirdiği radyo ilk gördükleri radyodan çok daha güzeldir ve Niyazi Dayı radyoyu kendisi icat etmiş gibi sahiplenir. Yenilikçi bir insan olduğu için ilk soba ve muz da köye o getirmiştir. Niyazi Dayı, radyonun bir gün görüntülüsünün de çıkacağını tahmin etmiştir. Anlatıcının Ayşe Yenge'si ilerleyen yıllarda kansere yakalanır. Niyazi Dayı eşinin hastalığına çareler ararken anlatıcı

bitkisel ilaç yapan birinden söz eder. Bitkisel ilacı almak için dayısı epikriz gönderir. Birkaç gün sonra Ayşe Yenge vefat eder.

“Gediz” hikâyesinde anlatıcının köyünün yakınından geçen Gediz Nehri’ndeki anıları anlatılır. Anlatıcı yüzmeyi orada öğrenmiştir. Yazları orada yüzerken sırtları yanar, anneleri yoğurt sürerek sızıyı geçirmeye çalışırlar. Nehirden balık da tutarlar. İkindiye doğru iyice acıkır, yanlarında getirdikleri ekmekleri yerler. Dinlenen ineklerini de alır, yokuşu tırmanarak nehirden uzaklaşırlar. Düzlükte inekler otlar ve akşama doğru evlerine varırlar. Tuttukları balıkları anneleri pişirir. Bir gün arkadaşlarıyla nehirde yüzerken sel gelir. Kendilerini son anda nehirden uzağa atarlar. Büyük bir su kütlesi hızlıca geldikten yarım saat sonra nehir yatışır. Çocuklar şaşkındır. Fakat o gün bir daha nehre girmezler. Nehirden karşıya geçmeyi sağlayan köprünün olduğu yere Köprüburun demektedirler. Anlatıcı çok küçükken tahta olan bu köprüden geçtikleri bir seferinde, köprünün suya kapılıp gitmesinden korkmuşlardır. Sonraki yıllarda oraya Saim Usta isimli bir kalfa orayı bir şantiyeye dönüştürüp bir köprü yapmıştır. Köylüler de bir süre sonra işe dahil olmuşlar, köprü yapılıncaya da onunla gururlanmışlardır. Sonradan köprü normalleşmiş, Saim Usta da köyün sevdiği bir kişi olmuştur. Nehirde iki “dönek” bulunmaktadır. Küçük Dönek’te koyunlar yıkanır, iyi yüzmeye bilen çocuklar dahil insanlar girip yüzer. Fakat Koca Dönek bir efsanedir ve girdiğini söyleyene kimse inanmaz. Sadece Mustafa’lı Dede denilen kişi zaman zaman girip yüzmektedir. Anlatıcı yıllar sonra baktığında her iki döneğin de kumlarla dolduğunu ve çok küçüldüklerini görür.

“Tımarlı Bahçe” hikâyesinde köyün farklı yüzlerinden söz eder. Bunlardan biri “Şeytan” lakaplı Ahmet Dede’dir. Çok bakımlı, görenlerin hayran kaldığı bir bahçesi vardır. Düğün veya bayram gibi köylünün Odaönü’nde toplandığı şenlikli akşamlarda Şeytan Dede birden ortaya çıkar. Elinde tahta kaşıklar ve ağzında dallarla “leylek” oyunu oynar. Önce yuvasını yapar. Sonra çocuklardan birini kendi yavrusu olarak seçer. Öncesinde bu oyunu bilenler çekinmektedir. Bilmeyen bir çocuğu sırtına alıp yaptığı yuvaya götürür. Ağzındaki dallardan vererek besliyormuş gibi yapar. Oyunun sonunda ağzına doldurduğu ayranı çocuğun yüzüne püskürtür. Bu eğlencelerde herkes gülmekte, yuvadaki çocuk ağlamaktadır. Anlattığı bir diğer kişi babasının arkadaşlarından Tokur Ali’dir. Yıllar sonra anlatıcı ve abisi babasının tarlasını satmak için ona giderler. Adam oldukça yaşlanmış ve kanser hastalığı sebebiyle ameliyat geçirmiştir. Tokur Ali,

misafirlerine ikramda bulunurken gençliğine, anlatıcının babasıyla geçirdiği günlere döner. Birlikte yaptıkları av toplantılarını hatırlar. Daha sonra tarlayı hiç pazarlık yapmadan satın alır. Bu olaydan sonra çok yaşamamıştır. Bir diğer olay dedesiyle babası arasında geçer. Bir düğünde anlatıcının babası Ahmet'e davul çalma işini verirler. Ahmet davulu çalarken Ali Molla Dede'nin namaza gittiğini gören gençler durumu ona haber verirler. Ali Dede damadı olacak yeğenini davulla görünce çok kızar, gençler de Ahmet'in kaçmasını engellerler. Ali Dede, Ahmet'e birkaç tokat atar. O kargaşada biri davul tokmağını Ali Dede'nin cebine atar. Bir gün Ali Dede namaz kıldırdıktan sonra elini cebine atınca tokmağı bulur ve çok sinirlenerek tokmağı fırlatır. Hikâyede anlatılan kimse artık hayatta değildir.

“Kedikuyruğu” hikâyesinde konu köyün tarımsal varlığı ve köy işleridir. Etrafta en çok palamut ağacı olduğundan ve dedelerden kalma incir ağacından söz ederek başlar. Kadınlar zaman zaman çocuklarını da alarak Kulfal deresine çamaşır yıkamaya giderler. Kadınlar çamaşırını yıkarken çocuklar oyun oynayıp çeşitli bitkiler toplarlar. İkindiden sonra anneler çocuklarını sırayla derenin kuytu bir yerinde yıkarlar. Sonrasında çocukları doyururlar. Harman kaldırıldıktan sonra bulgur kaynatılır. Anlatıcı o sırada gidip incir toplar. Bulgur tuzlanarak yenirken komşulara incir de ikram edilir. Bulgur kurutulurken de çocuklar zaman zaman gidip yerler. Tamamen kuruyunca erkekler bulguru döver, çocuklar izler. Anlatıcının abisi bir gün incir ağacından düşer. O ağlarken annesi telaşla gelip sırtına alarak eve götürür. Yazın palamut silkelenir ve alıcılar gelene kadar depolanır. Köyün berberi Hasan Usta bir yaz palamut silkelerken düşüp felç olur. O ölünce ailesi başka bir şehre göçmüştür. Hasan Usta'nın çocukları tamirci çırağı olmuştur. Anlatıcı ve ailesi de köyden ayrılırlar, anlattığı inciri Mustafa Amca alır. Anlatıcı köye bir gidişinde tüm palamutların kesildiğini ve satıldığını öğrenip çocukluğundan bir şeyi kaybettiğini görür.

“Temizlik Yoklaması” köydeki insanların konu alındığı bir diğer hikâyedir. Öncelikle koyun sürüsü olan Yusuf Amca'dan söz eder. Anlatıcının ailesine ait koyunlara da o bakmakta, bu yüzden onlara ait kuzuların yarısını almaktadır. Annesi Asiye, Yusuf Amca'ya güvendiği için seçimlerde kime oy vereceğini dahi ona sorar. Yıllar sonra Hacca gitmeden önce İstanbul'u gezen bir kafiide anlatıcının köylüleri de yer almaktadır ve anlatıcı bu gezide onlara katılır. Kafiide yer alan Yusuf Amca, anlatıcının yanına gelip senelerce birlikte iş yaptıkları için helallik ister. Dördüncü

sınıfta anlatıcının öğretmeni Güngör Er olmuştur. Titiz ve sınırlı bir öğretmendir. Güngör Er, bayram hazırlığı yaparken  c c ceyi anlatan fıkrayı oynatmak için sınıf birincisi olan Hasan, Nurettin ve anlatıcıyı seçer. Anlatıcı, dayısının kızıyla evde  dev veya resim yaparken annesinin evde olmadığını fark eder. Sokakta annesine seslenmeye başlar. Ayşe Yenge bir süre anlatıcıyı teskin etmeye çalışır. Fakat bir  ocuk olan anlatıcı huysuzlanınca camiye gittiğini söyler. Anlatıcının ağabeyi annesinin gelmesini istemediği için oğlunu gizlice dinlemeye gitmiştir. Fakat k  k oğlunun sesini yükseltmesiyle bu dinleme çabası bozulur ve onun yanına gelir. Beşinci sınıfta Mehmet Solmaz isimli bir öğretmeni olur ve birbirlerinin evinde ders çalışmaları için öğrencileri gruplara ayırır. Anlatıcı ve grubu, Hasan’ın evinde böyle bir çalışmadan sonra sohbet ederler. Hasan’ın annesi de anlatıcının annesine sokak ortasında bağırışını taklitle anlatarak çocukları güldürür. Bu hik yede sözünü ettiği insanların da çoğu artık hayatta değildir.

“Esmayanan Yurt” köyde yaşanan bazı acı olayların anlatıldığı hik yedir. Topaktaş diye bir yerden, onun ilerisinde yer alan ‘Esmayanan Yurt’tan söz eder. Genellikle yer adları bir hik yeden doğmuştur ve hik ye ölüm içermektedir. Helimaslan Dere bunun bir örneğidir. Helime isimli bir gelin çamaşır yıkamaya gittiği dereye kendini ağaca asınca dereye Helime Asılan Dere ismi verilmiş ve zamanla bu isim ‘Helimaslan’a dönüşmüştür. Esmayanan Yurt ismindeki ‘Esmay’ anlatıcının anne ve babasının halasıdır. Yurt, yazın çadır kurulan yerdir. Büyük hala Esmay, bir gün çadırın önünde ocak yakarken eteği alev alır. Etrafta yardım edecek kimse olmadığı için yerde yuvarlanıp söndürmeye çalışır ama vücudu da yanar. Tedavi edilir ama kemiğine sirayet eden yanık kalmıştır. Daha sonra şakir isimli sıhhiyelik de dahil birçok mahareti bulunan bir adamla evlenir. Kalan yanığı da şakir tedavi eder fakat Esmay Hala, genç yaşta vefat eder. Köyde bir ara tütüncülük ana geçim kaynağı olur. Fakat öncesinde ilk t t nc lerden biri Sarı Ahmet’tir. Oldukça titiz bir adamdır. İşi kendisi yapmaz, yönetir. Eşi oldukça aksi ve öfkeli bir kişidir. Anlatıcı  ocukluk yıllarında burada çok tütün dizmiş, kendi parasını ilk burada kazanmıştır. Bir gün Sarı Ahmet’in evinin önünde resmi giyimli adamlar görür. Sarı Ahmet’in eşi kendini asmıştır.

“Annem Asiye” hik yesinde annesinin anlattığı hik yeleri aktarır. Annesi en çok babasını anlatmaktadır. Babası narin tenlidir, ağır işlere dayanamaz. Genç yaşında hasta olur. Bir ara annesi Asiye ve kuzuları da hastalanmıştır. Babası i erilerinden birinin

öleceğini söyler ve kendisi vefat eder. Asiye ilim öğrenmeyi çok istemiş, dönemin şartlarından dolayı öğrenememiştir. Ali Dede köyün hocası olduğu için gelen misafirlerle sohbetlerini dinleyerek bir şeyler öğrenir. Asiye rüyalarında ölen insanları sık sık görür. Onların mezardaki hallerinden haber verir. Eşini başta kolunda yanık izleriyle görmüş, daha sonra o izlerin geçtiğini söylemiştir. Asiye'nin ismi uzun zaman önce yaşayan Asiye Hoca'dan gelmektedir. Büyük büyük ninelerinin ablası olan bu kişi gelin olan kız kardeşiyle bu köye gelmiş ve hiç evlenmemiştir. Dünyayla hiç ilgilenmeyen, sürekli ibadet eden bir insandır. Asiye Hoca, Hacca gitmeyi çok istemiş fakat o dönemde kervanlarla yalnız başına gitme imkânı olmadığı için gidemeden vefat etmiştir. Mezarı, anlatıcının çocukluğunda Kur'an dersi aldığı caminin bahçesindedir. Anlatıcının köyünden biraz uzakta Ayazvıran diye bir köy bulunmaktadır. Orada bir gelin tarlada iş yaparken bir deveyle birlikte bir yolcu gelir. Gelinden su ister. Gelin, yolcuya içeceğini verirken devedeki yükün ne olduğunu sorar. Yolcu Asiye Hoca'yı Hacca götürdüğünü söyler. Gelin, Asiye Hoca'yı hatırlayamaz. Akşam evde anlatırken yaşlı kayınvalidesi Asiye Hoca'nın elli yıl kadar önce öldüğünü söyler.

“Oyuncaklarım” hikâyesinde anlatıcı çocukluğunda hazır oyuncakların olmadığından, köyde doğadaki unsurlarla kendilerine oyuncak yaptıklarından söz eder. Belli bir ağaçtan elde edilen, silaha benzeyen patlangaç isimli oyuncak nasıl yaptıklarını anlatır. Ağaç sadece su değirmeninin olduğu yerde bulunduğu için dalı un öğütmeye giden yetişkinlerden istemektedirler. Bir yaz amcasının oğluyla anlatıcı da su değirmenine gitmiştir. Orada bolca incir ve ceviz yemişlerdir. Bir yaz arkadaşıyla ağaca tırmanıp kurduğu hayalleri, başka bir yaz başka bir arkadaşıyla kendileri oydukları arabaları anlatır. Bazı işlerin çocuklar için oyun olduğundan, bazılarının ise oyun olamayacak kadar zorlu olduğundan söz eder. Evde kurmalı, küçük bir saat vardır ve o saatin parçalarını tek tek söküp takmak anlatıcı için çok zevkli bir oyundur. Fakat şehirden gelen bir misafir çocuğu bu oyundan sıkılmıştır. Yalnız hissedip Allah'ı düşündüğü vakitlere de değinerek bir “köy çocuğu”nun hikâyesini anlatmayı bitirir.

Hikâyelere tek tek bakıldığında görüleceği üzere *Bak Bahar Gelmiş* kitabı, Âlim Kahraman'ın diğer hikâye kitaplarından farklı özellikler sergilemektedir. Olay örgüsü de farklı olduğu yönlerden biridir. Bu kitaptaki hikâyeler de birbiriyle bağlantılıdır. Tek bir kişinin anılarından oluşmaktadır. Fakat yazarın diğer hikâye kitaplarında olduğu gibi hikâyeler boyunca süregelen bir olay örgüsü söz konusu değildir. Farklı hikâyelerde

aynı olayın anlatıldığı örnekler mevcuttur. Bunlardan biri “Yün Kilim” ve “Halka Şeker” hikâyelerinin ikisinde de anlatıcının Fatma Yenge olarak andığı öğretmenin eşinin, anlatıcının okula başlamasına sebep olduğu olaydır. Fakat bu olaylar farklı hikâyelerde devamlılık göstermez. Tekrar edilen tek bir olaydır ve bir örgüden söz edilemez. Dolayısıyla olay örgüsü yönüyle hikâyeler birbirinden bağımsızdır. *Bak Bahar Gelmiş* hikâyelerinde kitabın genelini kapsayan bir olay örgüsü yer almadığı gibi her hikâye kendi içinde birden fazla olay içermektedir. Bu olaylar belli bir kişi, mekân, konuya dair olmakla birlikte kendi içlerinde bir bağlantı içermezler. Örneğin bir hikâyede Hakkı Dayı merkeze alınmış, hepsi onunla alakalı fakat birbiriyle alakası olmayan birkaç olay peş peşe anlatılmıştır. Üstelik esas unsur anlatılırken hikâyenin içinde başka bir mekân, kişi, konu geçer ve bir parantez açılarak sözü edilen mekân, kişi veya konuya dair de bir olayın aktarıldığı örnekler sıklıkla görülür. Örneğin “Annem Asiye” hikâyesinde Asiye Hoca’yı Hacca götüren yolcuyu gören gelinin Ayazvıran köyünde olduğuna değinirken, o köyde dedesinin arkadaşı Hafızali Hoca’nın bulunduğu ve teyzesine giderken ona uğradıklarından da söz eder. Yine “Tımarlı Bahçe” hikâyesinde babasının arkadaşı Tokur Ali’nin Topuzdamı’nda olduğunu söyledikten sonra bir parantez açarak ilkokulda Topuzdamı’nda yaşayan sınıf arkadaşları olduğunu, okula kadarki uzun yollarını ve zorlu hava şartlarında yaşadıklarını anlatır. Yani her hikâye, bağlantısı olmayan birçok olay veya olay örgüsü içermektedir. Kişilerin ve mekânların tasvirine de sıklıkla rastlanmaktadır. Bu da çoğu zaman hikâyelerin belirgin bir olay örgüsüne sahip olmamasına sebep olmaktadır. Bir hikâyede birden fazla olay anlatılırken olay örgüleri sırayla verilmemiş, bir olay anlatılırken bölünerek bir başka olaya geçilmiş ve süregelen bir olay örgüsü parçalar halinde verilmiştir. Sonuç olarak kitaptaki hikâyelerin hepsinin kendi içinde çok zincirli olay örgüsüne sahip olduğunu söylemek mümkündür.

2.2.1.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Olay Örgüsü

Âlim Kahraman’ın kitaplarında yer almayan fakat dergilerde yayımlanmış bazı hikâyeleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1985 yılında *Mavera* dergisinde yayımlanan “Şehri ve Denizi Gören Adam” başlıklı hikâyesidir. Hikâye bir adamın asansör önünde beklemesiyle başlar. Asansöre bindikten sonra dördüncü kata basar fakat asansör üçüncü katla dördüncü katın arasında kalmıştır. Sonra üçüncü katın düğmesine basar

ama yine asansör aradadır. Denemeleri sonuç vermeyince zemin katın düğmesine basar ve asansör oraya inince asansörden çıkar. Merdivenlerden dördüncü kata çıkar. Kapıyı açan kişi kayboluverir. Kahraman nereye gideceğini bilemez. Girdiği yerlerde karşısına bir daha kapılar çıkar, bir süre gittikten sonra bir şey bulamayınca geri döner. Aslında ayrılmaya karar vermiştir ama dostunu görmek ister. Buraya bir ay önce ayaküstü karşılaştığı dostunu görmeye gelmiştir. Dostu o zaman bir kart vermiş, kahraman o kartı bugün cüzdanının bölmelerinden bularak buraya gelme kararı almıştır. Sağ taraftan gelen sesi takip edince kapıyı açan adamla karşılaşır. Ona durumu anlatır. Kapıyı açan adam kapıların kapılara çıktığı bu yerde kahramanı dostunun olduğu yere götürür. Dostu, kahramanı sıcak bir tavırla karşılayıp koltuğa oturtur. Kahramana pencereyi işaret eder ve oradan şehri gösterir. Şehrin hali ve o şehrin bir parçası olmak kahramanı endişelendirir. Dostu sonra ona denizi gösterir. Kahraman bir sis kümesi içindeki denizi göremez fakat varlığı onu rahatlatır.

Yazarın dergilerde yayımlanan bir diğer hikâyesi “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” başlığını taşımaktadır. Bu hikâye *Kayıp Hikâyecisi* ve *Geçit* kitaplarıyla bağlantılıdır fakat kitaplarda yer almaz. *Kitap-lık* dergisinde yayımlanmıştır. Hikâye başlığından da anlaşılacağı üzere mektup üslubuyla yazılmıştır. Birine yönelik yazılmış olan bu metinde mektup türünün bir özelliği olan duygu aktarımı öne çıksa da bir olay örgüsü mevcuttur. Bu hikâyede Müzehhib kütüphaneden bir dergi alarak çıkmış ve dergide okuduğu bir hikâyede kendinden bahsedildiğini görerek yirmi sene öncesine ait acısını hatırlayarak kendini kaybetmiştir. O halde yürürken hatırladığı geçmişi anlatmaya başlar. O zaman tezhipte ulaştığı aşamalardan ve evden ayrılışının Eleştirmen’le alakalı olmadığından söz eder. O sırada Müzehhib kendisine bir iş bulmuştur. Bir yandan üniversitedeki derslerine ve tezhip kurslarına da devam etmektedir. Kurstaki Deniz ve Doğa isimli iki hocanın kendilerine tezhipte alakalı öğrettiklerinden, yaptıkları çalışmalardan söz eder. Memurluk yaptığı ortamı, oradaki yalnızlığından denizle arkadaş olmasını, yaptıkları işi ve servis şefini anlatır. Memuriyetinin ilk zamanlarında Müzehhib’in gönlüne giren biri olur. Sitare ismindeki bu kız çalıştığı yerde Müzehhib’i arayınca Müzehhib duygularının karşılıklı olduğunu düşünerek mutlu olmaya başlar. Onun sayesinde yalnızlığından uzaklaşır ve Sitare’yle aynı ortamda olmak bile Müzehhib’e yetmeye başlar. Üniversite bitirme sınavını verdiği gün yine işe gelir. Kazandığı başarı üzerine servis şefiyle çay içip sohbet

ederken ona tezhiple uğraştığından söz eder. Servis şefi bunu bilmektedir. Çünkü bir saat önce Sitare gelmiş, Müzehhib'i göremeyince gitmiştir. Müzehhib'e bir zarf bırakmıştır. Müzehhib ilk fırsatta zarfı açar. İçinden bir nikâh davetiyesi çıkar. Kenarına Müzehhib'in yaptığı bir desen işlenmiştir. Müzehhib içinde kendi adı da geçen hikâyeyi okuyunca bu olayları hatırlamış, içindeki aşk yarası bir daha açılmıştır.

“Beklenmeyen Bir Mektup” yazarın kitaplarda yer almayan bir diğer hikâyesidir. Bu hikâye de *Kayıp Hikâyeci*, *Geçit* kitaplarıyla ve “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesiyle bağlantılıdır. Hikâye yine *Kitap-lık* dergisinde yayımlanmıştır. Yazar bu hikâyeyi kendi kitaplarına almamıştır fakat daha sonra hikâye Nuhan Nebi Çam'ın derlediği *İstanbul Öyküleri* kitabına dahil edilmiştir. Bir önceki hikâye gibi mektup üslubuyla kaleme alınmıştır. Bu hikâyede mektubun duygu aktarma özelliği daha baskındır. Anlatıcı mektupta hitap ettiği kişiyi bir zamanlar sevdiğini ve şimdi de onun hikâyelerini takip ettiğini ifade ederek başlar. Hikâyelerin ve yirmi senelik aşkının neler hissettirdiğini anlatır. Daha sonra mektubu gönderdiği kişiyle nasıl tanıştıklarından itibaren sevdasının serencamını aktarır. Anlatıcı ve mektubu yazdığı kişi üniversitede aynı sınıfta okurken tanışmışlardır. İkisi de çekingen insanlar oldukları için bir süre yakın arkadaş olurlar. İlk senenin sonuna doğru mektubun yazıldığı kişi sınıfla kaynaşır, derslerde öne çıkar ama anlatıcı onu uzaktan izleyen biri olarak kalır. Mektubun yazıldığı kişi eski yazıyla çok ilgilenmekte, hat ve tezhip dersleri almaktadır. Çok okumakta, sahaflarda zaman geçirmektedir. Yaptığı işe çok odaklanmakta, çok şeyle ilgilendiği için dağılmaktadır. İlgilendiği şeyler yüzünden etrafını pek görmez. Anlatıcı ise o süreçte sadece onu izler ve kendisiyle bir şeyleri paylaşmasından mutlu olur. Mektubun yazıldığı kişi bir yandan yazılar yazmaya başlamıştır, son sınıfta memur olarak çalışmaya da başlar. Okula pek uğramadığı için anlatıcı onu göremez. Bir kere onu görmek için tezhip kursuna gittiğinde denk geldiği fotoğraf çekimine katılmıştır. Anlatıcı, onunla en son mezuniyet günü görüşmüştür ve bir kasabaya gideceğini öğrenir. Tam kendisini de götürmesini isteyecektir ki mektubu yazdığı kişi nişanlandığını söyler. O gidince anlatıcı şehirde kötü hisseder ve kendisi de bir öğretmenliğe atanıp şehirden ayrılır. Bir kere mektubu yazdığı kişiye bir kart gönderir ama onun evlendiğini duyunca pişman olur. Anlatıcı bir daha onun hayatına dahil olmaz ama sevdiği kişinin yaşadığı kasabanın tren istasyonuna gelince mutlu olur. Yaklaşık yirmi yıl sonra artık bu istasyon öğrencilerle dolmuştur ve anlatıcı, sevdiği kişiden hoca

olarak söz ettiklerini duyar. Bir tren yolculuğunda diğer satıcı çocuklardan sonra trene hikâye satan bir çocuk girer. Hikâyeler anlatıcının ilgisini çeker ve hem kitabı, hem de kitap dışındaki hikâyeleri satın alır. Yolculukta hikâyeleri okuyunca yazanın sevdiği kişi olduğunu anlar. Hikâyelerde o kişinin kendi içinde kişiliklere bölündüğünü, parçalandığını görür. Sevdiği kişiye acı eleştirilerde bulunur. Bunca zaman sakladığı duygularını onun durumunu fark edip toparlanması için yazmıştır. Satıcı çocukla bir anlaşma yapıp sevdiği kişiye teslim ettirmek üzere bir mektup yazar. Fakat mektubu yazdığı kişi bir kez daha evden ayrılmaya kalkarsa satıcı çocuk mektubu verecektir.

“Kargalar” yazarın *Kitap-lık* dergisinde yayımlanan bir başka hikâyesidir. Yazarın *Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k* kitabıyla bağlantılı bir hikâyedir. Bu yüzden bir karganın yazdığı hikâyelerden bahsetmesiyle başlar. Hikâyeleri yayımlayan dergi editörü, hikâyeleri kitaplaştırırken anlatıcının ismini kullanmak ister. Anlatıcıyı seçme sebebi pek iyi bir yazar olmamasıdır ama anlatıcı buna bilerek kabul eder. Bir süre kitabı yayımlamazlar. Anlatıcı bundan kurtulduğuna sevindiği bir akşam ailesi yeni çıkan kitabını tebrik eder. Anlatıcının bundan haberi yoktur, ailesinin kitap hakkında çıkan bir yazıdan durumu öğrendiğini anlar. Başta kendisi yazmadığı için önemsememeye çalışır ama kitapla alakalı yazıyı merak eder ve gece yarısına yakın bir zamanda gazete bulmak için büfeye gider. Büfedeki gazetelere üç defa bakar fakat aradığı gazeteyi bulamaz. Normalde gelmediği saatte geldiği için büfede kendisinin tanımadığı bir genç vardır. Başı kalabalık olan büfedeki gence gazeteyi sorduğunda oldukça kaba yanıtlar alır. Anlatıcı sessizce oradan ayrılır. Ertesi sabah küskün bir şekilde büfenin önünden geçerken tanıdığı genç selam verir. Anlatıcı da onun yüzü ve ellerindeki yaraları görünce ne olduğunu sorar. Genç dün büfenin karga saldırısına uğradığını ve tam da anlatıcının aradığı gazeteyi alıp götürdüklerini söyler.

“Annemin Arkadaşı” yazarın kitaplarda yer almayan hikâyelerindendir. Hikâyede anlatıcı, annesinin arkadaşı “Fatma Anne”yi anlatmaktadır. Bir kişiyi tanıtmaya yönelik bu hikâyede bir olay örgüsü söz konusu değildir. Olaylar değil, Fatma Anne’yi tanıtmayı sağlayacak özellikleri, genellikle yaptıkları, ailesi anlatılır. Bu yüzden hikâyeyi olay örgüsü belirgin olmayan hikâye olarak tanımlamak doğru olacaktır.

“Dedemin Tuhaflikları” hikâyesi yazarın kitaplarında yer almayan son hikâyesidir. Hikâye bir çocuk olan anlatıcının dedesini sevdiğini ve onun tuhaf bir insan olduğunu

anlatmasıyla başlar. İlkokul ikinci sınıf öğrencisi olan anlatıcı, okuldan eve geldiğinde bütün eşyalarını savurur ve annesinin ikazlarına rağmen toplamadan oyuna geçer. Sabah da servise yetişmeye çalışırken eşyalarını bulamaz. Dedesine sorduğunda genellikle dedesi tam çıkacakken onları tuttuğunu söylemektedir. Bir gün eşyalarını bulamayınca dedesi, anlatıcı eşyalarına kötü davrandığı için onların başka bir çocuğa gittiğini söyler. Anlatıcı o gün kendisine küçük gelen eski giysilerini giymek zorunda kalır. Birkaç gün böyle devam eder fakat artık gelince eşyalarını toplamaya başlamıştır. Bir akşam dedesi eşyalarına iyi davrandığı için yeniden aldığını söyleyerek anlatıcıya eşyalarını verir. Anlatıcı dedesine inanmaz, birkaç gün saklayıp aynı eşyaları çıkarttığını düşünür. Fakat ertesi gün okulda dedesinin söz ettiği çocuğun üstünde kendi giysilerini görerek şaşırır.

2.2.1.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Olay Örgüsünün Özellikleri

Âlim Kahraman'ın hikâye kitapları ve kitaplarda yer almayan hikâyeleri bir arada incelendiğinde tüm bu hikâyelerin ortak ve farklı bazı özellikleri olduğu ortaya çıkar. Yazarın hikâyelerinde öne çıkan ilk özellik, hikâyelerin olay örgüsü yönüyle birbirlerine bağlı olmasıdır. Dört hikâye kitabının üçünde hikâyeler bir araya gelerek daha belirgin bir olay örgüsü oluştururlar. Tek başına bir olay örgüsü içermeyen birçok hikâye, olay örgüsü olarak bütünün içinde tamamlayıcı bir özellik taşımaktadır. Hatta bazen kitapta yer almayan bir hikâye de kitaptaki olay örgüsüne bir katkı sağlayabilmektedir. Örneğin “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitapları arasında bir bağlantı görevi görmektedir. Çünkü *Kayıp Hikâyeci*'nin sonunda Hikâyeci, Müzehhib'in mektubunu alarak bir yola çıkmış ve *Geçit*'in başında Hikâye Kahramanı, Hikâyeci'nin mektupta adı geçen yere gittiğini anlayarak peşine düşmüştür. Hikâyenin kendi içindeki olay örgüsü kitaptan bağımsız olsa da Hikâyeci'nin nereye gittiğiyle ilgili bir ipucu saklamakta ve o olay örgüsüne bir katkı sağlamaktadır. Yine “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesi de bu kitaplarla birlikte okunduğunda, kitaplardaki olay örgüsüne yeni bir boyut kazandırır. “Kargalar” hikâyesi tam olarak *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının devamı gibidir. Hikâyeler dergide yayımlandığında kargaların ve insanlar dahil diğer varlıkların ne tür bir tepki verdiği kitap içerisinde karşımıza çıkmaktadır. “Kargalar” hikâyesi ise kitap çıktıktan sonraki tepkiyi, yani kitaptan sonrasını okuyucuya sunar. Yazarın farklı hikâyelerde olay örgüsünü sürdürme özelliği bu şekilde kendisini gösterir.

Yazarın hikâye kitaplarından sadece *Bak Bahar Gelmiş*'in hikâyelerinin arasında olay örgüsü noktasında bir bağlantı bulunmaz. Aslında bu hikâyeler de bağımsız değildir fakat bu bağı olaylar sağlamaz. Kitaptaki hikâyelerin kendi içlerinde bile tek bir olay örgüsüne rastlanamaz. Her hikâye bir kişi, mekân, konu noktasında birbirine bağlanan birkaç olaydan oluşur ve bunlar birbirinden bağımsızdır. Dolayısıyla *Bak Bahar Gelmiş* kitabı için olay örgüsü unsuru mevcut değildir.

Yazarın kitap içi ve dışındaki tüm hikâyelerine tek tek baktığımızda ise ortaya farklı sonuçlar çıkar. Olay örgüsü belirgin hikâyeler olduğu gibi belirgin bir olay anlatmayan hikâyeler de mevcuttur. *Geçit* kitabında yer alan “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesi Hikâye Kahramanı'nın trene binmeyi beklemesinden trenden inişine kadar olanları anlatarak belirgin bir olay örgüsü ortaya koymuştur. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki “Yaşlı Kütüphaneci” hikâyesinde de Yaşlı Kütüphaneci'nin Fare'ye okuma öğretmeye karar vermesine sebep olan süreç belirgin bir olay örgüsüyle anlatılmıştır. Kitaplarda yer almayan hikâyelerden “Beklenmeyen Bir Mektup”, anlatıcı ve mektubun yazıldığı kişinin tanışmasından anlatıcının mektubu yazmaya karar vermesine kadar geçen süreyi belirgin bir olay örgüsü içerisinde vermiştir.

Hikâyelerde olay örgüsünün belirgin olmamasının birkaç sebebi vardır. Mesela bazı hikâyeler bir olayı değil, iki veya daha fazla kişinin konuşmasından teşekkül etmektedir. Bu konuşmalar içerisinde bazı olaylardan söz edilse de bunların genellikle örgü oluşturacak bir bağlantı içermemesi ve diyalogun bir olay olmaması hikâyelerin olay örgüsü içermemesine sebep olmaktadır. *Kayıp Hikâyeci* kitabında Hikâyeci'nin şair arkadaşıyla konuşmasından oluşan “Mihail” hikâyesi ve *Geçit* kitabında Araştırmacı ile Bina Yöneticisi'nin Puşkinov'la konuşmasını anlatan “Atanmış Hikâyeci” konuşmalardan oluştuğu için olay örgüsü belirgin olmayan hikâyelere örnektir. Olay örgüsünü belirsiz kılan bir diğer sebep açıklama ve yorumlamaların hikâyede fazlaca yer almasıdır. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında bunun birkaç örneği bulunmakla birlikte kargaların yaş meselesinin açıklandığı “Karga-burnu” hikâyesi açıklamalardan oluştuğu için içindeki olayların örgü oluşturamadığı bir hikâyedir. Yine *Geçit* kitabında Eleştirmen'in okura kendisinin hikâyelerdeki önemini açıkladığı “Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesi de bu sebeple olay örgüsü belirgin olmayan hikâyelere örnektir. Kitap dışı hikâyelerden “Annemin Arkadaşı” hikâyesi de tamamen Fatma Anne'yi tanıtmaya yönelik cümlelerden oluştuğu için belirgin bir

olaydan ve dolayısıyla olay örgüsünden söz edilemez. Bir hikâyenin birden fazla olay içermesi de olay örgüsünün belirsizleşmesine sebep olur ve bu durum yazarın hikâyelerinde sıklıkla görülmektedir. *Bak Bahar Gelmiş*'teki tüm hikâyelerin bu şekilde olduğunu söylemiştik. Diğer hikâyelerde bu tarz çoklu olaylar sıklıkla görülmez fakat birkaç örneği mevcuttur. *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki "Sipariş üzerine yazılan hikâye"de Hikâyeci kendisinin sürekli birilerine benzetilmesi konusu çevresinde birkaç olay anlatır. Olaylar birbirleriyle değil, konuyla bağlantılıdır. Bu yüzden bir örgü oluşmaz ve hikâyenin olay örgüsü belirsiz kalır. Kitap dışı hikâyelerden "Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?"da aslında Müzehhib'in aşkıyla alakalı bir olay örgüsü mevcuttur. Fakat o olay örgüsüne dahil olan tezhip kursu, iş yeri gibi unsurların olay örgüsüyle alakası olmayan yönleri hakkında ayrıntılı bilgiler verildiği, oralarda yaşanan ve olay örgüsüne katkısı olmayan başka olaylar anlattığı için olay örgüsü dağınık ve kısmen belirsizleşir.

Yazarın hikâyelerinde olay örgüsünün belirgin olmamasının en büyük sebebi ise kişilerin iç dünyalarının çok ön planda olmasıdır. Bir diyalog içerisinde bile o hikâyede anlatıcı olan kişinin düşüncelerine yer verilir. Olay örgüsünün belirgin olduğu hikâyelerin çoğunda bile olayların yanında anlatıcının zihnindekilere yer verilir. Bazen hikâyede anlatılan olaydan ziyade kişinin düşünceleridir. *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki "Tuhaf bir durum" hikâyesinde olay sadece anlatıcının yıllardır gitmediği bir pasaja uğraması ve burada amaçsızca gezerken üzerinde kendi ismi bulunan bir kitaba rastlamasıdır. Hikâyeyi oluşturan anlatıcının orada gezerken düşündükleri, gözlemleri ve sorgulamalarıdır. Yine aynı kitapta yer alan fakat diğer hikâyelerle bağlantısı bulunmayan "Asansör" hikâyesi olay örgüsü olarak anlatıcının bir binaya girmesi, asansörle yukarı çıkması, bir odaya girip sorular cevaplama ve geri dönmesinden ibarettir. Fakat bunları yaparken düşündükleri, sorguladıkları ve hissettikleri bu kısa olayı bir hikâye haline getirmiştir. Kitaplarda yer almayan "Şehri ve Denizi Gören Adam" ona yakın bir hikâyedir. Burada da hikâye bir asansörle başlar, sonra arkadaşının odasını arar ve kısa bir konuşma sonucu hikâye biter. Fakat asansöre binmeye çabalarırken, odayı ararken ve arkadaşıyla konuşurken gördükleri, düşündükleri ve hissettikleri hikâyeyi oluşturmuştur.

Sonuç olarak Âlim Kahraman hikâyelerinin olay örgüsü unsuru farklı özellikler sergilemektedir. Onun kitaplarında hikâyelere bütün olarak bakıldığında büyük bir olay

örgüsü bulma ihtimali yüksektir fakat bu örgüyü oluşturmayan kitabı da vardır. Hikâyelere tek tek bakıldığında belirgin olay örgüsüne sahip olan hikâyesi de mevcuttur, olmayan hikâyesi de. Olay örgüsü yönüyle tek tip hikâye yazmamış, farklı yöntemler denemiştir.

2.2.2. Kişi Kadrosu

Hikâyenin anlattığı olayları veya durumu yaşayan, olaylardan etkilenen ya da olayları etkileyen, kısaca söz konusu olay veya durumlarla ilgisi olan tüm varlıkların hepsine kişi/şahıs kadrosu denir. Kişi kadrosu insanlardan oluşabileceği gibi, insanî özellikler taşıyan insan dışı canlı varlıklardan, cansız varlıklardan, hayali varlıklardan, soyut kavramlardan ya da sembollerden de oluşabilir. (Çetişli, 2016, s. 89). E. M. Forster, roman kişilerinin gerçek kişilerden farklı olarak bütün yönleriyle, iç dünyalarıyla apaçık bir şekilde tanınabileceğini söyler. (Forster, 2014, s. 86). Hikâye kişileri için de bu böyledir. Kişi kadrosu incelenirken bazı alt başlıklara ayrılır. Forster'a göre yalınkat ve yuvarlak karakter olarak ikiye ayrılır. Yalınkat ve yuvarlak karakterlerin ayırıcı özelliği şaşırtmadır. (Forster, 2014, s. 118). İsmail Çetişli, “yalınkat kahraman”ın “kart karakter” olarak da isimlendirilebileceğini belirtip onu kendine has özellikler taşımayan “tip”e, “yuvarlak kahraman”ı ise özellikleriyle diğerlerinden ayrılan “karakter”e benzetir. Çetişli bunun dışında şahısları asıl kahraman, karşı güç, yardımcı kahraman gibi birçok alt başlığa da ayırır. (Çetişli, 2016, s. 90-93)

2.2.2.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Kişi Kadrosu

Kayıp Hikâyeci kitabındaki hikâyeler birbirleriyle bağlantılı oldukları için ortak bir kişi kadrosuna sahiptirler. Bu yüzden tüm hikâyeleri bir arada incelemek mümkündür. Fakat karakterlerin konumu hikâyeden hikâyeye değişiklik gösterir. Bir hikâyede fon karakter olarak gibi görünen kişi, bir başka hikâyede anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Anlatıcının değişmesiyle hikâye edilen olaya bakış açısı değiştiği için hikâye kişilerini kesin olarak tasnif etmek kolay değildir.

Hikâyelerde kişilerin konumları yer yer değişse de asıl kahraman bellidir: Hikâyeci. Çünkü asıl kahraman hikâyenin merkezindedir, diğer kahramanlar ve olaylar hep onun çevresinde şekillenir. (Çetişli, 2016, s. 92) Bu hikâyelerde anlatıcı olsa da olmasa da merkezdeki kişi, kitaba da ismini veren Hikâyeci'dir. On bir hikâyeden beşinin

anlatıcısı Hikâyeci'nin kendisidir. Üç hikâyede karşımıza anlatıcı olarak çıkan Araştırmacı, Hikâyeci'nin yargılanmasını ve kitabını konu alır. Hikâye Kahramanı, Hikâyeci'yi bulmaya gitmiş ve Dergi Yöneticisi, Hikâyeci'ye dair yaşadıklarından söz etmiştir. Zaten Hikâyeci'nin Karısı da eşinin başından beri sürmekten olan tuhaflıklarını ve kayboluşunu anlatır. Böylece asıl kahraman olduğu açıkça görünen Hikâyeci, tuhaf şeyler yaşayan ve bunlardan hikâyeler çıkararak bir kişidir. Etkili ve sakin bir konuşması vardır. Herkese benzetilmek, özellikle maliye memuru zannedilmek gibi olayları sıkça yaşaması hayatındaki tuhaflıklara dahildir. Uzun zamandır edebiyat dünyasının içindedir, fakat silik bir karakter olarak kalmıştır. İçindeki kişiliği ortaya çıkarmaya başladığında bazı sıkıntılar yaşar. Hikâyeleriyle öne çıkma çabası hikâyelerde anlatılan olayların başlangıcı olmuştur.

Hikâyelerde çatışmanın ortaya çıkmasını sağlayan, asıl kahramanın karşısında yer alan “karşı güç”tür. Bu hikâyelerde karşı güç “Eleştirmen”dir. Eleştirmen, önemli ve ender bir iş yaptığı için çok öne çıkarılmış, Hikâyeci'nin geride kalmasına sebep olmuş kişidir. Kendi çevresinde sevilip sayılır. Mesele Hikâyeci'ye geldiğinde öfkeli. Onun ortaya herhangi bir eser koyamadığını, yazdığı hikâyelerde de kendisinden beslendiğini düşünür. Hikâyeci'ye göre, Hikâyeci'nin varoluşunu kendi varoluşu için bir tehdit olarak görür. Hikâyeci öne çıkarsa, kendisi yok olmaktan korkar. (Kahraman, 2000, s. 65).

Araştırmacı, Bina Yöneticisi ve Dergi Yöneticisi hikâyelerin yardımcı kahramanları hükmündedirler. Araştırmacı, Eleştirmen'in arkadaşıdır ama en başından Hikâyeci'ye karşı da ılımlı bir tavır içerisindedir. Meselelere objektif bakmaya çalışır. Bir taraflıya oldukça merhametlidir. Sessiz ve derinlikli bir kahramandır. Bina Yöneticisi çatık kaşlı, hırçın, titiz ve kuşkucu biri olarak tanımlanır. Bina yönetimini oldukça ciddiye alır. Binanın kurucusu Hikâyeci'nin babası ve annesi olduğundan Hikâyeci'ye bir daire ayıracak iltiması göstermektedir. Dergi Yöneticisi de Eleştirmen sayesinde Hikâyeci'yi tanımış ve sevmemiştir. Eleştirmen'in anlattıklarına göre yargı oluşturacak bir kişiliktir. Arkadaşı için dergide yazı yayımlaması ama okumaması işini bazen yeterince iyi yapmadığı izlenimi uyandırır. Hikâyeci'yle bizzat sohbet ettikten sonra arkadaşı ve mantığı arasında kalır.

Hikâye Kahramanı, Hikâyeci'nin kaybolmasıyla sonuçlanan olay örgüsünde etkin görünmez. Genel olay örgüsüne bakıldığında onu bir sınıfa dahil etmek yanlış olur. O kendi kimliğinin ve hikâyesinin peşindedir. Bu yüzden varlığı, hikâyeler arasında ikinci bir olay örgüsü oluşturur. Bu olay örgüsünün kişileri ve kişilerin konumları ana olay örgüsünden farklıdır. Kahramanın en önemli özelliği, kim olduğunun belli olmaması ve bunun arayışında olmasıdır. Belirsiz kimliği sebebiyle kolaylıkla Hikâyeci'ye benzeyebilir. Bu durum Hikâye Kahramanı için Hikâyeci'ye dönüşüp yok olma riskini ortaya çıkarmaktadır. Hikâyeci'nin Hikâye Kahramanı'na söylediği sözler bunu göstermektedir: "O ilk günlere gidelim, dedim. Fakat ne kadar geriye doğru gidersek sen, sen olmaktan çıkarsın, siluetin kaybolmaya, bana ait parça haline gelmeye başlarsın. Hatta ben olursun." (Kahraman, 2000, s. 41). Üstelik kendi kararlarıyla kimliğini aramaya çıktığını zannetmektedir fakat bu Hikâyeci'nin planıdır. Dolayısıyla tamamen Hikâyeci'ye bağlı bir kahramandır.

Hikâyeci'nin Karısı ise hem olaylar üzerinde etkisi olmayan hem de kendi hikâyesini yaşamayan, tamamen gözlemci bir kahramandır. Yine de hakkında bazı kanılara varmak mümkündür. Eşinin kitaplarını rakip olarak gören, zaman zaman onları kıskanan ve eşinin hikâyeleriyle ilgilenmeyen bir imaj çizer. Fakat bunlara ses çıkarmaz. İki hikâyede karşımıza çıkan Hikâyeci'nin küçük kızı babasını en iyi anlayan kişi olarak kendisini gösterir. "Küçük kızı" diye ifade edilmesi ve "Hikâyecinin karısı"nda kadının "kızların odasına" gitmesi, ismi geçmese de Hikâyeci'nin en az bir kızının daha bulunduğu ve diğerinden büyük olduğu anlamını verir.

Bunların dışında hikâyelerde Kitapçı, birkaç şair, Hattat, Müzehhib ve Puşkinov gibi karakterler de karşımıza çıkar. Bazı yönlerden tanıtılsalar da olay örgüsü içinde pek etkili olmadıkları için onları fon karakter olarak tanımlamak mümkündür.

Hikâyelerde hiçbir kahramanın ismi yoktur. Kişileri konumlarıyla öne çıkarır. Bütün kişiler ortak bir ortamdır, edebiyat ve sanat dünyasından seçilmiştir. Bu kişiler oluşturulurken Âlim Kahraman'ın kendi çevresinden esinlendiği izlenimi uyanmaktadır. Kahraman'la uzun zamandır tanışıklığı bulunan Rasim Özdenören'in kitabı değerlendirdiği yazısında "Bu düzlemde değerlendirildiğinde bu hikâyeler boyunca Cahit Zarifoğlu'nun, zaman zaman Ali Haydar Haksal'ın, hatta bir iki yerde bu satırların yazarının siluetlerini görür gibi oldum, oluyorum." (Özdenören, 2001)

cümlesini kurması bu kaniya kapı açtığına bir göstergesidir. Aslında kitabın ilk hikâyesinde, “Araştırmacının kitaba yazdığı önsöz”de bunu yazarın kendisi de belirtir: “Okuyacağınız hikâyelerdeki olaylar tamamen kurmacadır. İçindeki kişiler –ben de dâhil- gerçek kişiler değil, hayal ürünüdür. Ama bir taraftan da bakılınca hikâyede geçen her şeyin gerçekle doğrudan veya dolaylı olarak bir bağlantısı vardır.” (Kahraman, 2000, s. 7). Bu yüzden hikâyelerde gerçeğin izlerini aramak mümkündür.

Hikâye kişilerinin statüleri, kişilerin isimleri yerine geçmenin dışında bir etki göstermez. Çatışma daha çok kişilerin iç dünyalarından çıkmaktadır. Hatta hikâyelerin, yazarın iç çatışmalarından doğduğu yorumu da bazı izler üzerinden yapılabilir. Rasim Özdenören bunu “Bu bence, Âlim Kahraman'ın otoportresidir.” (Özdenören, 2001) cümlesiyle ifade ederken Şecaattin Tural, “Bu yapı yazarın "hikâyeci, dergi yöneticisi, eleştirmen, araştırmacı" gibi kimliklere bölünerek kuramsal sorunları esere taşımasını mümkün kılmıştır.” (Tural, 2014) şeklinde açıklar. Âlim Kahraman'ın hikâyeci, eleştirmen, araştırmacı olması ve zaman zaman dergi yöneticiliği yapması bu fikrin oluşmasının öncelikli sebebidir. Ve hikâyelerde karşımıza çıkan yazarın gerçek hayatından izler de bu kaniyi kuvvetlendirir. Hikâyelerde otobiyografik izlerin bulunması üstkurmaca tekniğinin meselesidir. Bu yüzden konunun örnekleri ve ayrıntıları üstkurmaca başlığı altında incelenecektir.

“Asansör” hikâyesinde farklı bir kişi kadrosuyla karşılaşırız. Hikâyenin anlatıcısı “Bilgin”, aynı zamanda ana kahramandır. Bilgin, bir iç konuşma şeklinde olayı anlattığı için onun iç dünyasına dair bir fikir edinebiliriz. Onun dışında hikâyede bulunan kişiler silik simalı adam, aradığı kişi olan orta boylu ve hafif göbekli adam, bir de sakin görünümlü gençtir. Bu kısa hikâyede kişiler hakkında pek fazla bilgi edinemeyiz. Fakat yine hikâyede gerçek hayattan bazı izler olduğu yazarın kendisi tarafından bir yazısında belirtilmiştir: “Fethi Gemuhluoğlu'yla bu görüşmemizin atmosferini yansıtmak isteğiyle oturup “Asansör” öyküsünü yazdım.” (Kahraman, 2018, s. 77). Dolayısıyla bu mesele de üstkurmaca yönüyle incelenecektir.

Kayıp Hikâyeci kitabının kişi kadrosuna genel olarak baktığımızda kadronun pek kalabalık olmadığını görürüz. “Yolculuk” hikâyesinde ana kahraman Hikâye Kahramanı olsa da diğer hikâyelerde ve kitabın tamamında ana kahraman Hikâyeci'dir. Diğer kahramanlar da ona göre yerlerini alırlar. Hikâye kişilerinin isimleri yoktur, yaptıkları

işlerle anılırlar. Birçoğu bazı otobiyografik unsurlarla karşımıza çıkarlar. Fiziksel görünüşleri öne çıkmaz. Önemli olan kişilerin iç dünyalarıdır. Kişiler arası çatışmalar hikâyelerin gerilimini oluşturur.

2.2.2.2. Geçit Kitabında Kişi Kadrosu

Geçit kitabındaki hikâyeler *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki hikâyelerin devamı hüviyetinde olduğu için birkaç fark dışında kişi kadroları ortaktır. Ayrıca kişilerin hikâyelerdeki konumları da değişiklik gösterir.

Hikâyelerin ana kahramanı “Hikâyeci” ilk kitabın sonunda kaybolmuştur ve ikinci bölümdeki hikâyelerde kendisi bizzat görünmez. Fakat yine odak noktada onun kayboluşu yer almaktadır. “Atanmış hikâyeci” hikâyesinde Hikâyeci gittiği için Puşkinov’dan evin kayıtları sayılacak hikâyeler yazmasını isterler. “Pürüz” hikâyesinde Hikâyeci Kahramanı, Hikâyeci’nin kayboluşunun ardından çok fazla sarsılmış ve onun peşine düşmeye karar vermiştir. “Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesinde Eleştirmen, Hikâyeci’nin önceki hikâyelerde anlattığı her şeye karşı kendisini savunur. “Geçit” ve “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyeleri yine Hikâyeci Kahramanı’nın “Hikâyeci”yi araması üzerinedir. “Hurdacı” hikâyesi Eleştirmen’in Hikâyeci’ye düşmanlık adına yaptıkları ve Hikâyeci’nin kitaplarının ortadan kaybolması hakkındadır. “Hepsi hikâye”de ise ailesi Hikâyeci’nin dönüşünü beklemektedirler ve Hikâyeci’yi arayan Hikâyeci Kahramanı’nın aslında Hikâyeci olduğu ortaya çıkar.

Hikâyelerin üstkurmaca yapısı ve sürekli yaşanan kimlik dönüşümlerinden dolayı kişileri kesin olarak tasnif etmek doğru değildir. Kitabın sonundaki dönüşüm ve *Geçit* hikâyelerindeki yeri sebebiyle “Hikâyeci Kahramanı”nın da ana kahraman olduğunu söylemek mümkündür. İkinci bölümde “Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” dışındaki bütün hikâyelerde Hikâyeci Kahramanı bir şekilde göz önündedir. Zaman zaman “potansiyel kabiliyet”, “potansiyel romancı” gibi isimlendirmeler yapılsa da bahsedilen kişi Hikâyeci Kahramanı’dır. Üç hikâyede anlatıcı konumda olan odur ve kendi yolculuğunu anlatır. “Hepsi hikâye”de Hikâyeci olarak kasabaya çekilen kişi yine Hikâyeci Kahramanı’dır. “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde yazar, sözünü bir kahramana emanet ederek Hikâyeci’nin ana kahraman olarak görülmesine karşı çıkar: “Bir kere kitabın hikâyeciye odağa alan adına itirazım var benim, diyordu: O kitaptaki gizli birincil kişi sizsiniz bana göre. Sonra, etkileyici bir karakter olarak en baştan beri

varsınız bu hikâyelerde. Etkili ve baskın.” (Kahraman, 2011, s. 111). Bu yorumu yapan, kendisi de bir hikâye kahramanı olan genç hanım, Hikâye Kahramanı’na aykırı, sorgulayıcı, özgürlükçü yapısıyla hikâyelerin en orijinal karakteri olduğunu söyler. Kitabın ikinci bölümünde iç dünyasına daha çok şahit olduğumuz kişi de Hikâye Kahramanı’dır. “Pürüz” başlıklı hikâyede kendisinin eseri olduğu Hikâyeci’nin gözünde nasıl bir pürüz olduğunu anlatır: “Eksikli doğmuş bir çocuktan, hayatının bir pürüzü gibi gördüğü benden kurtulmak için kaçtı o.” (Kahraman, 2011, s. 93). Yine kendisi olmaya çalışırken Hikâyeci’nin bir kuklasına dönüşme derdini taşır: “Onun kurgularını bozduğumu, kendi irademle hareket ettiğimi; keyfimce davrandığımı düşündüğüm durumlarda bile bir ucundan ona bağlı benim iplerim.” (Kahraman, 2011, s. 91). Hikâyeci’nin gidişi ise onun yine kimliğini bulamama, geçmişsiz ve yarım kalma korkularını depreştirmiştir. Çünkü bir tek Hikâyeci’nin onu tamamlayabileceğine inanmaktadır: “Hikâyeci olmadan bir hiçim ben.” (Kahraman, 2011, s. 93). O kendini eksik, belirsiz ve hatta hiç olarak görmekle birlikte ait olduğu dünyada büyük bir yere sahiptir. Trende genç hanımdan başka kaçak yolcunun söyledikleri de bunun göstergesidir: “Bu trende sizi tanımayan birinin çıkacağını zannetmiyorum, dedi.” (Kahraman, 2011, s. 109). İlk hikâyeden beri birbirlerine kolaylıkla benzemeleri, zaman zaman birbirlerine dönüşseler de kendi hikâyelerinin peşinden gitmeleri ve iki ayrı olay örgüsünün ana kahramanı olmaları sebebiyle ikisini ayrı ayrı veya tek kişi olarak ana kahraman kabul etmek mümkündür.

“Eleştirmen”, kitabın ikinci bölümünde bir defa kendi sesiyle okurun karşısına çıkmıştır. Hikâyelere dinamizm kazandıranın kendisi olduğunu söyler: “Hikâyelerin gittikçe genişleyen tablosu içinden beni çıkarın; o büyük bütünlüğü bensiz tasavvur edin bir de. Geriye ne kalır acaba?” (Kahraman, 2011, s. 98). *Kayıp Hikâyeci* kitabının kişi kadrosunu incelerken Eleştirmen’in “karşı güç” olduğunu söylemiştik. Karşı güç, anlatmaya bağlı edebi metinlerde çatışmayı ortaya çıkaran unsurdur ve Eleştirmen’in de dediği gibi karşı güç hikâyeden çıkarıldığında metin durağanlaşır. Aynı zamanda hikâyelerde iki farklı olay örgüsünden söz ettik. Eleştirmen bu örgülerin ilkinde, “ev” diye geçen vakıf binasında yaşanan olaylarda karşı güçtür. *Geçit* kitabının ikinci bölümünde ağırlık Hikâye Kahramanı’nın olay örgüsünde olduğu için Eleştirmen’in etkisi de daha az görülmektedir. Evden de ayrılmıştır. Yine de var olduğu hikâyelerde

Hikâyecî'ye karşı düşmanca tutumunda ısrar eder. Fakat asıl çatışmanın sebebi olmadığı için ikinci bölümde karşı güç olduğu söylenemez.

Kitabın ilk bölümünde bir fon karakter olarak yer alıp ikinci bölümde öne çıkan kahraman “Puşkinov”dur. Hikâyecî yargılanırken bir misafır olarak gelen bu kahraman, hemen evin üyelerinden biri olmuş ve Hikâyecî'nin kaybolmasının ardından onun görevine getirilmiştir. Puşkinov, kendi atalarına dair araştırma yapmak ve dedesinin yarım kalan romanını tamamlamak için Türkiye'ye gelmiştir. Fakat içinde bulunduğu “ev”, bir akışa kapılıp gitmesine sebep olmuştur: “Ben neler planlıyorum, şu başıma gelenler ne?” (Kahraman, 2011, s. 90). Üstelik “ev”deki olaylar nedeniyle varlığı görülmeyen birine dönüşmüştür: “Herkes varlığıyla o kadar ilgili ki, benim de bir birey olduğum; araştırıp yazmak istediğim bir aile tarihim bulunduğu kimsenin aklına gelmiyor.” (Kahraman, 2011, s. 114). Kendisinin de dediği gibi, ikinci bölümde daha belirgin bir kahraman olmasına rağmen hikâyelerdeki olay örgüsünde evin kroniğini tutmak dışında bir etkisi yoktur.

“Araştırmacı” ve “Bina Yöneticisi”, kitabın ikinci bölümünde yardımcı karakter olma özelliğini devam ettirirler. Puşkinov'u evin hikâyelerini yazmaya yönlendiren onlardır. “Ev”de kalmaya ve etkili olmaya devam ederler. “Hurdacı” hikâyesinde Eleştirmen gidince eve geldiği söylenen “Denemeci” tamamen bir fon karakterdir. Hiçbir etkisi görülmez, zaten özelliği de “kimsenin etlisiyle sütlüsüyle uğraşmaması”dır. (Kahraman, 2011, s. 117). Evde karşımıza çıkan bir diğer fon karakter Radyo Programcısı'dır. Hikâyeye ismini veren Hurdacı da fon karakter olmakla birlikte bir soru uyandırır. Puşkinov onu birine benzettiğini söyler fakat kimliğini söylemeyerek tahmini okuyucuya bırakır. Piyasada Hikâyecî'nin kitabı hiç kalmamışken vakıf binasında kalan kitapları almak isteyen kişi, piyasadaki kitapları da toplatabilecek tek kişi olan Eleştirmen'in kendisi olma ihtimalini akla getirir.

Hikâyelerde birkaç fon karakter daha karşımıza çıkar. Trendeki kaçak yolcu, hikâye kahramanı gözleri kuyruklu balığa benzeyen genç hanım ve eşi, satıcı çocuklar bunlar arasındadır.

“Hepsi hikâye” başlıklı son hikâyede Hikâyecî'nin Karısı ve kızı yeniden karşımıza çıkar. Kitabın ilk bölümünde olduğu bu karakterler diğer olay örgülerinin dışında yer alırlar ve Hikâyecî'nin Karısı'nın anlattıkları diğer hikâyelere bakış açısını değiştirir. Bu

hikâyeye göre “Geçit” bölümündeki hikâyelerin yazarı Hikâyeci’nin kızıdır. Hikâyeci’nin Karısı yine endişeli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu sefer Hikâyeci gibi konuşan kızı olmuştur. Hikâyeci’nin Karısı kızının anlattıklarına inanmaz ama başka umudu olmadığı için onun sözünü dinler. Kız, en başından beri Hikâyeci’nin en büyük yardımcısı olduğu için aslında bütün hikâyelerde varlığını gizlice sürdüren bir kahraman olduğu söylenebilir. Kitabın ilk bölümünde ismi anılmasa da varlığı sezilen kişisi, Hikâyeci’nin büyük kızının “Hepsi hikâye”de iki defa adı geçer: “Zaten büyük kızım da, ben de ilgili değildik hikâyeye; okumuyorduk bile onları.” (Kahraman, 2011, s. 121-122). Adı ilk geçtiğinde olduğu gibi ikincisinde de annesiyle aynı eylemleri göstermesiyle anılır büyük kız: “Birkaç gün önce büyük kızım ile beraber başlattığımız temizlik seferberliğini bir gün önce tamamlamış, evi pırıl pırıl yapmıştık.” (Kahraman, 2011, s. 126). Dolayısıyla böyle bir kahramanın varlığı belli olmakla birlikte olaylar üzerinde bir etkisi olmadığından fon karakterlerden biri sayılabilir.

Kitabın ilk bölümünde gerçek kişileri hatırlatan bazı kişilerden söz edildiğini söylemiştik. İkinci bölümde de benzeri bir durum mevcuttur. “Atanmış hikâyeci”de Araştırmacı, Puşkinov’a araştırmasında yardım edeceğini şu sözlerle ifade eder: “Her şeyden önce, çalıştığım kuruluştaki bazı değerli uzmanlarla tanıştıracam sizi.” (Kahraman, 2011, s. 88). Bu kişilerden biri Fransa’da doktorasını yapmış bir Afrika uzmanıdır. Diğerleri ise Osmanlı üzerine çalışan bir arşivci ve iktisat tarihçisidir. Hikâyede kişiler hakkında verilen bilgi bu kadardır. Verilen tanımlardan gerçek hayattaki birilerinden esinlendiği anlaşılmaktadır. Bu kişilerin kimler olduğu ve neden o kişilerle bir bağlantı kurulduğu üstkurmaca bahsinin konusudur, üstkurmaca başlığı altında incelenecektir.

Geçit kitabına bir bütün olarak bakıldığında iki ana kahraman ortaya çıkmaktadır: Hikâyeci ve Hikâye Kahramanı. Hikâyelerde iki ana olay örgüsü olduğu için bu mümkündür. Hikâyeci ve Eleştirmen’in çatışmasından oluşan olay örgüsünde Hikâyeci, Hikâye Kahramanı’nın kendi kimliğini arayışından hasıl olan olay örgüsünde de Hikâye Kahramanı ana kahramandır. Hikâyelerde ikisinin farklı şekillerde birbirine dönüşmesi ikisinin tek kişi olarak asıl kahraman olduğu sonucunu da verir. Kitabın ilk bölümünden ikinci bölümüne bazı kişilerin konumları değişmişse de Araştırmacı ve Bina Yöneticisi yardımcı kahraman olma vasfını, Eleştirmen de karşı güç olma vasfını sürdürmektedir. Otobiyografik unsurlar yine mevcuttur. Kişilerin üzerinde durulan ve değinilmeyen

yönleri bir önceki kitapla aynı şekildedir. Kişiler iç dünyaları, düşünceleriyle öne çıkmaktadırlar.

2.2.2.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Kişi Kadrosu

Yazmak Bana Göre Değil kitabında, esas kişi kadrosu hayvanlardan oluşmaktadır. Kitabın ismi da olan cümlenin sahibi, genel olarak hikâyelerin anlatıcısı ve anlatıcı olmadığı durumlarda da hikâyeleri yazdığı söylenen kişi Yaşlı Karga'dır. Anlatılan hikâyelerin çoğu onunla bağlantılı olduğu ve büyük oranda o, kendi hikâyesini anlattığı için kitabın ana kahramanıdır. Oldukça yaşlı, bilgiye önem veren ve insan dünyasıyla yakından ilgilenen bir kargadır. Soyundaki bilgeliği vurgular ve kendisinin de bir bilge olduğu söylenebilir. Soyundan farklı olarak insanlara yaklaşmayı denemiş, dahası okuma öğrenip insanlarla iletişim kurmanın yolunu bulmuştur. Atalarının hikâyelerine, özellikle dedesinin sözlerine çok değer verir ve düşüncelerini sürekli dedesinden öğrendikleri yönlendirir. Amacı insanların fikir dünyasında kargalara dair olumsuz izlenimi değiştirmektir.

Hikâyelerde belirgin kahramanlardan biri Fare'dir. Kitabın genelinde değilse de anlatıcı olduğu "Kütüphane", "Yaşlı Kütüphaneci" ve "Gemi" hikâyelerinde ana kahraman odur. Dört evladını kaybetmiş acılı bir annedir. Kendini bilmeden girdiği kütüphanede Yaşlı Kütüphaneci ile dost olur ve ondan okumayı öğrenerek hayvanlar arasında bilge bir konum edinir. Karga'ya okuma yazma öğretmek genel olay örgüsünde hikâyelerin yazılmasını sağlamasıyla yardımcı kahraman konumunu alır.

Bir diğer yardımcı kahraman Yaşlı Köpek'tir. O da "Kendi hikâyemin peşine düştüm" (Kahraman, 2016b, s. 76) cümlesini kurarak Karga'yı heveslendirmiş ve Hikâyeci'yi bularak onun daktilosuna ulaşmasını sağlamıştır. Köpek de anlatıcı olduğu "Köpeğin Anlattıkları" ve "Macera" hikâyelerinin ana kahramanıdır. Doğumundan itibaren hikâyesini anlatır. Genel olarak hayatını sürdürmek için çabalayan, türünün özelliklerinin dışına pek çıkmayan bir hayvandır. Hikâyeci'nin peşinden semt değiştirmek dışında bir maceraya atıldığı söylenemez. O semte geliş amacını bile seneler içinde unutmuştur. Artık yaşlı bir hayvan olduğu için gününü sakin geçirmektedir.

Kumru, hikâyelerin genelinde bir etki sahibi değildir. Sadece anlatıcısı olduğu “Ku” başlıklı hikâyede ana kahramandır. Onun da derdi, Karga gibi insanlarla olan sıkıntısını anlatmaktır. Karga’yı yazmaya iten deneme, Kumru’yu da bu hikâyeyi anlatmaya sevk etmiştir. Özellikle denemeyi yazan kişiye kırgındır. Hasar alan kanadı yüzünden oldukça geç uçmaya başlamıştır.

Hikâyelerde anlatıcı olmayan fakat oldukça öne çıkan bir insan kahraman da mevcuttur: Yaşlı Kütüphaneci. Bu kahraman hakkında çok fazla bilgi verilmiştir. Denizcidir ve seneleri denizde kitap okuyarak geçmiştir. Evlenmiş ve bir kızı olmuştur fakat şimdi eşi vefat etmiş ve kızı da evlenip kendi hayatını yaşamaya başlamıştır. Kızı yanına davet etse de Kütüphaneci, kitaplarından ayrılmak istemez. Onları bir kütüphaneye bağışlar ve kendisi de kütüphanede çalışıp yaşamaya başlar. Zamanını kitaplarla geçiren fakat bir fareyle de dostluk edebilen bir insandır. Üstelik o fareyi kitapların dünyasına dahil etmiştir. Bir kalp kriziyle hayatını kaybeder. Karga’nın okuma öğrenebilmesine dolaylı olarak sebep olduğu için kitabın yardımcı kahramanlarından.

Âlim Kahraman, önceki hikâye kitaplarında bazı kişi, mekân ve olayları yazarken gerçeklerden esinlenmişti. Bu kitaptaki hikâyelerde de benzeri bir durum görülmektedir. Yaşlı Kütüphaneci ya da Denizci diyebileceğimiz bu kahramanı yazarken İSAM’a kitaplarını bağışlayıp kendisi de orada kalan Yavuz Argıt’tan esinlendiğini kendisi ifade eder. (Mavera TV, 2021, 1:38:30 / 1:39:18). Yavuz Argıt da hikâyenin kahramanı gibi denizcidir. Öncelikle deniz astsubayı olarak görev yapmış, bir süre sonra disiplinin kendi karakterine uymadığı gerekçesiyle askerlikten ayrılmıştır. Fakat daha sonra yine gemilerde çarkçı zabiti olarak çalışmıştır. Yaşlandığını düşünerek 1994’te denizcilikten emekli olmuş ve 1997’de kitaplarıyla birlikte İSAM’da yaşamaya başlamıştır. (Galitekin, 2023). Yaşlı Kütüphaneci, bu şekilde Yavuz Argıt’la büyük bir benzerlik gösterse de elbette Fare’yle dost olması ve ona okuma öğretmesi gibi kurmaca olaylar eklenmiştir.

Bunların dışındaki kahramanlar hikâyelerde çok fazla öne çıkmayanlardır. Yaşlı Karga’nın torunu ve diğer genç yardımcıları ismen çokça anılmış ve hikâyelerin oluşmasında büyük yardım sağlamış olmalarına rağmen kendi belirgin özelliklerine sahip değildirler. Aralarında bir tek Yaşlı Karga’nın torununa ait diyalog mevcuttur. Bu da torun kargayı, Yaşlı Karga’nın anlatıcısı olduğu hikâyelerde yardımcı kahraman yapar.

Diğer hikâyelerde zaten yer almamaktadır. Kumru'nun ailesi de farklı bir durumda değildir. Köpek'in bahsettiği kapıcı bir fon karakter olarak nitelendirilebilir. Onların dışında Editör'ün ofisini bulan leylek ve daktiloyu denemeye gelen ağaçkakan da birer fon karakterdir. Editör, kargalarla insanlar arasındaki iletişimi sağlayan bir aracı olmakla birlikte kendisi hiç varlık göstermez, herhangi bir özelliğinden söz edilmez.

Hikâyelerde kendisi varlık göstermeyen fakat yazılma sebebi olan iki kahraman mevcuttur: Hikâyeci ve Denemeci. Bir de Kumru tarafından “yazar” olarak anılan kişi mevcuttur. Üçünün ayrı ayrı kişiler olup olmadığına dair ayırıcı bir veri bulunmamaktadır. Üçü veya ikisi aynı kişi olma ihtimali taşıdığı gibi hepsi farklı kişiler de olabilir. Biz, Kumru ve Karga'nın hikâyeleri aynı denemeden yola çıkarak yazıldığı için “yazar”, Denemeci'yle aynı kişi olabileceği ihtimali üzerinde durduk. Yazarın önceki hikâye kitaplarında, kendi hayatından izler taşıdığı için otobiyografik olduğu izlenimini veren karakterler mevcuttu. Burada da bu kişiler aynı fikri uyandırmaktadırlar. Özellikle hikâyelerin bir deneme yazısından yola çıkarak yazılmaları ve o denemenin yazarın kendisine ait olması bu izlenimi belirginleştirmektedir. Aynı zamanda bu iki kahraman, yazarın *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarında yer alan kişiler olma ihtimali taşımaktadırlar. Kurmaca metnin kişilerini yazarın kendisi olarak tanımlamak doğru olmaz, yine de kurmaca kişiler otobiyografik izler taşıyabilir. Bir metnin kahramanı bir başka metinde yer alabileceği için bu iki kişinin önceki kitaplardaki kişiler olduğunu söylemek mümkündür. Kurmaca kişilerin yazarın kendisi ve diğer gerçek kişilerle bazı ortaklıklar taşıması “üstkurmaca”nın, yazarın diğer kitaplarıyla bu kitabı arasındaki bağlantı ise “metinlerarasılık” bahsinin konusudur.

Kargalara dair eski hikâyelerde sözü edilen Kadim Haberci, kıssaya bakıldığında Nuh Peygamber'i işaret etmektedir. Karga'nın dedesinin babasıyla konuşan “büyük bilge” ise Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin izlerini taşır. Bir yazısını kargalara ayıran Haberci Nuh isimli hikâyeci, yazar Nuhan Nebi Çam'ı hatırlatmakta olup bu meselenin ayrıntılarına da “metinlerarasılık” başlığı altında değinilecektir.

Yazmak Bana Göre Değil, kişi kadrosunda hayvanların öne çıktığı ve insanların geride kaldığı bir hikâye kitabıdır. Kitabın asıl kahramanı Yaşlı Karga, insanlara söylemek istedikleri olduğu için okuma yazma öğrenip bir dergiye yazı göndermiştir. Yazıları

yayımlanmaya başladıktan sonra Fare, Köpek ve Kumru'nun hikâyelerini de onların ağzından yazar. Hepsi kendi hikâyelerinin asıl kahramanı olmuştur. Bu kişilerin hepsi yaşlıdır ve hayatları boyunca seslerini insanlara duyuramamanın sıkıntısını çekmişlerdir. İnsan kahramanların için hayvanlara iyi davrananlar mevcuttur. Onlar da hikâyelerde yardımcı kahraman olarak yerlerini alırlar.

2.2.2.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Kişi Kadrosu

Bak Bahar Gelmiş, anı-öykü türünde bir kitaptır. Âlim Kahraman, çocukluğunda yaşadığı olayları hikâyeleştirerek yazıya dökmüştür. Hikâyeler bir köy çocuğunun yaşadıklarından hatırında kalan olayları içermektedir. Bu yüzden kitapta esas kahraman, anlatıcı çocuktur. Fakat hikâyelere tek tek bakıldığında bazılarında ana kahraman değişiklik göstermektedir. Birçok hikâye, anlatıcının hayatında var olan bir kişiyi esas alarak kaleme alınmıştır. Kitaptaki hikâyeler olay örgüsü olarak birbirine bağlı değildir ama bütün hikâyeler aynı kişinin etrafında şekillendiği için kişiler ortaktır. Bazı kişilerin ismi sadece bir hikâyede geçse de hemen her hikâyede karşımıza çıkan kahramanlar mevcuttur.

Kitaptaki hikâyeler incelenirken “Diyalog” başlıklı hikâye birçok yönüyle diğer hikâyelerden ayrı tutulmak durumundadır. Hikâyenin başlığı gibi kendisi de tamamen bir diyalogdan oluşur. Diyalogla bir olay anlatılmaz, dolayısıyla anlatıcının çocukluk anılarının bir parçası değildir. Fakat anıların olduğu hikâyelere dair iki kişinin konuşmasını içerir. Diyalogdan, konuşanlardan birinin hikâyeler yazan bir yazar olduğu anlaşılır. Diğerisi ise o hikâyeleri okumuştur. Herhangi bir isim verilmese de onun da okuyucu olduğu söylenebilir. Hikâyedeki yazar, yazdığı metinleri yaşayıp yaşamadığı konusunda tereddütdedir. Okuyucu da ona sorular sorarak bunu ortaya çıkarır. İki kahraman hakkında da başka bir bilgi mevcut değildir.

Hikâyelerde çok fazla kişi ismi geçer fakat bir kez bile anlatıcı kişinin ismi verilmemiştir. Anlatıcı, zaman zaman gözlemlediklerini ve başkalarından duyduklarını aktararak bir seyirci gibi olsa da çoğu zaman hikâyelerin içindedir. Hikâyelerde üç dört yaşından, yetişkinliğine kadar farklı yaşlarda karşımıza çıkar. Aslında hikâyeleri aktardığı sırada bir yetişkindir. Artık o çocuk olmadığı hikâyelerde farklı şekillerde ifade edilir: “Ben de ben değil, elli küsur yıl öncesinin çocuğuyum.” (Kahraman, 2021, s. 19). Bir yetişkin olarak çocukluk yıllarını anlatır ve zaman zaman yetişkinlikte

yaşadığı bazı olaylar da karşımıza çıkar. Babasını küçük yaşta kaybetmiştir. Annesi ve ağabeyi ile birlikte yaşamaktadır. Bazı hikâyelerde anlatıcının karakter özelliklerine de yer verilmiştir: “Ben biraz yabani yaradılışıyım, yanıma pek kimse yaklaştırmıyorum; kolay kolay sevmesine izin vermiyorum annemin.” (Kahraman, 2021, s. 114-115). İlkokulda sınıftaki üç birinciden biridir. Okumaya ilgilidir. Seneler sonra unutmadığı *Alfabe* kitabı ve *Hayat* dergileri bunun göstergesidir.

Hikâyelerin çoğu belli kişileri merkeze alarak kaleme alınmıştır fakat beş tanesinin başlığı da kişi isimlerinden müteşekkildir. “Dayım Niyazi”, “Amcam Arif”, “Hakkı Dayı”, “Teyzem Naime” ve “Annem Asiye” başlıklarını, anlattıkları kişiden alan hikâyelerdir. Hayvanları da kişi kabul ettiğimiz takdirde “Süsken’le Alabacak” hikâyesi de altıncı olarak bunlara eklenebilir. Sadece hikâye başlıkları bile, bu hikâyelerde kişi kadrosunun önemini göstermektedir.

“Annem Asiye” hikâyesi kitabın son hikâyelerinden biri olmakla birlikte Asiye, hikâyelerde anlatıcıdan sonra en çok gördüğümüz kişidir. Bütün hikâyelerde ismi bir şekilde geçmektedir. Anlatıcının çocukluk yılları konu alındığı için bir anne olarak Asiye, anlatıcının sürekli yanındadır. Bazen anlatıcının anlattığı olayları birlikte yaşayan kişi olarak, bazen de anlatıcıya hikâyeyi aktaran kişi olarak mevcudiyetini korur. Anlatıcının doğumuyla başlayan “Yün Kilim” hikâyesinde karşılaştığımız ilk kişi annesi Asiye’dir: “Annem bir yün kilim dokuyormuş bana hamileyken. Bir köşesine o yılın tarihini de dokumuş.” (Kahraman, 2021, s. 11). Asiye, genç yaşında eşini kaybettikten sonra iki oğlunu tek başına büyüten bir kadındır. Babası, dedesi medresede eğitim görmüştür. Asiye ilim öğrenmeye meraklıdır fakat yetiştiği dönemin şartları sebebiyle okuma yazma bile bilmemektedir. Hikâyelere bakıldığında Asiye’nin çocukları tek başına büyütmesine dair bir yalnızlık unsuru mevcut değildir. Kendi kardeşleri, ölen eşinin kardeşi ve köyün farklı isimlerinin desteği, hepsiyle aile gibi bir arada zaman geçirmeleri Asiye’nin yalnız olmadığı izlenimini vermektedir. Temizliğe önem veren, titiz bir insandır. Anlatmayı sever. Kitaptaki hikâyeler bütüncül bir olay örgüsüne sahip olmadığı için bu kahramanı ve diğer kahramanları hikâye tahlili yöntemlerine göre yardımcı kahraman gibi bir sınıfa dahil etmek pek olası değildir. Fakat “Annem Asiye” hikâyesinde ana kahramandır.

Anlatıcının ağabeyi, hikâyelerde belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaz. Daha çok anlatılan olayın bir parçası olduğu için kendisinden söz edilir. “Nüfus kütüğüne epeyce geç kaydettirmiş dayım bizi; yani ağabeyim ve beni. Ağabeyim 1952 doğumluydu. Kula’daki nüfus memuru kayıt yaparken sormuş: İkiz yazıvereyim mi ikisini?” (Kahraman, 2021, s. 11). Kahramanın ismini bile bir olay arasındaki diyalogdan öğreniriz: “Oğlum Mehmet, dedi ağabeyime Tokur Ali; kaç para istiyordunuz siz tarlanıza?” (Kahraman, 2021, s. 106). Anlatıcının ağabeyi Mehmet, bunun gibi örneklerde anlatıcıyla birlikte bir yerlere gittiğinde, birlikte hareket ettiğinde isim olarak geçmektedir. İncir ağacından düşmesi dışında öne çıktığı bir olay yer almamaktadır. Bu olayı aktarırken anlatıcı, ağabeyi ve kendisi arasında bir karşılaştırma yaparken Mehmet isimli kahramanın birkaç özelliği ortaya koyulur: “Ağabeyim ise tam aksi. Anacı! Kumral olduğu halde sarı Mehmet’im diye seviyor annem onu. Altın’dan kinaye.” (Kahraman, 2021, s. 115) Ana kahraman olduğu bir hikâye olmadığı gibi hikâyelerin genelinde kahraman türü olarak bir vasfı yoktur.

Anlatıcının babası çok erken öldüğü için anlatıcının ona dair hatıraları oldukça azdır. Fakat kendi hatırladıklarını, annesinin anlattıklarını ve babasına dair diğer hikâyeleri de toplayarak babasından da farklı hikâyelerde söz etmiştir. “Tüfek” anlatıcının babasına ve babasından kalan eşyalara dair hatıraları aktardığı hikâyedir. Tüfek de babasına ait, daha sonra satılan bir eşyadır. Bu hikâyede ana kahramanın, anlatıcının babası Ahmet olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet’in anne ve babası da genç yaşta ölmüştür. Henüz çocuk yaştaki Ahmet, kız kardeşiyle birlikte amcasının yanında kalmaya başlar. Narin bir insandır fakat amcasının bütün tarım işlerini o yapar. Daha sonra amcasının kızı ile evlenir. Eğitime önem veren bir insandır, çocuklarının okumasını ister. Genç yaşında narin vücudu bir hastalığa kapılır ve ölür. “Tüfek” dışında dört hikâyede daha ona dair olaylar anlatılmaktadır.

Anlatıcının üç dayısı bulunmaktadır. Bunlardan hikâyelerde en az anılanı Nafiz Dayı’nın ismi üç hikâyede geçmektedir. İki hikâyede anlatıcının Kula’ya gittiği yolculukta beraberinde yer alması dışında Nafiz Dayı’ya dair bir özellik belirtilmez. İsmine geçtiği üçüncü hikâyede Nafiz dayının eşi Münevver yengeyle akrabalık bağlarını aktarır. Yine Nafiz Dayı bir fon olarak kalmış ve herhangi bir özelliği verilmemiştir. Nurullah Dayı, ona göre daha çok öne çıkar. Erkeklerin okumak için köyden ayrıldığı dönemde okumak istemiş, ablası ondan ayrılmak istemediği için

göndermemiştir. Dayılar içinde en dindar olandır, namazını kaçırmaz. Yenilikçi bir tarafı da mevcuttur. Köye ilk radyoyu getirenlerdendir. Niyazi Dayı, sadece dayılar arasında en çok anlatılan değil, aynı zamanda hikâyelerde en çok anlatılan kişilerden biridir. “Dayım Niyazi” hikâyesinin yanında “Epikriz” hikâyesi de ona dair anıları anlatmak üzere kaleme alınmıştır. Yani iki hikâyenin de ana kahramanıdır. Niyazi Dayı’nın insanları güldüren bir tarafı vardır. Askerde sıhhiyecilik yaptıktan sonra köyde de halkın sağlık durumuyla ilgilenmeye devam eder. Bu yüzden köyde “Doktor” olarak da anılmaktadır. Yaptığı iğneler insanlara iyi geldiği için çok sevilir, hürmet görür. Olmadık yerde küser, yeğenleriyle övünmeye çalışırken onları zor durumlara sokar. Yenilikleri çok sever. Köye birkaç şeyi ilk defa kendisi getirmiş, kardeşinin getirdiği radyoyu sanki kendisi icat etmiş gibi sahiplenmiştir. Niyazi Dayı’nın evi anlatıcının evinin yanındadır. Birlikte geçirdikleri zaman çoktur. Eşi Ayşe Yenge’nin ve yedi çocuğundan Gülay ile Mükerrerem’in adı da farklı hikâyelerde karşımıza çıkmaktadır. Gülay ve Mükerrerem’e dair bir özellik belirtilmemekle birlikte Ayşe Yenge’nin, anlatıcının annesi Asiye’ye arkadaşlık ve anlatıcıya annelik yaptığı anlaşılmaktadır.

Başlığa adını veren bir diğer kahraman anlatıcının teyzesi Naime’dir. Naime Teyze, anlatıcının hatırlamadığı bir dönemde evlenip Kula’ya gitmiştir. Ailenin uzaktaki tek üyesi olduğu gibi sadece köyde yaşamış bir çocuk olan anlatıcı için dışarıdaki dünyaya ait hayranlık uyandırıcı şehrin temsilcisidir. Giyimi ve konuşmasıyla köydekilerden farklıdır. Teyzesinin Kula’da olması anlatıcı için bir ayrıcalık olduğu gibi uzaklıktan dolayı sürekli özlem duymasının sebebidir. “Teyzem Naime” hikâyesinin yanında “Dal-Ağaç” hikâyesinde de Naime anlatılır. Oğlu Fethi de hikâyelerde ismi geçen kişilerdendir. Fethi’nin anlatıcıdan birkaç yaş küçük bir şehir çocuğu olması, çocukluk yıllarında yerinde duramaması gibi özelliklerine değinilmiştir.

Anlatıcının amcası Arif, hem bir hikâyede ana kahraman olarak konu alınan hem de başka hikâyelerde de karşımıza çıkan kahramanlardandır. Arif Amca, yeğenlerini ağabeyinin emaneti olarak gören ve onlara sahip çıkan bir insandır. Anlatıcının ailesine ait olan tarlalardaki işleri o yapar, elde eden ürünleri paylaşır. Çok adaletli ve dürüsttür. Kimseyi incitmez. Anlatıcıyla birçok seyahatleri olmuştur, köy dışındaki yerlere pazara giderken yanında yeğenini götürür. Arif Amca’nın oğlu Hüseyin de farklı hikâyelerde karşımıza çıkar. Fakat ona dair belirtilmiş bir özellik bulunmamaktadır.

Anlatıcı, kendi soyuna dair birçok kişiden söz eder. Büyük dedesi Molla Ahmet, onun çocukları Ali, Halil, Mehmet, Raşit, Esmâ, diğer büyük dedesi Hacı Arif Dede, onun kızı Fatma ve Fatma'nın kızı Elif hikâyelerde anlatılan kişilerdir. Bu kişilerden Ali Dede, anlatıcının anne tarafından, Mehmet Dede ise baba tarafından dedesidir. Fatma Nine ise babaannesi olmaktadır. Anlatıcı bunlardan sadece Ali Dede'yi görmüştür ve ona dair hatıraya sahiptir. Diğerlerine dair verilen bütün özellikleri annesinden duymuştur. Molla Ahmet medrese eğitimi görmüştür. Hacı Arif Dede mal mülk sahibi, alçakgönüllü, dindar ve nazik bir adamdır. Fatma Babaanne de temiz ve dindar bir hanımdır. Elif anlatıcının halası olmaktadır. Narin bir yapıya sahiptir. Anne ve babası öldükten sonra bakımsız kalarak birkaç sene içinde ölür. Esmâ da anlatıcının büyük halasıdır. Kişiliğine dair bir özellik verilmemiştir fakat kendisinin yaşadığı bir olay ve adının verildiği yurt "Esmâ Yanan Yurt" hikâyesinde geçmektedir. Bu hikâyede Esmâ Hala'nın eşi Şakir Dede'den de söz edilir. Şakir Dede, elinden her iş gelen, hezarfen bir insandır. Ali Dede, medresede eğitim görmüş, hayatını okumakla geçirmiş köyün imam hatibi ve muhtarıdır. Çabuk sinirlenip çabuk söner. Bu kişiler "Yama" hikâyesinde yer almaktadır. Fakat birkaç isme diğer hikâyelerde rastlamak da mümkündür.

Anlatıcının ailesi dışında bir hikâyeye konu olan kişi ise Hakkı Dayı'dır. Hakkı Dayı köyün delisidir. Geceleri sokaklarda bağırır. Sokaklarda ne bulursa toplar ve onları Mostra Dolabı'na koyar. Aslında seçkin bir ailenin oğludur. Rüştüde de okumuştur. Fakat bir gün gördüğü rüya sonrası aklını kaybetmiş, ailesinden de ona bakacak kimse kalmamıştır. "Hakkı Dayı" hikâyesinin ana kahramanı odur. Aynı hikâyede annesi Şefika Hala'dan da söz edilir. Şefika Hala çok iyi, çok hanımefendi bir insandır. Anlatıcının annesi Asiye'yle de birbirlerini çok severler.

Hikâyelerde köyün öğretmenlerinden de söz edilir. Bunların en önde geleni Mehmet Aytekin'dir. Eşi Fatma Yenge de birkaç hikâyede yer almaktadır. Köye dışarıdan gelen bu kişiler kısa zamanda köydeki insanlarla kaynaşmışlardır. Mehmet Aytekin otoriter ve sevecen bir öğretmendir. Temiz ve bakımlıdır. Fatma Yenge çocukları çok sever, onlara yemekler yedirir. "Halka Şeker" hikâyesinde bu çift merkeze alınır. Daha sonra öğretmen olarak Güngör Er ve eşi Hatice köye gelmiştir. Güngör Er, hukuk bitirip öğretmenliği tercih etmiştir. Sinirli ve titiz bir karaktere sahiptir. Bu kişilerin anlatıldığı "Temizlik Yoklaması" hikâyesinin başlığı, Güngör Öğretmen'in yaptığı yoklamalardan gelmektedir. Eşi Hatice eğitimi ve rahat tavırlı bir insandır. Anlatıcının beşinci sınıftaki

öğretmeni Mustafa Solmaz hakkında herhangi bir özelliğini belirten ifade bulunmamaktadır. Aynı hikâye de Mustafa Öğretmen'in sınıfta oluşturduğu çalışma grupları anlatılır.

Bak Bahar Gelmiş kitabının kişi kadrosu oldukça kalabalıktır. Müstakil bir hikâye bile birden fazla olay içerdiği için çok fazla isim anılır. Turşu Mehmet, köyün terzisi Mevlüt Ağabey, Koreli, Akile Teyze, Armağanlı Mustafa, Cıvci Fatma Nine, Derviş Yunus Amca, askere giden Nuri Ağabey, öğretmen okulunda okuyan Raşit, Hasan ve Nurullah Ağabeyler, Eğitmen Yunus ve Ahmet, Hacer Teyze, Mustafa'lı Dede, Şeytan lakaplı Ahmet Dede, Tokur Ali, Gülizar Ebe, köyün berberi Hasan Usta, Muhtar Yusuf Amca, anlatıcının arkadaşları Hasan, Nurettin ve Tahsin, Kaya Mehmet, Sarı Ahmet hikâyelerde yer alan kişilerden bazılarıdır. Bunların çoğu bir hikâyede karşımıza çıkar. Bazılarının anne-baba isimleri, akrabalık bağları; bazılarının kişisel özellikleri verilmiştir. Hiçbiri bir hikâyenin ana kahramanı değildir fakat hikâyelerdeki olaylardan birinin merkezinde yer alanlar vardır. Daha önce de değindiğimiz üzere *Bak Bahar Gelmiş* hikâyelerinde bir olaylar bütünü, süregelen olay örgüsü bulunmadığı için olayın gerçekleşmesini sağlayan yardımcı kahraman ya da olayı engelleyen karşı güç gibi sınıflara sözü edilen kişileri dahil etmek mümkün değildir. Bu kişilerin hikâyelerdeki önemi olaylarda aldıkları rol değil, anlatıcının çocukluğunu ve o çocukluğun merkezi olan köyü tamamlayan unsurlar olmalarıdır. Bütün bu kişiler bir araya gelerek anlatıcının çocukluğunu oluştururlar.

2.2.2.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Kişi Kadrosu

Âlim Kahraman'ın kitap dışındaki hikâyelerinden ilki olan “Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesinin kişi kadrosunda sadece üç kişi karşımıza çıkar. Bunlardan ilki zaman zaman anlatıcı da olan kahramandır. Kendisinin ismine, kimliğine dair bir bilgi verilmemiştir. Sürekli anlatıcı da değildir, anlatıcı olmadığı durumlarda hikâyede “adam” olarak anılır. Hikâyedeki olayı yaşayan kişi olduğu için onu asıl kahraman olarak adlandırmak doğru olacaktır. Hikâyedeki ikinci kişi kapıyı açan adamdır. Ona dair de bir bilgi yoktur. Asıl kahramana rehberlik etmek, kapıyı açmak dışında bir eylemi de söz konusu değildir. Fakat asıl kahramanı dostuna ulaştırdığı için yardımcı kahraman olarak nitelenebilir. Hikâyede yer alan son kişi ise asıl kahramanın dostudur. Asıl kahramanı kendi “yeri”ne davet etmiş ve odasında ağırlarken ona şehri ve denizi

göstermiştir. Hikâyede kişilerin üzerinde durulmamıştır. Dolayısıyla kişi kadrosu hakkında değinilecek başka bir unsur bulunmamaktadır.

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi *Kayıp Hikâyeci* kitabıyla bağlantılı bir hikâyedir. Fakat kişi kadrosu bazı ortaklıklara rağmen genel olarak bu kitaptan farklıdır. Bu hikâyenin asıl kahramanı Müzehhib’dir. Müzehhib, hikâyenin hem anlatıcısı hem de hikâyedeki farklı olayları yaşayan kişidir. Bir dönem Hikâyeci ile birlikte vakıf binasında yaşamıştır. İnce iş denemesini bitirirse Hikâyeci ile birlikte kaldığı odadan ayrılacak, binada kendi dairesine sahip olacaktır. Bir yandan memurluk yapmakta, diğer yandan okumaktadır. Aşık olduğu kişinin bir başkasıyla evleneceğini öğrenmesi evden ayrılıp ortalıktan kaybolmasının sebebidir.

Hikâyedeki bir diğer kahraman Sitare’dir. Bu hikâyenin bağlantılı olduğu *Kayıp Hikâyeci* hikâyelerinden bir farkı da budur. Kitapta hiçbir kişinin ismi verilmemişti, burada ise bazı kişilerin isimleri vardır. Sitare bulunduğu ortamda parlayan bir kişiliğe sahiptir. Müzehhib ondan “duru bir yüz, bir çift parıltılı göz” (Kahraman, 2007, s. 37) olarak söz etmektedir. Müzehhib’in çalışmalarına çok değer vermektedir. Bu yüzden onun çizdiği bir deseni kendi düğün davetiyesine koydurmuştur. Hikâyede Doğa ve Deniz adında iki tezhîp hocası da yer almaktadır. Bu kişilere dair verilen bir bilgi yoktur. Müzehhib’in “abla” olarak hitap ettiği bu hocalar sadece tezhîbe dair öğrettikleriyle ve Müzehhib’e önem verdikleri bilgisiyle öne çıkarlar.

Servis şefi de hikâye kahramanlarından biridir. Müzehhib’in memuriyetinde patronu olan bu kişi hakkında birçok kişiye göre daha fazla bilgi verilmiştir. “İnce uzun boylu, zarif, güngörmüş bir beyefendiydi.” (Kahraman, 2007, s. 35) cümlesiyle servis şefini tanımlar. Müzehhib’in üniversiteyi bitirmek üzere olmasını takdir etmekte, üniversite için aldığı izinleri anlayışla karşılamaktadır. Çalışanlarını izleyip başarılarını takdir eder. Normalde çalışanlarına vazgeçilmez olduğu hissini yaşatmakla birlikte Müzehhib işten ayrılırken ona yerine gelecek kişiyle çarkın dönmeye devam edeceğini söyler. Üniversiteyi bitirme sınavını verdikten sonra Müzehhib’i odasında ağırlayıp onunla geleceği hakkında sohbet eden babacan bir adamdır. Hikâyede sözü çok edilen bir kahramandır.

Bunların dışında hikâyede Eleştirmen’den de söz edilir. Müzehhib ondan “o gürültücü adamı daha baştan sevmemiştim.” (Kahraman, 2007, s. 33) şeklinde bahseder. Hikâyeye

göre Eleştirmen gürültücü ve sevilmecek bir adamdır. Bina Yöneticisi de anılan kişilerden biridir. Burada Bina Yöneticisi'ne dair bir bilgi bulunmaz. Fakat Müzehhib'le birbirlerine değer verdikleri anlaşılmaktadır: “Buna rağmen onunla hiçbir alakası yoktu evi terk edip gitmemin. Seninle de; aramızın çok iyi olduğu bina yöneticisiyle de yoktu.” (Kahraman, 2007, s. 33). Bir de mektup Hikâyeci'ye yazılmıştır. Hikâye boyunca bu şekilde ismi geçmez ama yazarın kitaplarıyla bağlantısından mektubun ona yönelik yazıldığı açıktır. Elbette Eleştirmen, Bina Yöneticisi ve Hikâyeci meselesi, Müzehhib de dahil olmak üzere metinlerarasılık bahsinin konusudur. Hikâyenin anlatım teknikleri incelenirken bu konu incelenecektir.

Hikâyede birçok karakter vardır ama bunların olay örgüsüne olumlu ya da olumsuz bir etkisi bulunmamaktadır. Bu yüzden sadece Müzehhib ana kahraman olarak adlandırılabilir, diğer kahramanların hikâyelerdeki konumlarıyla ilgili bir isimlendirme yapmak mümkün değildir.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinin kişi kadrosu oldukça az kişiden oluşmaktadır. Hikâyenin anlatıcısı aynı zamanda mektubu yazan kişidir. Anlatıcı hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. “Kullanımdan kaldırılmış eski bir yazının da öğretildiği bir bölümde” (Kahraman, 2019) okuyup öğretmen olmuş bir kadındır. Mektubu yazdığı sırada kırk yaş civarındadır. Utangaç ve çekingendir. Üniversite yıllarını anlatırken kendisini şu şekilde tanımlar: “Ben o büyük şehirde doğup büyümüştüm, ancak yaşamın yabancıydım; hayat karşısında ürkek kalmıştım.” (Kahraman, 2019). Üniversite yıllarında kendisi gibi utangaç ve çekingen sınıf arkadaşına aşık olmuş fakat bu aşkın karşılığında bir beklentiye girmemiştir. Sevdiği kişiyi hep uzaktan seyretmiş ve onu görmediği yirmi yıl boyunca o aşkı içinde taşımıştır. Kendisine bir aile kurmamış, yalnız başına bir öğretmen olarak hayatını devam ettirmiştir.

Hikâyede anlatıcının duygularına yer verilmişse de asıl kahraman mektubun yazıldığı kişidir. Hikâyede anlatılan odur. Hakkında birçok bilgi vardır. Anlatıcıyla aynı bölümde okumuştur. Başta utangaç ve çekingendir. Daha sonra yabancı olduğu şehre ve okula alışmış, başarılı bir öğrenci olmuştur: “Yılsonu sınavlarında en yüksek dereceyi sınıfımızdaki bir arkadaşımızla paylaşarak hocalar ve arkadaşları tarafından sevilen bir öğrenci olmuştun.” (Kahraman, 2019, s. 89). Okumayı çok sever, her fırsatta kitap alır. Öğrenciliğinde eski yazıyla oldukça ilgilidir, hat ve tezhip dersleri almıştır. Bir yandan

hikâyeler ve eleştiri yazıları yazar. Daha okurken memuriyete başlar. Mezun olmadan nişanlanmış, mezuniyetin hemen arkasından her şeyi arkasında bırakarak gittiği küçük kasabada evlenmiştir. Sonrasında kasabadaki üniversite biriminde eski yazı uzmanı olarak çalışmaya başlamış, öğretmenlik vasfı edinmiştir. Seneler sonra hikâyeleri trende satılmaya başlamıştır. Hikâyelerinden kendi içinde kişiliklere bölünmüş ve dağılmış olduğu anlaşılmaktadır. Evinden bile ayrılmış, daha sonra geri dönmüştür. Bir başka insanın gözünden anlatıldığı için gerçek düşüncelerini bilmek mümkün değildir fakat anlatıcı da onu neler yaşadığını anlayacak kadar iyi tanıyan bir kişi olduğu için anlatıcının yorumlarının doğru olduğu söylenebilir.

Mektubun yazıldığı kişiyi anlatan tüm bu unsurlar, yazarın *Kayıp Hikâyeci*, *Geçit* kitaplarını ve “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesini hatırlatmaktadır. Bu kişi söz konusu hikâyelerdeki bir kahraman ya da birkaç kahramanın birleşmiş hali gibidir. Bu hikâyede sözü edilen bazı olaylar diğer hikâyelerde yaşanmıştır: “Bir müzehhibten, evine dönmek üzere olan belleğini yitirmiş bir başka adamdan söz etti.” (Kahraman, 2019, s. 94). Fakat aynı zamanda mektubun yazıldığı kişi tüm bu hikâyelerin yazarını çağrıştırmaktadır: “Bunları senin yazdığını ve başına nasıl bir şey geldiğini anladım.” (Kahraman, 2019, s. 94). Bu benzerlikler hikâyenin kahramanını daha derin incelemeyi sağlayacaktır fakat kahramanın diğer hikâye kahramanlarıyla benzerliği metinlerarasılık tekniğinin, yazarı çağrıştırması ise üstkurmaca tekniğinin konusu olduğu için bu konunun ayrıntılarını o başlıklarda değinilecektir.

Hikâyenin üçüncü kişisi ise satıcı çocuktur. Satıcı çocuk hikâyede belirgin bir konuma sahip değildir. On beş yaşlarında olması dışında hakkında bir veri elde edilemez. Mektubun yazıldığı kişinin hikâyelerine anlatıcının ulaşmasını sağlamak ve anlatıcının mektubunu yazıldığı kişiye ulaştıracak olmak dışında bir eylemi de mevcut değildir. Ancak iki kişi etrafında dönen bu hikâyede, o iki kişinin bağlantısını sağlıyor olmak da satıcı çocuğu hikâye için önemli bir kahraman haline getirir. Hikâyede başka bir kahramana yer verilmemiştir.

“Kargalar” kısa bir hikâyedir. Kişi kadrosunda da çok az kişi bulunmaktadır. Hikâyenin asıl kahramanı anlatıcıdır. Olayları yaşayan ve etkilenen bir tek odur. Hikâye boyunca onun düşünce ve duygularını izleriz. Anlatıcı bir yaşlı ilerlemiş bir yazardır: “Genç

olsam benim için eğlenceli bir tarafı olabilirdi ama artık yaşlı başlı bir yazarım.” (Kahraman, Kargalar, 2017). İyi bir yazar olmadığı dile çok getirilmiştir. Yazı tutkusundan vazgeçemediği için yazmaya devam eder. Yumuşak huylu bir insandır, insanları reddedemez. Bu sebeple bir karganın yazdığı hikâyelerin kendi ismiyle kitaplaştırılmasını kabul etmiştir.

Hikâyede anlatıcı ailesinden “evdekiler” şeklinde söz eder. Bir yerde kızının ve Emin isminde bir torununun bulunduğu anlaşılır: “Evdekilere açıklamaya çalıştımsa da inandıramadım; tıngırdatma bizi dede, diyordu torunum Emin. Bir karganın hikâye yazdığı nerde görülmüş. Kızım, dedelerle böyle konuşmak nerde görülmüş, diye payladı onu.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Fakat isimlerinin geçtiği tek yer burasıdır ve haklarında hiçbir bilgi elde edilemez. Anlatıcının yazmadığı kitaba isminin verilmesi sonucu yaşadığı tuhaflığı ortaya koyması dışında hikâyede bir işlevleri yoktur.

Hikâyenin başında anlatıcının editörle konuşması verilmiştir. Sonrasında adı geçmez. Kitabın anlatıcının adıyla basılmasını sağlaması olay örgüsü üzerinde etkili olduğunu göstermekle birlikte öne çıkan bir kahraman değildir. Yine de olay örgüsündeki etkisi onun yardımcı kahraman olarak tanımlanmasına olanak sağlar.

Hikâyenin diğer kişileri büfede duran iki gençtir. Bunlardan gündüz büfede duranı anlatıcı tanımaktadır. Bu genç, anlatıcıya oldukça saygılı davranmakta ve “Hocam” diye hitap etmektedir: “O, başı ne kadar kalabalık olursa olsun beni cevapsız bırakmazdı. Hem de saygılı bir dille, Hocam, diyerek.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Hikâyenin sonunda anlatıcıya yine aynı saygıyla selam verir. Kargaların saldırısında yara almıştır. Hikâyede anlatılan olay örgüsünü sonuca bağlayan bilgileri verdiği için hikâyenin yardımcı kahramanı olduğu söylenebilir.

Diğer genç ise öncekinin aksine oldukça sert ve kabadır. Anlatıcıya ters bakışlar atar ve sert sözler söyleyerek tersler. Asıl kahramanın hedefi olan gazeteye ulaşmasını engellemesi sebebiyle karşı güç görevi görmüştür. Hikâyenin kişi kadrosu bu kahramanlarla sınırlıdır.

“Annemin Arkadaşı” hikâyesi bir kişiyi anlatmaktadır. Dolayısıyla hikâyenin kişileri, en önemli unsurdur. Bu kişilerin başında elbette hikâyenin başlığından da anlaşılacağı üzere anlatıcının annesinin arkadaşı olan Fatma Anne gelir. Bütün hikâyede onun özellikleri anlatılmaktadır. Zayıf, ufak, gösterişsiz bir kadındır. Zekidir, dirençlidir ve

geldiği büyük şehirde kendi geleneklerini yaşar. Genç yaşında dul kalan bu kadının beş oğlu vardır. O oğullarına, oğulları ona çok düşkünlerdir ve evlenip başka eve yerleşen oğulları bile onu bırakmazlar. Pazara erkenden gidip evin ihtiyaçlarını kendisi görür. Vefalıdır, ince düşüncelidir ve hafızası kuvvetlidir. Anlatıcının annesinden sonra vefat etmiştir.

Anlatıcı, Fatma Anne'yi anlatırken kendi annesinin de bazı özelliklerini ortaya koymuştur. Genç yaşta dul kalma, evlatlara düşkünlük ve kendi geleneğini bırakmama ikisinde ortaktır. Kendisinden küçük olan Fatma Anne'ye saygı duyar. Bir yerden sonra yürüme problemleri yaşamaya başlamıştır. Sonra da vefat etmiştir.

Fatma Anne'nin beş oğlundan özel olarak söz edilmez. İri ve yakışıklı kişilerdir. Annelerini ne dese yaparlar, onu yalnız bırakmazlar. Anlatıcı hakkında da pek bilgi yoktur. Fatma Anne'yi çok sevdiği gibi oğullarıyla da arkadaşlık eder. Hikâyenin kişi kadrosu ve haklarındaki bilgiler bu şekildedir.

“Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesi iki kişinin etrafında döner: anlatıcı çocuk ve tuhaf dedesi. Anlatıcı çocuğun adı Emin'dir. Emin ilkokul ikinci sınıf öğrencisidir. Okuldan gelince eşyalarını ortalığa dağıtan ve bir an önce oyun oynayabilmek için onları toplamayan bir çocuktur. Dedesini sever ve tuhaf bulur. Dedesinin tuhaf bir eğitim yöntemiyle eşyalarını toplamayı öğrenir.

Anlatıcının dedesi tuhaf bir insandır. Meselelere farklı bakış açıları vardır. İnsanlarla çok arkadaşlık kuramaz fakat hayvanlardan arkadaşları mevcuttur. Bazı hayvanlara ailenin bir bireyi gibi davranır. Kendisi eşyalara iyi davranır, torununa da bunu öğretmek ister.

Hikâyede anlatıcının annesi de vardır. Fakat anlatıcı eşyalarını toplamadığı için kızması ve söylenerek kendisinin toplaması dışında bir etkisi yoktur. Hikâyede adı geçen son kişi Hasan'dır. Hasan, anlatıcının evinin alt sokağında oturan bir çocuktur. Anlatıcının dedesi eşyaların ona gittiğini söyler. Hikâyenin sonunda anlatıcı onu okulun bahçesinde kendi giysileriyle görür. Hasan'ın hikâyede bir etkinliği bulunmamaktadır. Görüldüğü üzere bu hikâyenin kişi kadrosu oldukça küçüktür. Hikâye başlığından da anlaşılacağı gibi anlatıcının dedesi üzerine kurulmuştur. Anlatıcının kendisi de hikâyenin önemli bir kahramanıdır.

2.2.2.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Kişi Kadrosunun Özellikleri

Âlim Kahraman hikâyeleri bir arada incelendiğinde kişi kadrosunun özellikleri hikâyeden hikâyeye ya da kitaptan kitaba bazı ortaklıklar taşır fakat birçok farklılık da göstermektedir. Yazarın *Bak Bahar Gelmiş* dışındaki kitaplarında hikâye kişilerinin isimlerinin olmadığını görürüz. *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitabındaki tüm kahramanlar yaptıkları işlerle veya başka bir kahramana göre konumlarıyla isimlendirilmişlerdir. Eleştirimen, Hattat, Hikâyeci'nin Karısı bu isimlendirmenin örneklerindedir. Sadece birkaç gerçek yazarın ve bir hattat olan Ali Alparıslan'ın ismi açık bir şekilde verilmiştir. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında da insan olan kahramanlar bu şekilde isimlendirilmiştir. Denemeci, Kütüphaneci gibi kişiler hikâyelerde yer almaktadır. Fakat hikâyenin asıl kişileri hayvanlardır ve onlar da ait oldukları türle isimlendirilirler; Karga, Köpek, Fare gibi. Ayırıcı olarak bazıları isminin başına “yaşlı” sıfatını alır. Çünkü bu kitabın kişileri yaşlıdır. Bu kitapta geçen isimler de gerçekte var olan bazı kişilerin isimlerinin kısmen değiştirilmiş halidir. Haberci Nuh ismiyle Nuhan Nebi Çam, Kadim Haberci ifadesiyle de Nuh Peygamber hikâyelerde yerini almıştır. Birçok açıdan diğer kitaplardan farklı bir yerde duran *Bak Bahar Gelmiş*'te birçok kişinin ismi olsa da yazarın isim vermeme geleneğini sürdüren birkaç kahraman mevcuttur. Bunlar “Diyalog” hikâyesinde konuşan iki kişi ve anlatıcının kendisidir. Geriye kalan herkesin ismi vardır ve diğer kitapların aksine bu isimler çok öne çıkmaktadır.

Kitaplarda yer almayan hikâyelerde yazar bu konuda farklı tutumlar sergilemiştir. “Şehri ve Denizi Gören Adam” ve “Beklenmeyen Bir Mektup” aynı şekilde hiçbir ismin geçmediği hikâyelerdir. “Kargalar”da sadece anlatıcının torunu ve “Annemin Arkadaşı”nda anlatıcının annesinin arkadaşı istisnadır. Kişi kadrosunun diğer üyelerinin yine isimleri yoktur. “Dedemin Tuhaflıkları”nda anlatıcı Emin ve hikâyedeki diğer çocuk olan Hasan'ın ismi geçmişken anlatıcının dedesi ve annesinin adının geçmemesi normaldir. Çünkü hikâye o çocuğun ağzından yazılmıştır ve çocuk doğal olarak “dedem, annem” şeklinde anlatmaktadır. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” ise bu konuda ortada kalmış bir tutuma sahiptir. Hikâyenin anlatıcısı olan Müzehhib'in ve hikâyenin *Kayıp Hikâyeci* kitabıyla bağlantılı olan bölümündeki kişilerin kitapta olduğu gibi ünvanı verilmiştir. Fakat Müzehhib'in kendine ait olay örgüsünde “servis şefi” hariç herkesin ismi vardır. Yazarın bu konuda kesin olmayan tutumunu yansıtmaktadır.

Yazar hikâyelerinde kişilerin fiziksel özellikleri üzerinde durmaz. Kişilerin görünümüne dair tasvirler oldukça kısadır. Kişiler daha çok iç dünyalarıyla, düşünce duygularıyla öne çıkarlar. Bağlantılı hikâyelerde farklı anlatıcılara yer vererek farklı kahramanların iç dünyalarını ortaya koyar. Hikâyelerin birbirinin devamı hükmünde olması bir hikâyede geride kalan kahramanın diğer hikâyede öne çıkmasına imkân sağlamıştır. Elbette farklı kahramanların anlatıcı olması noktasında da *Bak Bahar Gelmiş* kitabı dışarıda kalmıştır. Bu kitapta çok fazla, hiçbir kitapta olmadığı kadar kişi mevcuttur ve anlatıcı hariç kimsenin iç dünyası hakkında fikir sahibi olamayız. Fakat yine anlatıcının duygu ve düşünceleri birçok yerde karşımıza çıkmaktadır.

Kişi kadrosu genellikle hikâyedeki en önemli unsurdur. Hikâyelerde çoğu zaman merkeze alınan kişilerdir. *Kayıp Hikâyeci*, *Geçit* ve *Yazmak Bana Göre Değil* kahramanların iç veya dış çatışmalarından oluşan hikâyelerden müteşekkildir. *Bak Bahar Gelmiş*'te ise bazı hikâyeler kişi merkezlidir fakat başka unsurları merkeze alan hikâyeler mevcuttur. Merkezde başka bir unsur olduğunda dahi o unsurun anlatılma sebebinin anlatıcının değer dünyasındaki yeri olması yine merkezi belirleyenin hikâye kahramanı olduğunu göstermektedir.

Yazarın hikâye kahramanlarının kimlik noktasında katı bir kalıpları yoktur. Kahramanlar kolaylıkla bir diğer kahramana dönüşebilir, ikisi veya daha fazlası birleşip tek kişi olabilir, aynı ya da farklı bir şekilde yazarın bir başka hikâyesinde karşımıza çıkabilir. İncelemelerde belirttiğimiz üzere *Geçit* kitabının sonunda Hikâye Kahramanı. Hikâyeci'ye dönüşmüş; "Beklenmeyen Bir Mektup" hikâyesinde *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki birçok kahraman tek kişi olarak karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla kahramanların hikâyeleri, buldukları hikâyede bitmez. Yazarın başka herhangi hikâyesinde, herhangi bir kahraman olarak yeniden var olabilir.

Hikâyelerdeki birçok kahraman otobiyografik unsurlar taşımaktadır. Bazen bir hikâyede birden fazla kahraman bu tür özelliklere sahiptir. "Asansör" hikâyesi ve *Bak Bahar Gelmiş* kitabının otobiyografik yaşantıdan yola çıkılarak yazıldığını yazarın kendisi de teyit etmektedir. Fakat diğer kitap ve hikâyelerde bu unsurlar gizli şekilde bulunur. Yine de yazarın hayat hikâyesinden bu benzerlikleri bulmak mümkündür. Yazarın kendisi dışında gerçek hayatta yaşayan bazı kişilerden esinlenerek oluşturulmuş kahramanlar da

mevuttur. Hikâyelerin kurmaca kişileri oluşturulurken gerçekteki bazı insanların özellikleriyle donatılmışlardır.

Sonuç olarak Âlim Kahraman'ın hikâye kahramanları *Bak Bahar Gelmiş* kitabı haricinde büyük oranda ismi olmayan kişilerdir. Kişilerin fiziksel özellikleri çok az ve kısa olarak karşımıza çıkar. Bütün hikâyelerde olaylar kişilerin ne hissettiği ve düşündüğüyle beraber anlatılmış, kişilerin iç dünyası öne çıkarılmıştır. Kişi kadrosu Âlim Kahraman hikâyelerinin merkezindeki unsurdur. Hikâye kahramanları tabiri caizse akışkan bir yapıya sahiptir. Kolaylıkla birbirlerine dönüşüp, birleşip ayrılabilir; bağlantılı olmayan bir hikâyede tekrar var olabilir. Hikâye kişileri yazarın kendisini veya bir başka gerçek kişiyi çağrıştıran bazı özellikleri haizdir. Yazar bazen bu özelliklerin dışına çıkarak farklı kahramanlar oluşturmuş olsa da Âlim Kahraman'ın hikâye kişilerinin genelde görülen ortak özellikleri bu şekildedir.

2.2.3. Mekân

Anlatmaya bağlı metinlerde olayın veya durumun geçtiği yerler, “mekân” unsurunu oluşturur. Fakat mekân, sadece bulunulan yer değildir. Hikâyenin kişileri, olay örgüsüyle bir bağı vardır. Mekânın edebi metinlerdeki önemi ve yeri edebi akımlara bağlı olarak zamanla değişmekle birlikte, kişilerin sosyal ve kültürel kimliklerine dair ipuçlarını ortaya koyan “insan gerçeğinin bir parçasıdır.” (Çetişli, 2016, s. 100). Mekân, gerçekten var olan mekânlardan seçilebileceği gibi gerçekte olanlara benzer şekilde kurmaca ya da gerçekte hiç olamayacak şekilde hayali olabilir. Mekân unsuru incelenirken iç ve dış mekân, kapalı ve açık mekân olarak ayrılır. Mekânın olay ve kişilere etkisi konusunda A. İhsan Kolcu “Kapalı mekânlar daha çok ruh çözümlemelerine zemin hazırlarken açık mekânlar daha ziyade aksiyonu gerektiren yerler olarak öne çıkarlar.” (Kolcu, 2018, s. 26) demiştir.

2.2.3.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Mekân

Kayıp Hikâyeci kitabındaki hikâyelerde mekân oldukça önemlidir, özellikle bir mekân hikâyelerin şahıslarından biri gibidir: vakıf binası. Söz konusu binada Hikâyeci uzun zamandır yaşamaktadır ve binanın arsası aslında onun ebeveynine aittir. Fakat bina sanatçılara vakfedilmiştir ve ilim, sanat camiasından insanlar içinde kalabilmektedirler. Müzehhib, Eleştirmen, Araştırmacı bu binada yaşayan kahramanlardır. “Ev” olarak da

sözü edilen vakıf binası sadece yaşadıkları yer değil, çatışmanın unsurlarından biridir. “Ev” kahramanlar için bir kimlik meselesidir. Bu yüzden Eleştirmen, kimliğini onaylamadığı Hikâyeci’yi bu binadan attırmak ister. Vakıf binası bu hikâyelerde sembolik bir anlam kazanmıştır. Eleştirmen’in binaya gelişi “tepeden inme” (Kahraman, 2000, s. 24) şeklinde ifade edilir. Sonrasında her şeyi değiştirerek Hikâyeci’nin varlığını silikleştirmeye başlamıştır. Kişilerin “ev”deki yeri hayattaki yerine karşılık gelir. Ayrıca hikâye kişilerinin, yazarın alt kimlikleri olma ihtimalini göz önünde bulundurduğumuz zaman, Şecaattin Tural’ın da söylediği gibi “ev” yazarın "ben"ini” temsil ediyor olabilir. (Tural, 2014, s. 168) Böyle bir durumda başta söylediğimiz gibi vakıf binası, hikâyelerin kahramanlarından biri haline gelir.

Hikâyelerde vakıf binası dışında birkaç mekân daha mevcuttur. “Tuhaf Bir Durum” hikâyesi kitapçıların bulunduğu bir pasajda geçer. Mekân burada kahramanın geçmişi ve şimdisi olarak karşımıza çıkar. Eskiden çok iyi tanıdığı bu mekân, şimdi bambaşka ve tanınmaz bir hal almıştır. Kahramanın sorgulamalarına sebep olan bu mekân, “tuhaf bir durum” yaşanmasına da yol açar.

Hikâye mekânlarından biri bir modern külliyyede bulunan kütüphanedir. “Yolculuk” hikâyesinde mekânın kısa bir tasviri yapılmıştır.

“Sekizgen avluda tam karşımıza düşen tek ışıklı binaya, kütüphaneye doğru devam ettik yanımdakiyle beraber. Yaklaşıldığında iki tarafa doğru kendiliğinden açılan cam kapının üzerinde “Kütüphanemiz Yirmi Dört Saat Açıktır” yazılıydı. (...) Asansörle dev bir eserin hazırlandığı üçüncü kata çıktım. Hemen asansörden inince bir meydancık var. Binanın her tarafında yerler tamamen halıyla kaplanmış.” (Kahraman, 2000, s. 15)

“Size kendimden bahsedeyim” başlıklı hikâyenin sonunda Hikâyeci, Araştırmacı’nın kendisine bulduğu iş yeri olarak aynı mekânı tasvir eder. Kahraman, bu kütüphane tasvirinde kendisinin çalıştığı İslam Araştırmaları Merkezi’nden etkilendiğini belirtir. Fakat mekânı gerçeğiyle bırakmamış, yirmi dört saat açık olması gibi kurgusal unsurlar eklemiştir.

Son olarak “Beklenmeyen” hikâyesinde Hikâyeci’nin Kitapçı, Hattat ve şair hanımla oturduğu kitabevi de belirgin bir mekân olarak karşımıza çıkar. Kitabevinin biraz küçük olması dışında fiziksel yönünün üzerinde durulmamıştır.

“Asansör” hikâyesine adını veren hikâyedeki mekândır. Hikâyede mekân isimleri oldukça etkindir. İlk cümlede “bu büyük kent” ifadesi yer alır. Sonra büyük bulvar, insan akan cadde, Dünya Sineması, ayakkabıcı Şeref gibi mekân isimleri geçer. Yazarın *Yazarak Yaşamak* kitabındaki “Fethi Gemuhluoğlu” başlıklı yazısında da sözü edilen mekânlar gerçekten alınmıştır: “Beni Fethi Beye gönderen ağabey, Dünya-Fitaş sinemasıyla ayakkabıcı Şeref’in arasında bir kapıyı tarif etmişti. (...) Ayakkabıcıya içeri doğru girince, ileride dipte küçük bir asansör kapısı mevcuttu. Herhalde ikinci defa (yalnız başıma ilk defa) orada asansöre bindim.” (Kahraman, 2018, s. 76) Aynı olay hikâyede, elbette daha farklı bir üslupla anlatılmıştır:

“Tarif üzerine, çekine sıkıla, Dünya Sineması’nın bitişiğindeki ayakkabıcı Şeref’ten girerek o asansörün kapısını buldum. Biraz heyecan, biraz korku. (neden? asansöre bu ikinci binişim miydi? ilki, o geldiğim daha küçük kentin tek asansörlü binasında mıydı? bir arkadaşım mıydı? bu asansör daha mı moderndi?)” (Kahraman, 2000, s. 78)

Hikâyede diğer mekânlar gibi asansör de gerçek bir mekândır fakat olaydan çok kahramanın iç dünyası ön plandadır ve duyguların açığa çıkma yeri ilk olarak asansördür. Daha sonra camlı bir kapısı olan odaya girer. Olay orada gerçekleşmektedir. Hikâyeye yine asansörde biter. Bu hikâyede mekân, kahramanın duygu dünyasını da sembolize eder. Önce asansörle yukarı çıkar. Kahraman yukarı çıkarken heyecanı da aynı şekilde yükselmektedir. Belki aynı şekilde burs alacağına dair umudu ve sevincinin de yükseldiğini söyleyebiliriz. Fakat heyecanından camlı kapısı olan odadaki görüşme pek iyi gitmez ve odadan mahzun çıkar. Tekrar asansöre bindiğinde “en alttaki” düğmeye basması boşuna değildir. Asansörle aşağı inmeyi, “içinde oluşan boşluğa düşmek” (Kahraman, 2000, s. 80) olarak tanımlar. Çünkü sevinci de asansörle birlikte aşağı inmektedir.

Hikâyeler boyunca sayısı fazla olmayan mekânlara baktığımızda büyük oranda kapalı mekânları tercih ettiği görülür. Hikâyelerde fazla aksiyonun bulunmaması, kişilerin iç dünyalarının öne çıkması ve mekân seçimi Kolcu’nun bu noktadaki tespitini doğrular niteliktedir.

2.2.3.2. Geçit Kitabında Mekân

Kayıp Hikâyeci kitabında ana mekân olan “ev”, yani vakıf binası kitabın “Geçit” bölümündeki hikâyelerde de varlığını sürdürür. Evden gidenler ve eve yeni yerleşenler olur, fakat ev aynı şekilde sanat ve bilim yuvası olmaya devam etmektedir. Yine de ikinci bölümde ilk bölüme göre etkisi azalmıştır. Çünkü “Geçit” bölümü daha çok yolculuk üzerinedir ve sabit bir mekân olan “ev” geri planda kalmıştır. İkinci bölümdeki hikâyelerde “ev”deki varlık, hayattaki varlığa karşılık gelmez.

Hikâyelerde mekân değiştiren Hikâye Kahramanı’dır. Hikâye Kahramanı aylarca farklı şehirler gezdiğini söyler, fakat buraların neresi olduğu belli değildir. Bir şehirdeki fakültenin öğrenci kantini, Hikâye Kahramanı’nın bulunduğu mekânlardan biridir. Sonraki mekân “Geçit Otel”dir. Kitaba da adını veren bu otel, Hikâye Kahramanı’nın yolculuğu kadar olağandışı özellikler sergiler. Hikâyelerin bu noktada büyüleri gerçekçiliğe kapı açtığı söylenebilir. Çünkü büyüleri gerçeklikte, gerçekçi görünen olay, karakter, yer ve zaman; mucizevi, büyüleri ya da hayali denebilecek özellikler barındırmaktadır. (Özüm, 2009, s. 14). Zaten Hikâye Kahramanı, yazarıyla aynı dünyaya geldiğinde hikâyeler gerçekçiliği aşır gerçek dışının sınırlarına taşmıştır. Fakat Geçit Otel’yle birlikte bu gerçek dışı özellikler mekâna da sirayet etmiştir. Geçit Otel’inde hemen her şey normal görünmektedir. Ama “tarifelerde olmayan tren”e bir “geçit” görevi görmektedir. Otel Katibi, Hikâye Kahramanı’nın bildiklerinden fazlasını bilmekte, onu tanımaktadır. Hikâye Kahramanı tam bir bilgi vermediği halde, Otel Katibi tam saatinde onu uyandırıp yine nereden edineceğini bilmediği biletini eline vermiştir. Bu otel, adından da belli olduğu üzere gerçek ve düşsel olanın arasında bir köprü görevi görmektedir. Asıl gerçek dışı olan “tarifelerde yer almayan tren”dir. “Trende kitap okuyan adam” fotoğrafını çeken öğrenci trenin gerçek dışılığını şöyle ifade eder: “Eğer elimde bu fotoğraf olmasa, o trenin de, bu adamın da gerçekten var olduğuna inanmayacağım hâlâ. O gece, gecenin ilerlemiş bir saatinde istasyona gidişimi de bir rüya sayacağım!” (Kahraman, 2011, s. 102) Söz konusu tren tarifelerde yer almaz ve varlığı bir rüya gibidir. Gecenin karanlığında tüm ışıklarıyla yolcularını beklemesi (Kahraman, 2011, s. 107) bir masalsilik izlenimi uyandırır. Trenin gerçek dışı yönü sadece zamansızlığı değildir. Yolcuları hikâye, roman, şiir kahramanlarıdır. Yolculuk boyu kahramanlar, hikâyeler üzerine sohbet ederler.

Kitabın ikinci bölümündeki hikâyelerde son mekân ismi G harfi ile başlayıp E harfi ile biten, beş harfli kasabadır. “Pürüz” hikâyesinde Hikâye Kahramanı, Hikâyeci’nin G

harfiyle başlayan on bir kasaba ismi yazdığını görmüş ve Müzehhib'in mektup zarfında G harfiyle başlayan beş harfli yer ismini görünce Hikâyeci'yi bu şehirlerde aramaya başlamıştır: “Düşündüğüm gibi, sadece “G” ile başlayan değil “G” ile başlayan beş harfli kasabaları seçip çıkarmıştı hikâyeci.” (Kahraman, 2011, s. 97). “Geçit” başlıklı hikâyede “Trende kitap okuyan adam” fotoğrafını çeken öğrenciye, Hikâyeci bir şiirden göstermiştir o G harfiyle başlayan şehri: “G harfi ile başlayan E harfi ile biten beş harfli bir kelimeydi. O yerin adını okuyunca bana sözünü ettiği şiiri de hatırlamıştım.” (Kahraman, 2011, s. 105). Yani bu mekân Hikâye Kahramanı'nın var olduğu hikâyelerde mevcuttur. “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinin sonunda aradığı şehre gelmiştir: “Sizin kasabanın ismi ne, dedim. Satıcı çocuk G ile başlayan E ile biten o beş harfli ismi söyledi: Bir dakika bekle, ben de iniyorum burada, dedim.” (Kahraman, 2011, s. 113). Kitabın sonunda “Hepsi hikâye”de nehrin diğer tarafına, Hikâyeci'yi bulmaya geldiği kasabaya, yani kendi evine gelmiştir. Bu kasaba da hikâyelerin düşsel mekânlarına dahildir. Çünkü tarifelerde olmayan trenin “haritalarda olmayan şehre” gideceği söylenir hikâyede: “Tarifelerde olmayan bir tren haritada bulunan bir şehre gidecek değil herhalde, dedi.” (Kahraman, 2011, s. 104). Fakat sözü edilen kasaba da gerçek bir mekândan esinlenilmiş olma ihtimalini taşımaktadır. “Pürüz” hikâyesinde bu şehirden ilk defa bahsederken “kasaba” değil, “ilçe merkezi” ifadesini kullanır: “Liste de hepsi de “G” harfiyle başlayan on bir ilçe merkezinin ismi vardı.” (Kahraman, 2011, s. 97). Hikâye Kahramanı daha sonra bu isimlerin beşer harfli olduklarını fark eder. Gerçekte de Türkiye’de G harfiyle başlayan beş harfli ilçe merkezlerinin sayısı on birdir. Daha sonra E harfiyle bittiği bilgisi eklenir. Yazarın, Sakarya şehrinde yaşadığı ve hikâyelerde bazı otobiyografik unsurlar kullandığı bilindiği için bu şehrin “Geyve” olma ihtimali yüksektir. Söz konusu şehrin adının bir şiirde geçtiği de belirtilmiştir: “Kitabın en başlarındaki uzun şiirin ilk dizelerinden birinde bu trenin gideceğini söylediği yerin adı geçiyordu.” (Kahraman, 2011, s. 104). Sezai Karakoç’un en meşhur şiirlerinden “Monna Rosa”, hikâyedeki cümlede değinildiği gibi *Gün Doğmadan* isimli bütün şiirlerinin toplandığı kitabın en başlarında yer almaktadır. Kitapta “Gülce'nin gülleri ve beyaz yatak.” (Karakoç, Gün Doğmadan, 2020, s. 13) şeklindeki şiirin ikinci mısrasında yer alan “Gülce”, bilindiği üzere kitap basılmadan önce “Geyve” şeklindedir. Ve bu şehrin ismi, hikâyedeki cümlede söz edildiği gibi şiirin ilk dizelerindedir. Buraya kadar verilen ipuçları takip edildiğinde Hikâye Kahramanı'nın

gittiği yer “Gülce” de olabilir fakat ipuçları bunlarla bitmez. “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde trenin uzunca beklediği, satıcı çocukların geldiği istasyonda Hikâye Kahramanı nerede olduğunu sorgular. “Camdan görünen küçük istasyon binasının üzerindeki yazıyı tekrar okudum. Tanınmış bir mücadele adamının adı yazılıydı orada. Kasabaya onun adı verilmişti.” (Kahraman, 2011, s. 112). Daha sonra Hikâye Kahramanı, hikâyeleri satan çocukla konuşur ve hikâyelerin yazarıyla tanışmak istediğini söyler. “Peki, dedim; burada mı oturuyor yazarı; kendisiyle tanışmayı çok isterdim. Burada sayılır; nehrin öte yakasında bizim kasabamız, dedi o: İki kilometre ilerde; tren oraya uğramaz.” (Kahraman, 2011, s. 113). Hikâye Kahramanı sorunca çocuk, kasabalarının ismini söyler. G ile başlayıp E ile biten beş harfli kelimedir. Geyve, Sakarya Nehri’nin hemen doğusunda yer almaktadır. Nehrin öteki tarafında Alifuatpaşa kasabası bulunmaktadır. Sakarya’nın kendi adını taşıyan Alifuatpaşa kasabasında medfun bulunan (Kahraman, 2012, s. 123) Ali Fuat Cebesoy, hikâyede geçen “tanınmış mücadele adamı” tanımına uygunluk göstermektedir. Alifuatpaşa kasabasında bir “tren istasyonu” mevcuttur ve “nehrin öteki yakası”nda Geyve bulunmaktadır. Bir kurmaca metinde bütün unsurlar kurmaca olacağı için söz konusu şehrin Geyve olduğunu kesin olarak söylemek doğru değilse de hikâyedeki mekânın gerçeklikten izler taşıdığını söylemek mümkündür.

Geçit kitabının ilk bölümü olan “Kayıp Hikâyeci”de kapalı mekânlar ve buna bağlı olarak kahramanların iç dünyaları hâkimdi. Fakat “Geçit” bölümünde mekân değişkendir. Bunda hikâyelerin daha çok bir arayış içermesi etkindir. Mekânların belirgin ortak özelliği masalsi bir düşselliğe sahip olmalarıdır. Hikâyeler boyunca Hikâye Kahramanı, gerçek olandan düşsel olana gitmekte gibi görünmektedir. Fakat aynı trenin kaçak yolcusu “Kurgulanmış olandan gerçek yaşama” (Kahraman, 2011, s. 108) gittiğini söyleyerek bu algıyı tersine çevirir. Hikâye Kahramanı da Hikâyeci’nin kendisine dönüşmesiyle kurmaca içindeki kurmacadan kurmacanın gerçekliğine geçerek düşsel olandan gerçek yaşama gitmiş gibi görünmektedir. Bu sebeple hikâyedeki mekânları tam tersi şekilde de yorumlamak mümkündür. Mekânlar arasındaki “Geçit”in gerçekle kurgusal arasında bir köprü olması her şekilde geçerlidir.

2.2.3.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Mekân

Yazmak Bana Göre Değil kitabında belli başlı birkaç mekân karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki Yaşlı Karga'nın yazma eylemini gerçekleştirdiği çatı katıdır. Çatı katı Hikâyeci'nin evinin ardiyesi olarak kullanılmaktadır. Kullanımdan kalkınca eski daktilosunu oraya koymuştur. Yaşlı Karga o daktiloyu kullanarak söyleyeceklerini yazıya döker. Bütün hikâyeler o daktiloda yazıldığı için aslında tüm hikâyelerin içinde mekân olarak çatı katı mevcuttur. Çatı katının mekân olarak hikâyeye etkisi Karga'nın yaptığı işin zorluklarını göstermektir: “Bir çatı katında, zor şartlar altında yazıyorum bu yazıyı.” (Kahraman, 2016b, s. 21-22). Karga zaten insanların dilinde, eli olmadığı için gagasına zarar vererek, oldukça zor şekilde hikâyeleri yazmaktadır. Çatı katı ışık yetersizliği gibi başka zorluklar da getirir.

Hikâyelerde yer alan bir diğer önemli mekân kütüphanedir. Yaşlı Kütüphaneci, Yavuz Argıt'tan esinlenerek oluşturulmuş bir kahraman olduğu için kütüphane de İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi'nden ilham alınarak oluşturulmuş bir mekân olma ihtimalini taşımaktadır. Fare'nin anlatıcı olduğu hikâyelerde esas mekân burasıdır. Bilginin, okumanın yüceltildiği bu hikâyelerde bir hayvanın okuma öğrendiği mekân olarak kütüphane önemli bir unsurdur. Mekânın öneminden dolayı hikâyelerden birinin başlığı “Kütüphane”dir. “Muhteşem bir yerdi burası. Raflar, raflar ve raflar; raflara dizilmiş onlar, yüzler ve binlerle kitaplar.” (Kahraman, 2016b, s. 40) cümlesi de kütüphanenin hikâyelerde taşıdığı olumlu anlamı göstermektedir. Üstelik kütüphane, bu hikâyelerde bir evdir. Kütüphaneci zaten orada yaşamaktadır. Fare de kütüphaneden ayrılırken orayı evi olarak gördüğünü söyler: “Hâlbuki burası benim de evim sayılırdı.” (Kahraman, 2016b, s. 56).

Park, hikâyelerde öne çıkan üçüncü mekândır. “O bölgede herkesçe bilinen bir kadın ve doğum hastanesi”nin karşısında yer almaktadır bu park. (Kahraman, 2016b, s. 75). *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının hikâyelerinin Âlim Kahraman'ın Atıkvalide kitabında yer alan “Bizim semtin kargası” başlıklı denemesinden yola çıkılarak yazıldığını yazarın kendisinin belirtmesine daha önce değinmiştik. Aynı yazıyı hikâye kitabına alırken mekân isimlerini çıkarıp değiştirse de yazının aslında söz konusu hastanenin ismi geçmektedir: “Birkaç yıl öncesine kadar Üsküdar'da Zeynep-Kamil Hastanesi'nin karşısındaki parkta, büfenin oralarda bir karga yaşıyordu.” (Kahraman, 2009, s. 13). Buna göre söz konusu parkın da hastaneyle aynı ismi taşıyan Zeynep Kamil Parkı'ndan esinlenerek oluşturulmuş bir mekân olması mümkündür. Kurmacanın

gerçekliğinde hikâyelerin doğduğu yer bir çatı katı olmakla birlikte yazar için bu parkın o işlevi gördüğü söylenebilir. Yaşlı Karga'nın insanlara yaklaştığı yer, dergi aşırıldığı büfeler o park çevresindedir: “Şimdi o yazıyı okuyanların gözü, benim bir zamanlar insanlarla senli benli yaşadığım o parkta!” (Kahraman, 2016b, s. 19). Yaşlı Köpek'in de senelerdir yaşadığı yer bu parktır: “Şu içinde yaşadığım parktan dışarı çıkmak gelmiyor içimden.” (Kahraman, 2016b, s. 69). Diğer mekânların aksine park, açık bir alandır. Fakat hikâyelerde bir yaşam alanı olması dışında bir etki göstermemektedir.

Bu üç mekân dışında Kumru'nun doğduğu Denemeci'nin evinin cam önü, Fare'nin evlatlarıyla yaşadığı eski ev ve Editör'ün ofisi gibi mekânların öne çıkan bir özellikleri yoktur ve çok az karşımıza çıkarlar.

Görüldüğü üzere *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki hikâyelerde de mekânlar büyük oranda kapalıdır. Kişilerin iç çözümlenmeleri, düşünceleri de hikâyelerdeki aksiyona baskındır. Mekânların da, hikâyelerdeki bazı kişilerde olduğu gibi gerçek hayattaki bazı mekânlarla benzerlik gösterme özelliği vardır. Mekânlar, kendilerinde bulunan kişilerin özelliklerini yansıtır. Zorlu şartlara sahip çatı arası, Yaşlı Karga'nın zor bir işe kalkışmasını; kütüphane, Fare'nin ilminin büyüklüğünü temsil eder. Park gibi açık bir alanın da Köpek'in hedefini unutmuş yaşantısının bir yansıması kabul etmek yanlış olmayacaktır. Bu şekilde bakıldığında hikâyelerdeki mekânların sembolik anlamları olduğunu söylemek mümkündür.

2.2.3.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Mekân

Bak Bahar Gelmiş, anlatıcının çocukluğunda yaşadıklarını konu alan hikâyelerin bir araya gelmesinden müteşekkil bir kitaptır. Anlatılan çocukluğun en önde gelen özelliklerinden biri bir köyde geçiyor olmasıdır. Kitabın sonunda anlatıcı da bu durumu vurgular: “Bir ‘yazar’ın değil bir köy çocuğunun dünyasından söz ettim size.” (Kahraman, 2021, s. 144). Bu cümle de göstermektedir ki buradaki hikâyelerde anlatıcının çocuk olması kadar köyde geçmesi de önemlidir. Dolayısıyla *Bak Bahar Gelmiş* kitabında mekân unsurunun ne denli mühim olduğu anlaşılabilir.

Kitabın “Diyalog” hikâyesinin diğerlerinden farklı değerlendirmek gerektiğine değinmiştik. Bu hikâyenin hangi mekânda geçtiğine dair hiçbir bilgi yoktur. Sadece yazarın hikâyelerinde anlattığı köyden söz edilir. Yazar yakınlarda o köye bir daha

görmüştür. Fakat anlattığı köyle gördüğü köy birbirinden çok farklıdır. Mekân olarak o köydeki eski cami ve köy odasının artık olmamasından, yerine dikilen binadan söz eder.

Kitabın bundan sonraki ilk hikâyesi “Yün Kilim” hikâyesi bir mekân ismiyle başlar: “Kula’nın bir köyünde doğdum.” (Kahraman, 2021, s. 11). Yazarın diğer hikâye kitaplarının aksine *Bak Bahar Gelmiş* kitabının hikâyelerinde genellikle mekân isimleri açıkça verilmiştir. Burada köyün adını vermese de Kula’ya bağlı olduğu görünmektedir. Köy hikâyelerdeki ana mekândır. Hikâyeler çok büyük oranda köyde geçmektedir. Zaman zaman köyün dışına çıkılsa da anlatıcının diğer mekânlara bakışı köyden bakmak şeklindedir.

Köyün içinde birçok mekândan ayrıca söz eder. Bunların bazıları kapalı, bazıları açık alanlardır. Kapalı alanların başında anlatıcının, annesi ve ağabeyi ile yaşadığı evi gelir. “Süsken’le Alabacak” hikâyesinde evin ayrıntılı tasviri yapılmıştır. Köyde bulunduğu yerden kat sayısına, ürünleri ettikleri yerden evdeki odaların içindeki eşyalara kadar evi anlatır.

“Evimiz köyün alt başında.

İki katlı.

Önünde bir avlusu, fırını, fırının biraz yukarısında da samanlığı. Samanlığın bitişiğinden dayımın evinin duvarı başlıyor.” (Kahraman, 2021, s. 13)

Evin “eski ev” ve “yeni ev” olarak adlandırılan iki odası, “hayat” denilen yazlığı bulunmaktadır. Evde kiler, sahanlık ve ambar da bulunmaktadır. “Süsken’le Alabacak” dışında “Tüfek”, “Teyzem Naime” gibi birkaç hikâyede daha evin belli bölümlerini anlatan tasvirler mevcuttur. Anlatıcının evi, sözü edilen üç hikâye dışındaki hikâyelerde mekân olarak öne çıkmasa da hikâyelerin çoğunda yer almaktadır.

Anlatıcının evinin yanındaki Niyazi Dayı’nın evi ve yukarısındaki Arif Amca’nın evi de köyde bulunan kapalı mekânlardandır. Niyazi Dayı’nın evinde bulunur fakat eve dair bir tasvir yapmaz. Amcasının evinde ise dağlara baktıkları pencereyi anlatır. “Ufku geniş bir penceresi var. Yazın camı açıp önüne otururdu amcam. İyidir bizim burası, efil efil eser, derdi.” (Kahraman, 2021, s. 25). Bu evler mekânı öne çıkarmak için değil, konu alınan kişilere dair hatıraları aktarmak üzere anlatılmıştır.

Köyde yer alan bir diğer kapalı mekân okuldur. Taş bina olan bu okulun tek dersliği vardır. “Dikdörtgen, geniş bir giriş önce. Sağda ise ayrı bir kapı; bir hol, bir oda.

Öğretmenimiz otururdu orada da.” (Kahraman, 2021, s. 64). Daha sonra köye yeni bir okul yapılır. Bu lojmanı da olan gerçek bir okuldur. Köyün eski camisi de hikâyelerde bulunulan mekânlardan biridir.

Köyde bir “köy odası”, bir de “Odaönü” denilen bir meydan bulunmaktadır. Köy odası, köy dışından gelen misafirlerin kaldığı yerdir. Caminin yanındadır. Köydeki birçok ev gibi altı ahır, üst katı iki odalıdır. Odaönü hikâyelerde bulunan açık mekânlardandır. Köye gelen satıcılar satışlarını orada yaparlar. “Odaönü’ne, iki küfe üzüm getiren birini duyardım mesela. Satıcıdan biraz üzüm almamız için annemi zorlardım.” (Kahraman, 2021, s. 51-52). Bazı bayram, düğün akşamlarında toplanma yeridir. Birden fazla hikâyede karşımıza çıkar.

Köy çevresinde tarlalar bulunmaktadır. Akçaalan, Dağdibi, Boyalık, Köprü-burun bunlardan bazılarıdır. Tarlalar arasında hikâyelerde en çok adı geçen ve bir hikâyeye de başlık olan “Dal-Ağaç”tır. Anlatıcının “ikinci evimiz” olarak tanımladığı bu tarlada birçok ürün olsa da bostan önceliklidir: “Fakat daha çok bostan tarlamızdır Dalağaç.” (Kahraman, 2021, s. 37) Eskiden o tarlada bağ da bulunmuştur. Bu tarlanın bir önemli tarafı da anlatıcının aile mezarlığının burada olmasıdır. Birçok aile büyüğü gibi anlatıcının babasının mezarı da buradadır. Köprü-burun, köyü karşı yakaya bağlayan köprünün bulunduğu yerdir. Burada önce tahta bir köprü vardır, daha sonra beton bir köprü yapılmıştır. Söz konusu mekânlar farklı hikâyelerde tekrar anılmaktadır.

“Gediz” köyün yakınındaki Gediz Nehri’nin merkeze alındığı hikâyedir. Anlatıcının diğer çocuklarla birlikte içinde yüzdüğü, balık tuttuğu bu nehir anlatıcının çocukluğunda büyük bir öneme sahiptir: “Büyük nehirlerden birinin kenarında, onun çağlıtı seslerini dinleyerek büyüdük. Bir köprü vardı nehri geçen. Ayaklarının birinin dibinden akıntıya bıraktık kendimizi. Yüzmeyi öyle öğrendik.” (Kahraman, 2021, s. 96). Köyde bu nehrin dışında dereler de bulunmaktadır. Kadınların çamaşır yıkamaya gittikleri “Kulfal deresi” bunlardan biridir: “Çamaşır günleri, kadınların Kulfal’dan yükselen ritmik, boğuk tokuş sesleri duyulur durur akşama kadar.” (Kahraman, 2021, s. 113). Nehirler ve dereler, çocuklar için oyun, yetişkinler için iş mekânı olarak oldukça işlevseldir.

Bir hikâyeye başlık olan “Esmâ Yanan Yurt” yine bir mekân ismidir. Yurt, yaylalarda çadır kurulan yerdir. Yine çadırların kurulduğu bir zamanda anlatıcının büyük halası

Esmâ, yaktığı ateş eteğine değip alev alınca kendisi de yandığı için mekân o isimle anılmaktadır. “Yurt yeriymiş bu düzlük, çadır kurulmuş eskiden. Adı o zamanlardan kalma: Esmâ Yanan Yurt.” (Kahraman, 2021, s. 127). Esmâ Yanan Yurt, Topaktaş denilen tepede bulunur. Helimaslan Deresi de bu şekilde bir olay sonrası isim alan yerlerdendir.

Köy içerisinde adı anılan daha birçok mekân mevcuttur. Şeytan Ahmet Dede’nin herkesi özendiren tımarlı bahçesi, Muhtar Ali’nin “Mağaza” denilen deposu, Akçeşme, Azıtepesi, Alnaç Tarla, Karaca Harman, Kaş, Hacer Teyze’nin evi, Bakkal Emin’in dükkanı, Ali Dede’den kalan Nurullah Dayı’nın evi bunlardan bazılarıdır. Bazı kişiler gibi bu mekânların bazıları anlatılan olayın merkezinde yer almıştır.

Hikâyelerde bir de köy dışındaki mekânlar yer almaktadır. Bunlardan en önemlisi Kula’dır. Kula, küçük bir köyde yaşayan çocuklar için çok büyük bir şehirdir. Oradaki her şey farklı bir dünyaya aitmiş gibi gelir: “Çünkü Kula’da teyzem vardı. Şehirde teyzem olması köydeki arkadaşarımla oynarken bir ayrıcalıktı hâlbuki.” (Kahraman, 2021, s. 39). Anlatıcı Kula’yı çok özel bulsa da bu Kula’ya gitmediği için değildir. Hikâyelerde teyzesinin evine, pazara birçok defa gittiği görülmektedir. Teyzesinin ailesiyle tarlaya gittikleri Sal’âne tarafı, amcası ve dayısıyla gittikleri Ekin Pazarı, Kula’daki mekânlardandır. “Ekin Yoncası derlerdi Kula’da buraya. Bir meydanlık.” (Kahraman, 2021, s. 61). Kula’da anlatıcının söz ettiği en önemli mekân da teyzesinin evidir. Evin karmaşık yollarını, üst katındaki kasnaklı yuvarlak deliğini, bahçesindeki erik ağacını, cumbalarını, pencerelerini anlatır. “Eski Kula evleriydi bunlar. Cumbalıydı. Bazı yerlerde çatıları birbirine değecek kadar yaklaşırlardı.” (Kahraman, 2021, s. 60). Köyün hiçbir yerinde elektrik yoktur, fakat Naime Teyze’nin evinde vardır.

“Tüfek” hikâyesinde bulunan mekânlardan biri Alaşehir’de bir hastanedir. Babası burada yatarken anlatıcı ziyarete gelmiştir. Hastanenin bakımlı bir bahçesi vardır ve içi tamamen beyazdır. Borlu, anlatıcının amcasıyla pazara gittiği yerlerden biridir. “Demirköprü Barajı’nın hemen kenarında küçük bir yerleşim yeri Borlu. Kula’yla kıyas edilmez. Ancak köyümüze göre az da olsa bir şehir havası esirdi orada da.” (Kahraman, 2021, s. 29). Hamidiye, Ayazvıran, Topuzdamı çevredeki diğer köylerdir. Bazen bir

olayın geçtiği yer olarak, bazen de sözü edilen kişinin memleketi olarak bu tür yer isimleri verilmiştir.

İstanbul, anlatıcının çocukluğunda sadece ismini duyduğu hayal gibi bir şehirdir. “Amcam Arif” hikâyesinde amcası Azıtepesi’ni göstererek söyler: “İşte İstanbul o tarafta! İstanbul’un adını ilk o gün mü duydum acaba? Bilmiyorum, ama o günden sonra en azından hangi istikamette olduğunu bildiğim, ufkumdaki bir şehir oldu.” (Kahraman, 2021, s. 26). Çocukluğu boyunca İstanbul’a hiç gitmemiştir ama yıllar sonra gittiğini “Temizlik Yoklaması” hikâyesinde görürüz. Kula’dan bir Hac kafilesi İstanbul’a gelmiştir: “Hac öncesi bir İstanbul seyahatine çıkmışlar topluca. Beni buldular, ziyaret yerlerini gezdiriyorum otobüsleriyle.” (Kahraman, 2021, s. 125). Bu hikâyede İstanbul, kitaptaki mekânlardan biri haline gelmiştir.

Bak Bahar Gelmiş kitabının hikâyelerinde mekânlar da kişi kadrosu gibi çok sayıdadır. Mekânların isimleri açıkça verilmiştir. Bu mekânlardan açık olanlar kapalı olanlara ya da kapalı olanlar açık olanlara baskın değildir. Mekânların açık veya kapalı olması kişilerle, olaylarla, işlenen konularla bir bağlantı içermez. Kitapta mekânlar, kişiler kadar önemlidir. Bazı hikâyelerin başlıkları kişi ismi içerdiği gibi bazı hikâyelerin başlıkları da mekân ismi içerir. Yine hikâyelerin kişileri gibi bazı mekânlar birçok hikâyede karşımıza çıkarken bazı mekânlar tek bir hikâyede mevcuttur. Fakat mekânları önemli kılan kişilerin iç dünyasını yansıtıcı etki göstermesi ya da olay örgüsüne katkı sağlaması değildir. *Bak Bahar Gelmiş* kitabında mekânlar, aynen kişi kadrosu gibi anlatıcının çocukluk anılarını tamamlayan birer unsurdur.

2.2.3.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Mekân

Yazarın kitap dışı hikâyelerinden ilki olan “Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesinde mekân önemli bir yer tutar. Hikâyenin başladığı yer bir asansör önüdür. Hikâye asıl kahramanın asansörle mücadelesiyle başlar. Kahraman asansöre girene kadar uğraşır, sonra asansör kat arasında kalınca bir daha uğraşır. Sonunda asansörden iner. Fakat bu hikâyede asansörden sıradan bir mekândan ziyade canlı bir unsur gibi söz edilmektedir. Asansör hakkında ilk tanımlardan biri şu şekildedir: “Gözleri olan, fakat nereden baktığı belli olmayan.” (Kahraman, 1985, s. 26). Bu cümlede asansöre göz atfetmiştir. Asansör için yapılan tek kişileştirme bu değildir. İçeri girerken kahramanın kendisi “canlı mı, cansız mı?” (Kahraman, 1985, s. 26) sorusunu sorar. Daha sonra da kişileştirmenin öne

çıkıldığı cümleler kurmaya devam eder: “hemen haberi oldu asansörün: (...) yani asansör de kabul etti mi? asansör de anlasın diye o ayağımın üzerine abandım.” (Kahraman, 1985, s. 26). Kahraman asansörden kurtulmak için epey uğraşır. Asansörü şaşırtması gerektiğine karar verir. Asansörün şaşırtması da elbette kişileştirme unsurudur. Sonunda asansörden çıkar: “kapıyı açıp dışarıya adımımı atarken dönüp baktım asansöre. hain hain gülümsüyor. diğer ayağımı da dışarıya alınca birden bire kesti gülmesini, karanlık bir yüz belirdi arkamda.” (Kahraman, 1985, s. 27). Hikâyenin burasından sonra asansörden söz edilmez. Fakat bir canlı gibi sözü edilen asansör hikâyede önemli yer tutmaktadır.

Hikâyedeki ikinci mekân dördüncü kattır. Dördüncü kat kapıları bölmelere açılan, her bölmesi de kapılarla başka bölmelere açılan labirent gibi bir mekândır. Geneli boş olan bu odalarda zemin de cilalı parkelerden oluşmaktadır. Asıl kahramanın dostunun yeri de buradadır. Dostunun odası uçsuz bucaksız bir oda izlenimi verir. Odada arkadaşının oturduğu koltuğun önünde bir masa vardır. Odanın boydan boya penceresi bulunmaktadır. Pencere şehri yukarıdan görmektedir. Şehir buradan çok yoksul, çarpık ve karanlık görünmektedir. Şehrin bitişindeki deniz ise sis kümesinin altında görünmemektedir. Bu hikâyeye ismini veren şehir ve denizdir. Hikâyede üzerinde durulan diğer unsurlar ise asansör ve dördüncü katın kapılı odalarıdır. Dolayısıyla mekân bu hikâyede en önemli unsurdur.

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde farklı mekânlar karşımıza çıkar. Bunlardan ilki Müzehhib’in kendisinin içinde bulunduğu hikâyeyi okuduktan sonra kendini bilmez halde dolaştığı kasabanın kütüphanesinden asfaltla dereye giden yoldur. Kasabanın merkezinden uzaklaşır, köprüye kadar gelir. Köprü hikâyede önemli bir yer tutmaktadır. Müzehhib köprüden uzunca söz eder. Sözlerini şu ifadelerle bağlar: “O gün orada anladım ki, artık tali yollardan birisi üzerinde kalmış bu köprünün, geçmiş yaşantıları canlandıran atmosferi kadar, bugünkü yaralı varlığı da etkiliyor beni. Bu zamana kadar bilmeden kendimi mi görmüştüm onda acaba?” (Kahraman, 2007, s. 37-38). Bu cümle Müzehhib’in köprünün yaralı varlığıyla kendisi arasında bir bağ kurduğu anlamını ortaya çıkarmaktadır. Eski yaraları açıldığında kendisini şehrin dışındaki bu yere atması da mekânın kişi üzerindeki etkisiyle ilintilidir.

Köprünün hikâyedeki özellikleri anlatıcının dünyasındaki önemiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda köprüyü anlatırken yaptığı tasvirler gerçekte var olan “Alifuatpaşa Köprüsü”nü çağrıştırmaktadır:

“Köprünün benim geldiğim yönde sol tarafında, küçük bir balkon çıkıntısında kitabe duvarı yükseliyordu. Zarif bir istifi bulunan kitabe yazısına göre –artık kullanımdan kaldırılmış bir yazı bu- beş yüz yılı aşkın bir süredir burada bu taş köprü. (...) Köprünün iki yanındaki bir metre kadar yüksekliği bulunan muhkem taş korkuluklar, ortalara doğru birden bire demir parmaklıklara bırakıyor yerini.”
(Kahraman, 2007, s. 37)

Alifuatpaşa Köprüsü 1495 yılında yapılmıştır. Hikâyenin yayımlandığı yıla kadar geçen süre beş yüz seneyi aşmıştır. Köprünün bir tarafında Osmanlıca yazının bulunduğu bir kitabe yer almakta ve taş köprünün arasında demir parmaklıklı bir kısım bulunmaktadır. Bu bilgiler de göstermektedir ki hikâyenin anlatıcısı için kendi iç dünyasına karşılık bulduğu bu mekân aynı zamanda gerçeklikten izler taşımaktadır.

Hikâyedeki bir mekân da “ev”dir. *Kayıp Hikâyeci* kitabında yakından tanıdığımız bu mekânda Müzehhib de bir süre ikamet etmiştir. Sanatında henüz istenen yeterliliğe ulaşmadığı için Hikâyeci’yle aynı odada kalmıştır. Eğer ince iş denemesini başarıyla bitirirse Bina Yöneticisi ona kendi başına kalacağı bir oda verecektir: “Bina yöneticisi, tek başıma kalabileceğim bir oda vermek için elimdeki bu ilk ince iş denememi bitirmemi bekliyordu.” (Kahraman, 2007, s. 32-33). “Ev”in sıradan bir mekân olmadığından *Kayıp Hikâyeci* kitabını incelerken söz etmiştik. Buradaki varlığı bir özerklik kazanmadan Müzehhib “ev”den ayrılmıştır.

Müzehhib’in zamanını geçirdiği yerlerden biri tezhip kursunun verildiği Nakışhane’dir. Burası “Bir külliyein parçası olan yüksek kubbeli, eski bir taş oda” olarak tasvir edilmiştir. (Kahraman, 2007, s. 33). Nakışhane’nin üzerinde mekân olarak pek durulmamıştır. Daha çok bu mekândaki tezhip hocaları, tezhipte ilgili verilen bilgiler ve burada Sitare’yle aynı masada yaptıkları çalışmalar öne çıkarılmıştır. Bu mekân da gerçekte var olan bir mekânı, Kubbealtı Nakışhanesi’ni çağrıştırmaktadır. Bu meselenin ayrıntılarına, neden bu çağrışımı oluşturduğuna otobiyografik unsurların incelendiği üstkurmaca başlığı altında değinilecektir.

Hikâyede yer alan bir mekân da Müzehhib'in memur olarak çalıştığı iş yeridir. Müzehhib'in yaptığı işi tam olarak belirtilmemekle birlikte bahsettiği araç gereç ve eylemlerden bir muhasebe ya da banka işi olduğu anlaşılmaktadır:

“Hepimizin önünde ağır birer kalamazo ile Facit marka kollu hesap makineleri vardı. Gelen dekont suretleri, gelişine göre, hafta içindeki günlerden birinde, ait olduğu masalara dağıtıldı. Biz onları kalamazonun ilgili sayfalarına sırayla işlerdik. Daha ilk gün, servis şefimizin masama kadar gelerek bir defa kısaca açıkladığı gibi çok basit bir kurala dayanıyordu işim. Sayfa sonundaki borç hanesine girişleri, alacak hanesine çıkışları kaydedecektim.” (Kahraman, 2007, s. 34)

Bu iş yerinin binası deniz kenarındadır. Ön tarafında çalışanların mesai öncesi zaman geçirdikleri bir terası vardır. İş yerinde kendisinin çalıştığı yeri de şu şekilde anlatır: “Binanın en üst katında, arka tarafa bakan büyük büroda, dört sıra halinde, birbiri ardınca yerleştirilmiş masalardan birinde oturuyordum.” (Kahraman, 2007, s. 34). Bu mekânı anlatırken de asıl amaç mekânı tanımlamak değildir. Yaptığı işten, buradaki ortamdan ve kendi yalnızlığından, servis şefinden ve onunla bazı diyaloglarından söz ederken buldukları mekân burasıdır. Sitare'nin onu iş yerinin telefonundan aramış ve kendisi fakülteyken buraya zarf bırakmaya gelmiş olması bu mekânı hikâyeye bağlantılı kılar. Nakışhane gibi burada da asıl anlatılan Müzehhib'in yaşadıkları ve hissettikleridir.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde kısaca sözü edilen birkaç mekân yer almaktadır. Bunlardan ilki “fakülte”dir. Fakültenin üzerinde mekân olarak durulmamıştır. Hakkında büyük bir şehirde yer alması dışında herhangi bir bilgi mevcut değildir: “Kader bizi o büyük şehirdeki fakültenin bir koridorunda, aynı bölümü okumak üzere gelmiş iki öğrenci olarak karşılaştırdığında iki çekingen ve utangaç gençtik.” (Kahraman, 2019, s. 89). Fakülte mektubu yazan ve yazılan kişilerin tanıştıkları, birlikte vakit geçirdikleri ve en son görüştükleri yerdir. Fakültenin hemen yanında sahaflar çarşısı yer almaktadır. Mektubun yazıldığı kişi sahaflarda çok zaman geçirmekte, anlatıcı ise öyle zamanlarda onu izlemektedir. Anlatıcı, mektubu yazdığı kişi büyük şehirden ayrıldıktan sonra da onun hatırasıyla sahaflara gider: “Sahaflar çarşısında oyalanıyor, senin başında eğleştiğin tezgâhların önünde durup bir süre kitapları karıştırıyordum.” (Kahraman, 2019, s. 92). Fakat hasreti dinmez. Sahaflar

çarşısı da bu hikâyede önem arz etmeyen, kişilerin yaşadığı olayların arka planında kalan bir mekândır. Bunun gibi olan üçüncü mekân da tezhîp kursudur. Anlatıcı, okula pek uğramadığı bir dönemde sevdiği kişiyi görebilmek için onun katıldığı tezhîp kursuna gitmiştir: “Bir hafta sonunda dayanamamış, tezhîp kursu gördüğün eski külliyyeye kadar gitmişim.” (Kahraman, 2019, s. 91). Bu mekân hakkında verilen bilgi eski bir külliyenin içinde olmasıyla sınırlıdır. Zaten hikâyeye içerisinde çok az yer almaktadır. Bu mekânın önemi daha çok metinlerarasılık hususundadır.

Bu hikâyede mekân olarak bizzat önem arz eden yer, mektubun yazıldığı kişinin mezun olduktan sonra yaşadığı kasabanın tren istasyonu ve istasyon yakınındaki köprüdür. Anlatıcı öğretmenlik için gittiği yerden ailesinin olduğu büyük şehre tatillere giderken mektubu yazdığı kişinin yaşadığı kasabanın tren istasyonundan geçmektedir. Bu mekân sevdiğine en yakın olduğu yer olduğu için anlatıcının dünyasında çok özel bir yer tutmaktadır:

“Yalnız, uzun tatillerde ailemin yanına dönerken, tren bir nehir boyunca ilerlemeye başlayınca, içimde tarifsiz bir duygu uyanırdı. Raylar, bir oyun oynar gibi, üzerine kurulduğu demir köprülerden nehrin bir o yakasına bir bu yakasına geçtikçe çocuklaşırđım; mutluluktan içim aydınlanırdı. Nihayet sarp bir boğazın başlangıcındaki bu küçük kasabaya ulaşır, sevimli taş binanın önünde dururdu tren. Hepsi birbirine benzeyen, ancak farklı konumları dolayısıyla her birinin ayrı bir güzelliği bulunan iki katlı istasyon binalarının en güzeliydi bu yapı bana göre. Uzaktan görünür görünmez kendi evimmiş gibi gülümserdi bana.” (Kahraman, 2019, s. 92-93)

Bu paragrafta görüldüğü üzere kasabanın istasyonu anlatıcı için bir mekân olmanın ötesine geçmiş, duygularının yansımasını gördüğü bir yer haline gelmiştir. İstasyon binalarının birbirine benzediğinin farkındadır, fakat burayı hepsinden güzel bulur. “Kendi evimmiş gibi” ifadesi bu istasyona bir aidiyet hissettiğini de gösterir. Buraya geldiğinde sevdiğinin nefesini duyacak gibi hissetmekte ve burada inmek istemektedir. Fakat bunu yapmaz. Yirmi yıl kadar bir süre bu yolu gidip gelmiş, bu istasyondan geçmiş ve oradaki değişimleri izlemiştir. Bir sene orada bir üniversite birimi açılmış ve öğrenciler sebebiyle istasyon kalabalıklaşmıştır. Anlatıcı, o mekânda yaşayan insanlara da özenmektedir. Nihayet o istasyonda sevdiği kişinin yazdığı hikâyelere rastlar ve onun neler yaşadığını anlar. Bu sebeple ilk defa o istasyonda trenden iner ve köprünün

hemen yanı başındaki çay bahçesinde oturarak bu mektubu yazar. Burada istasyondan sonra köprüye de aidiyet bağı kurduğu görülmektedir:

“Kâğdın üzerinde akıp giden satırlardan başımı kaldırdıkça karşı yamaçtaki evleri, hemen önümden çağiltılarla akıp giden nehri, onun üzerine kurulmuş o yaralı tarihî köprüyü görüyorum. Bundan sonra benim de köprüm o. Seni olduğu kadar beni de temsil ediyor. Nehrin hiçbir zaman bir araya gelmeyecek iki kıyısı gibi, birbirimize bağlıyor bizi.” (Kahraman, 2019, s. 96)

Bu cümlelerde mektubun “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesini okumuş birinin ağzından yazıldığı görülmekte, iki metin arasında bağlantı da kendisini göstermektedir. Fakat bu konu metinlerarasılık başlığı altında incelenecektir. Burada dikkate alınacak husus, hikâye kahramanının mekânla kurduğu bağıdır. Anlatıcı köprüyü sahiplenmiş, kendisiyle köprü arasında bir özdeşim kurmuştur. Köprünün yaralı olmasını kendisine benzettiği gibi nehrin bir araya gelmeyen iki tarafını da kendisi ve sevdiği kişiye benzetmiştir. Köprü anlatıcı ve sevdiğini birbirine bağlayan unsurdur.

Söz konusu kasaba, tren istasyonu ve köprü, anlatıcının iç dünyasında önemli yer edinmesi dışında -bağlantılı olduğu hikâyeler de dikkate alındığında- gerçek mekânlardan esinlenilerek oluşturulmuştur. Tarihi ve yaralı olarak anlatılan köprü Alifuatpaşa Köprüsü’nü çağırıştırılmaktadır. O köprünün hemen yanı başında da hikâyede olduğu gibi bir çay bahçesi yer almaktadır. Köprü kendisiyle aynı ismi taşıyan tren istasyonuna oldukça yakındır. Tren hattı, Sakarya Nehri’nin kenarından geçmektedir. Nehrin diğer tarafında yer alan Geyve’de ise bir meslek yüksekokulu mevcuttur. Dolayısıyla kurmaca bir metinde yer alan bu mekânlar, isimleri bizzat anılmamakla birlikte gerçek mekânları hatırlatmaktadır.

Sonuç olarak bu hikâyede tek mekân oldukça önemlidir. Diğer mekânlar bir fon olarak yer almaktadır. Önemli olan mekân hikâye kahramanlarının iç dünyaları ile özdeşleşmekte ve hikâyenin olay örgüsünde önemli bir yer tutmaktadır. Hikâyedeki mekânların gerçek mekânlarla bazı ortak özellikler vardır.

“Kargalar” hikâyesinde karşımıza iki mekân çıkar. Bunlardan biri anlatıcının evidir. Ev mekân olarak öne çıkmaz. Anlatıcının kendi ismiyle basılmış kitabın yayımlandığı öğrendiği ve ailesiyle bu konudaki diyalogların geçtiği yer olmak dışında bir özelliği söz konusu değildir: “Dün akşam geç vakit eve geldiğimde, yeni bir kitabın çıkmış,

hayırlı olsun dedi, evdekiler.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Ailesinden de “evdekiler” olarak söz etmesi evin aileyi temsil ettiğini gösterir. Hikâyede eve geldiğinde zaten saat oldukça geçtir. Bir süre sonra da gazeteyi bulmak için çıktığı için ev hikâyede hakim olan mekân değildir.

İkinci mekân ise büfedir. Büfenin yerine dair bir tanımlama hikâyede mevcuttur: “Halbuki kimi gazete büfeleri hala açık olabilirdi. Durdukça kendimi ateşledim, iki sokak ötemize, hastanenin önündeki parka kadar çıkmakta ne beis vardı sanki. Kaldıysa bir gazete alıp gelirdim.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Büfe, anlatıcının evinin iki sokak ötesindeki parktır. Park bir hastanenin önündedir. Anlatıcı oraya gittiğinde büfe açıktır, üstelik müşterisi oldukça fazladır. Anlatıcının gece yarısı bu parka gitmesi pek vaki değildir. Alışmadığı bir saatte geldiği için büfedeki genç dahil her şey çok farklı ve tuhaf gelmektedir: “Sanki kırk yıllık semtimde değil de hiç tanımadığım bir yerdeydim.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Hikâyede büfenin gece ve gündüz farklı iki yüzü vardır. Büfedeki gençler de o iki yüzü yansıtmaktadır. Kargalar kendi kitapları hakkında çıkan yazıyı okumak için bu büfedeki gazeteleri almışlardır. Büfe, bir mekân olarak hikâyede önemli bir yer tutmaktadır.

“Annemin Arkadaşı” hikâyesinde hiçbir mekânın üzerinde durulmaz. Bu hikâyede anlatılan kişi haricinde öne çıkan bir unsur yoktur. Fakat mekânı belirleyen birkaç ifade yer almaktadır. Anlatıcı annesi gibi Fatma Anne’nin de ülkenin bir ucundan büyük bir şehre geldiğini söyler. Asıl memleketi belirtilmemiştir lakin hikâyenin devamında “Nuhkuyusu” ismi geçtiği için geldiği büyük şehrin İstanbul olduğu anlaşılmaktadır. Fatma Anne, Nuhkuyusu pazarına gidip alışveriş yapmaktadır: “Pazar günleri sabah erkenden, köylü pazarı kurulur Nuhkuyusu’nda oradan yapar alışverişini Fatma anne.” Mekân hakkında bir tafsilat mevcut değildir, sadece Fatma Anne’nin hangi mevkide yaşadığını anlamamızı sağlar. Evlerinin nerede olduğu ise şu şekilde belirtilir: “Mezarlık sokağında bir daire aldı arkadaşlarım. Annelerini o eve getirdiler. Ailecek orada oturuyorlardı.” Nuhkuyusu civarında Zeynep Kamil Hastanesi, Karacaahmet Mezarlığı bulunmaktadır. Burada “mezarlık sokağı” olarak ifade edilen yerin Karacaahmet Mezarlığı çevresinde bir sokak olma ihtimali oldukça yüksektir. Hikâyede anlatıcı zaman zaman annesiyle birlikte Fatma Anne’nin evine gittiğini, Fatma Anne’nin de kendi evlerine geldiğini anlatır. Fakat evlerin üzerinde durulmamıştır. Bunların anlatılma maksadı anlatıcının annesi ve Fatma annenin ziyaretleştiklerini

göstermektedir. Hikâye boyunca mekânların, Fatma Anne'nin eylemlerini, rutinlerini anlatmak dışında bir işlevi bulunmamaktadır.

“Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesinde iki mekân karşımıza çıkar: anlatıcının evi ve okulu. Fakat her iki mekân da öne çıkan unsurlar değildir. Anlatıcının dedesiyle yaşadığı yer evidir. Bu yüzden dedesini anlatırken buldukları yer olmak dışında bir özelliği yoktur. Mesela dedesinin martılara ailenin üyesiymiş gibi davrandığını anlatırken evin adı geçer: “Bizim evin çatısında gecenin bir vakti itişip kakışan martıları, beni oraya getirmeden kesin şu gürültüyü, diye azarlar.” Anlatıcı hikâye boyunca ya evden okula gider ya da okuldan eve gelir. İki mekânın ismi bu şekilde karşımıza çıkar. Hikâyenin merkezinde yer alan kişi dede olduğu için olaylar büyük oranda evde geçmektedir. Bir tek hikâyenin sonunda anlatıcıyı okulda görürüz: “Ertesi gün okula gittiğimde okulun bahçesinde alt sokağımızda oturan Hasan'ı gördüm uzaktan.” Burada okulun işlevi anlatıcının Hasan'ı kendi giysileriyle görmesi ve dedesinin doğru söylemiş olma ihtimalini fark etmesidir. Hikâyenin her iki mekânı da sadece olayların geçtiği yer olarak hikâyede bulunmaktadır.

2.2.3.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Mekân Unsurunun Özellikleri

Âlim Kahraman hikâyelerinde mekân unsuru farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu unsur bazen hikâye için merkezde yer alacak kadar önemli, bazen de sadece kişiler bir mekânda bulunmak zorunda oldukları için var olduğu görülecek kadar geri plandadır. *Kayıp Hikâyeci* kitabında kahramanların kimlik kazanmasını belirleyen vakıf binası, nam-ı diğer “ev”; “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?”yla “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde anlatıcıların özdeşim kurdukları yaralı köprü ve “Şehri ve Denizi Gören Adam”da kahramanın uzunca bir mücadele yaşadığı asansör neredeyse hikâyenin birer kişisi sayılacak kadar önemli mekânlardır. *Geçit* kitabında yer alan Geçit Oteli ve “Asansör” hikâyesinde kahramanın duygularının bir yansıması olan asansör, kitabın veya hikâyenin başlığı olacak kadar öne çıkan mekânlara örnektir. *Bak Bahar Gelmiş* kitabında “Dal-Ağaç”, “Gediz” gibi başlığını mekândan alan ve o mekânların çevresinde gelişen birçok hikâye yer almaktadır. Yazarın hikâyelerinde bu şekilde mühim bir unsur olan mekân çoktur fakat hiçbir önem arz etmeyen, hakkında hiçbir özellik belirtilmeyen mekânlar da mevcuttur. “Kargalar” hikâyesinde anlatıcının

evi, “Dedemin Tuhaflıkları”nda yer alan iki mekân ve “Beklenmeyen Bir Mektup”taki fakülte olayların geçtiği yer olmak dışında hiçbir özelliğe sahip değildir.

Yazarın hikâye kişileri gibi mekânları da genellikle isimlidir. İsmi olmayan mekânlar bazı özellikleriyle tasvir edilir ve ne tür bir mekân olduğuyla hikâyelerde geçer. “Çizgilerinde geleneksel olandan izler bulunan bu modern külliye”, “yaralı tarihî köprü”, “G ile başlayan beş harfli kasaba” bu tarz mekân adlandırmalarından sadece birkaç tanesidir. Hikâyelerin çoğunda bulunulan semtin, şehrin, hatta ülkenin ismi bile geçmez. “Büyük şehir”, “küçük kasaba” şeklinde ifade edilir. *Bak Bahar Gelmiş* kitabında ise tam aksidir. Bu kitapta köydeki tarlalar, yurtlar dahil bütün mekânlar isimleriyle verilmiştir. Bir tek anlatıcının yaşadığı köyün adı geçmez. Civar köyler ve ilçeler isimleri tek tek anılmıştır. Bu kitap dışında “Asansör” hikâyesinde “Dünya Sineması” ve “Ayakkabıcı Şeref”, “Annemin Arkadaşı” hikâyesinde “Nuhkuyusu” belirgin ve gerçek mekân isimleri olarak karşımıza çıkar. *Bak Bahar Gelmiş*’in başta anı özelliği taşıması olmak üzere birçok yönüyle diğer hikâyelerden farklı özellikler taşıdığını göz önüne alırsak adı geçen mekânlar yazarın hikâyelerinde istisna durumundadır.

Hikâyelerde ismi verilen mekânların birebir gerçek mekânlar olması gibi isimli olarak anlatılan birçok mekân da gerçek bazı mekânlardan esinlenerek oluşturulmuştur. Verilen özellikler dikkate alındığında mekânları gerçekte var olan yerleri hatırlattığı görülür. Bazı mekânlar ise kişiler gibi farklı ve bazen bağlantısı olmayan hikâyelerde karşımıza çıkar. *Kayıp Hikâyeci* ve *Yazmak Bana Göre Değil* kitaplarındaki “kütüphane” İslam Araştırma Merkezi’nin kütüphanesinden yola çıkarak oluşturulmuş mekândır. Yine *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki ve “Annemin Arkadaşı” hikâyesindeki olaylar Nuhkuyusu, Zeynep Kamil Hastanesi civarında geçmektedir. Birbiriyle bağlantılı *Geçit* kitabı, “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” ve “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyelerinde Alifuatpaşa Mahallesi istasyonu, köprüsü ve bağlı olduğu Geyve’yle birlikte adları geçmeden tasvirlerle karşımıza çıkmaktadır. Hikâyelerde “büyük şehir” genellikle İstanbul’u işaret etmektedir. Hikâyelerde İstanbul Üniversitesi ve yanı başındaki Beyazıt Sahaflar Çarşısı’nı hatırlatan mekânlar da yer almaktadır. Gerçekte var olan bu mekânların ortak özelliği otobiyografik birer unsur olmalarıdır. Hepsi yazarın bulunduğu mekânlardır.

Hikâyelerdeki mekânlar açıklık-kapalılık yönüyle incelendiğinde kapalı mekânların biraz daha fazla olduğu söylenebilir. *Kayıp Hikâyeci* bütün mekânların kapalı olduğu bir kitaptır. “Şehri ve Denizi Gören Adam” ve “Dedemin Tuhaflikları” hikâyelerinde de mekânlar kapalıdır. Hikâyelerde kahramanların iç dünyalarının olaylardan baskın olması kapalı mekânların seçilmesine uygundur. Fakat açık alanların baskın olduğu hikâyelerde de kahramanların iç dünyaları yine öne çıkmaktadır. Hikâyelerdeki açık alanlar köprü, park gibi gerçek karşılığı olduğu söylenebilecek yerlerdir. Bu mekânlar da hikâyenin kişisinin bir özdeşim kurması, ruh halini yansıtması açısından kahramanların iç dünyalarıyla alakalıdır.

Yazarın hikâyelerinde mekân, bazen hikâyede hiçbir önem taşımaz fakat genel olarak kişilerin ruh halini yansıtması, kişiler için önem arz etmesi, hatta hikâyenin kişilerinden biri gibi merkeze alınmasıyla oldukça ehemmiyetli bir unsurdur. Bu hikâyelerde mekân, kişi kadrosuyla bazı ortak özellikler sergilemektedir. Yazarın hikâyelerinde mekânlar çoğu zaman belli tanımlarla verilerek isimsizken bazı hikâyelerde açıkça isme sahiptir. Buradaki isimsiz mekânlar da gerçek mekânları hatırlatan bazı ipuçları taşır ve bunların çoğu otobiyografik özelliklidir. Bir hikâyedeki mekân bağlantılı olduğu veya olmadığı bir başka hikâyede tekrar karşımıza çıkabilir. Hikâyelerde kapalı mekânlar biraz daha fazlaysa da açık mekânlar da mevcuttur. Kahramanların iç dünyalarıyla alakası noktasında mekânın açıklığı ve kapalılığı bir fark oluşturmaz. Dolayısıyla mekânın hikâyelerdeki önemi aynı şekildedir.

2.2.4. Zaman

Anlatmaya bağlı edebi metinlerde zaman, en temel unsurlardan biridir. Eserdeki zaman kurmaca bir zamandır. (Kolcu, 2018, s. 27). Bu yönüyle hayali bir zaman olabilir. Kurmaca metinlerde zaman, vaka zamanı ve anlatma zaman olarak ikiye ayrılır. Vaka zamanı kronolojiden bağımsız olarak, özetleme, genişletme, geriye dönüşlerin ve geleceğe sıçramaların da dahil olduğu hikâyede anlatılan bütün zamanlardır. Vaka zamanı, daha öznel olan bireysel (psikolojik/ferdî/iç) zamanı ve nesnel sosyal (tarihî/aktüel/dış) zamanı içerir. Anlatma zamanı ise, anlatıcının olayları veya durumu aktardığı zamandır. Yaşanıp bitmiş olay ve durumlar geçmiş zaman kipiyle anlatılırken şimdiki zaman kipiyle yaşanmakta olanlar aktarılabilir. Bu noktada anlatıcının kim olduğu ve bakış açısı da önemlidir. (Çetişli, 2016, s. 96-99)

2.2.4.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Zaman

Kayıp Hikâyeci kitabındaki hikâyelerde zaman pek belirgin değildir. “Yıllar önce”, “uzun zamandan beri”, “çok önceleri” gibi ifadelerle zaman belirsiz bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Tuhaf bir durum” hikâyesinde kahramanın kitapçıların bulunduğu pasaja girip üzerinde adının yazdığı kitabı görmesine kadar bir zaman anlatılır. Burada kahramanın geçirdiği sosyal zamandan ziyade iç zamanı önemlidir. Çünkü vakit belirtilmemiş, kahramanın pasajda ortaya çıkan düşünceleri anlatılmıştır.

“Yolculuk” hikâyesi daha belirli bir zaman içerir. Anlatma zamanı bir geceden sabaha kadar olan zamanı kapsar. Hikâye Kahramanı, gece kendi hikâyesini bulmak üzere Hikâyeci’nin çalıştığı yere giderken başlar ve sabahın ilk ışıklarında kendi hikâyesini yazarken biter. Vaka zamanı ise yaklaşık bir senedir. Hikâyeci, bir yıl kadar önce bu Hikâye Kahramanı’nı oluşturmuştur.

“Beklenmeyen” hikâyesinde de aynı şekilde anlatma zamanı Hikâyeci ve Hikâye Kahramanı’nın oturup konuştuğu belki birkaç saattir. Ama vaka zamanında bir yıl önce Kitapçı’nın dükkanında oturdukları zaman da dahil olur.

“Mihail” anlatma zamanı bir diyalogdan oluşan ve vaka zamanında geriye gidilen bir başka hikâyedir. “Size kendimden bahsedeyim”de ne kadar olduğu belli olmayan yıllar söz konusudur. Birçok olaydan bahseder fakat zaman aralıkları belirtilmemiştir. “Dergi yönetmeyi seviyorum ama”, “Sipariş üzerine yazılan hikâye” hikâyelerinde zaman belli değildir. “Hikâyecinin yargılanması” hikâyesinde anlatma zamanı tam belli olmamakla birlikte toplantının sürdüğü birkaç saattir.

“Hikâyecinin karısı”nda anlatma zamanı Hikâyeci’nin Karısı’nın uyanıp eşinin yanında olmadığını fark etmesiyle başlar ve kızının okuduğu satırlarla duvardaki hat sayesinde ferahlamasıyla biter. Muhtemelen bir saatten az bir zamanı kapsamaktadır. Vaka zamanında evliliklerinin ilk gününe kadar gider fakat arada kaç yıl olduğu belirtilmemiştir.

“Rapor” hikâyesinde yine geceden sabaha kadar bir anlatma zamanı söz konusudur. Bir tek bu hikâyede “ağustos” kelimesi geçmiştir. Bunun dışında yıl, ay, gün gibi hiçbir net

ifade yoktur. Yine de kahramanların hayat tarzlarına bakıldığında hikâyelerin yazıldığı dönemde geçtiği söylenebilir.

“Asansör” hikâyesinde de bir zaman ifadesi belirtilmemiştir. Fakat hikâyenin geçtiği zamanı yazarın “Fethi Gemuhluoğlu” başlıklı yazısından öğreniriz: “1974 yılı Ekim ayı sonunda, Edebiyat Fakültesinde yüksek tahsilimi tamamlamak üzere İstanbul’a geldiğimde, böyle büyük bir şehirdeki hayat düzeniyle ilk defa yüz yüze gelen genç bir insan olarak kendimi oldukça yalnız hissediyordum.” (Kahraman, 2018, s. 76). Hikâyenin geçtiği zaman 1974 yılının Ekim ayıdır ve oldukça kısa bir zamanı anlatmaktadır. Kahraman bir binaya girer, asansörden çıkar, odada pek de uzun olmayan bir görüşme yapar ve tekrar asansöre bindiğinde hikâye biter. Anlatma zamanı toplamda bir saati doldurmayacak bir süredir.

Kitaptaki hikâyelere genel olarak bakıldığında zaman hususunun üzerinde durulmadığı görülür. Hikâyelerin çoğunda anlatma zamanı oldukça kısadır. Çünkü iki veya daha çok kişinin bir aksiyon olmaksızın görüşmesini içeren hikâyeler çoktur. Fakat konuşulan meselede yerine göre yıllar öncesine geriye dönüş ile gidilir ve vaka zamanı belirsiz bir zamana kadar uzar. Zamanın üzerinde durulmamasının, hikâyeler üzerinde pek bir etkisi olmamasıyla alakalı olduğu söylenebilir.

2.2.4.2. Geçit Kitabında Zaman

Geçit kitabının “Kayıp Hikâyeci” bölümünün son hikâyesi “Rapor”da, “pırıl pırıl bir ağustos sabahı” (Kahraman, 2011, s. 80) olduğunu söyleyene kadar zamanı belirginleştiren ifadeler bulunmamaktaydı. Fakat bu hikâyede ağustos ayı olduğunun belirtilmesi sebebiyle aynı sabahı anlatan “Hikâyecinin karısı” ve önceki günü anlatan “Hikâyecinin yargılanması” hikâyelerinin de ağustos ayı içerisinde geçtiğini söylemek mümkündür.

“Geçit” bölümünün ilk hikâyesi “Atanmış hikâyeci” de, Hikâyeci’nin gittiği sabahı, “Rapor” hikâyesinden birkaç saat sonrasını konu alır. Dolayısıyla bu hikâyenin geçtiği ay anlaşılmaktadır. Hikâye yine birkaç kişinin diyalogunu ele almaktadır. Bir ortamda, birkaç kişiyle yapılmış bu görüşmenin süresi belirtilmese de birkaç saat içerisinde gerçekleştiği tahmin edilebilir. Henüz sabah olduğu verilen bilgiler arasındadır. Vaka zamanı da anlatma zamanından pek farklı değildir.

“Pürüz” hikâyesi, hikâyelerin geçtiği yılı bize veren tek hikâyedir. “Bir yüzyılla beraber bir bin yılı da geride bırakmakta olduğumuz tarihin bu büyük dönemecinde, tekrarı ancak yıllar sonra gerçekleşebilecek bir güneş tutulmasını canlı yayın olarak veriyordu televizyonlar.” (Kahraman, 2011, s. 96) cümlesi hikâyenin geçtiği yılın 1999 veya 2000 olduğunu gösterir. 11 Ağustos 1999’da tam güneş tutulmasının gerçekleştiği ve ülkemizden rahatlıkla izlendiği bilinmektedir. Hikâye Kahramanı’nın televizyondan izlediği rasathane müdürü hakkında yaptığı “Sevimli, hafif bir kamburu bulunan bu güleç yüzlü adam” (Kahraman, 2011, s. 96) tanımı, dönemin Kandilli Rasathanesi Deprem Araştırma Enstitüsü Müdürü Ahmet Mete Işıkara’yı hatırlatmaktadır. Son hikâyelerin ağustos ayında geçtiği de bilinmektedir. Hikâyenin kurmaca bir zamanda geçme ihtimali mahfuz olmakla birlikte söz konusu gerçek bir olaydan izler taşıması sebebiyle 11 Ağustos 1999’da geçtiği söylenebilir. Anlatma zamanı, tutulmanın yaşandığı birkaç saattir. Vaka zamanına biraz geriye giderek Hikâyeci’nin Hikâye Kahramanı’nı bu eve getirmesi de dahil olur. Fakat ne kadar bir süre olduğu belli değildir.

“Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesinde herhangi bir zaman söz konusu değildir. Çünkü bir olay anlatılmamış, sadece Eleştirmen’in düşüncelerine yer verilmiştir. Sadece düşüncelerini Hikâyeci kaybolduktan sonra ifade ettiği söylenebilir: “Hikâyeci kayıp falan değil diyorum size; uzaklara da gitmedi.” (Kahraman, 2011, s. 100)

“Geçit” hikâyesi yine iki kişinin görüşmesini anlatır. Fakat hikâye belirsiz bir zaman ifadesiyle başlar: “Kaç ay olmuştu ben yola çıkmalı?” (Kahraman, 2011, s. 101) “Pürüz” hikâyesinde Hikâye Kahramanı’nın yolculuğa çıkma kararını aldığı zaman bazı ipuçlarıyla bellidir. Fakat bu hikâyenin başlangıcı, hikâyeleri zaman konusunda yine bir belirsizliğe sürükler. Hikâyenin anlatma zamanı yine en fazla birkaç saattir. Vaka zamanı, öğrencinin treni gördüğü zamanı anlatmasıyla genişler fakat onun da ne zaman olduğu belli değildir.

“Tuhaf bir tren yolculuğu”nda anlatma zamanı bir güne yakın bir süredir. Hikâye Kahramanı’nın gündüz otele gitmesinden başlayarak ertesi sabahın erken saatlerinde trenden inmeye karar vermesiyle biter. Hikâyede o bir gün içinde olanlar anlatıldığı için vaka zamanı, anlatma zamanından farklı değildir.

“Hurdacı” hikâyesinde “son aylar” ifadesinden birkaç aylık olayları anlattığını anlarız. Birkaç olaya değinir. Bütün olayların birkaç ay içinde yaşandığı dışında ne zaman olduğuna dair belirleyici ifadeler kullanılmamıştır. Eleştirmen’in, Hikâyeci’nin kitabı çıktıktan sonra iki ay boyunca her fırsatta kitabı eleştirdiği bellidir fakat bu sefer de kitabın ne zaman çıktığı belli değildir: “Hikâye kitabının yayımlanmasının üzerinden iki aylık bir süre geçmişti ki normal olmayan bazı durumlar çıktı ortaya.” (Kahraman, 2011, s. 117). Anlattığı son olayın bir sonbahar ayında, pazar sabahı gerçekleştiğini anlarız: “Bu sıra dışı olay görüşülüyordu bir pazar sabahı evde. Sonbaharın son güneşli günlerinden biriydi.” (Kahraman, 2011, s. 118). Yine ne kadar zaman sonraki bir pazar günü olduğu belirtilmemiştir. Dolayısıyla ancak vaka zamanı ve anlatma zamanı aynı olup birkaç aylık bir süre olduğu söylenebilir.

“Hepsi hikâye” başlıklı son hikâye ise Hikâyeci’nin kayıp olduğu andan Hikâye Kahramanı olarak döndüğü zamana kadarki süreyi kapsar. Diğer hikâyelere de bakarak birkaç ay geçtiğini söylemek mümkündür. Fakat Hikâye Kahramanı ve Hikâyeci’nin kızı arasındaki diyalog hikâyelerin geneline dair bir zaman fikri verir: “Orta üçteydiniz hikâyelerin birinde... Birinde de lise bire gidiyordunuz, biraz daha büyümüşsünüz o zamandan beri, dedi. Doğru, diye karşılık verdi kızım, lise ikiye devam ediyorum artık.” (Kahraman, 2011, s. 127). Bu diyaloga göre hikâyelerin tümünü bir arada incelediğimizde iki buçuk, üç yıllık bir anlatma zamanına sahip olduğunu söylemek mümkündür. Vaka zamanında bu süre yirmi yılı aşar.

Kitapta bir ortamda, bir diyalogun aktarıldığı çok fazla hikâye mevcuttur. Bu hikâyelerin anlatma zamanının genel olarak oldukça kısa, çoğunlukla bir saati aşmayan süreler olduğu sonucunu verir. Önceki kitapta olduğu gibi vaka zamanı, konuşmalarda konu alınan meseleye göre genişleme göstermektedir. Öte yandan çok az hikâyede zamanı belirginleştiren ifadeler mevcuttur. Dolayısıyla zaman hakkında kesin sonuçlar ortaya koymak doğru değildir. Yine zaman unsurunun, hikâyelerin meseleleri üzerinde bir etkisi olmadığı söylenebilir.

2.2.4.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Zaman

Yazmak Bana Göre Değil kitabındaki hikâyelerde, yazarın önceki kitaplarında olduğu gibi zaman çok belirgin bir unsur değildir. Fakat bazen zamanı belirten ifadeler yer almaktadır. “Editöre Mektup” başlığından da anlaşılacağı üzere mektup tavrında

yazılmış bir hikâyedir. Bu yüzden bir anlatma zamanından bahsetmek mümkün değildir. Hikâyede bir olaydan ziyade yazdıklarının yayımlanması isteğini anlatması da zamanın belirlenmesini zorlaştırır. Vaka zamanında ise üç yıllık bir süreyi ele aldığı anlaşılmaktadır: “Yazdıklarımızı sizin dergiye göndermeye karar vermemiz üç yıllık bir ön çalışmayı gerektirdi.” (Kahraman, 2016b, s. 11). Bu üç yıllık süreç dergi aşırımları, Hikâyeci’yi tanımaları, üç ay boyunca yazma ortamının hazırlanması, editörün ofisini bulmaları ve mektubu yollamalarını kapsamaktadır.

“Karga-Burnu” hikâyesinde bir zaman kavramı mevcut değildir. Denemeci’nin yazısının hayatına yaptığı etkiden, insanların kargalar hakkındaki olumsuz söylemlerinden, kargaların yaş kavramından söz eder.

“Yazmak Bana Göre Değil” hikâyesinde ilk yazıların çıktığı dergilerin ellerine ulaştığı gün anlatılır. Fakat o günün de ne zaman olduğu tam olarak belirtilmemiştir. Dolayısıyla vaka zamanı veya anlatma zamanı hakkında bir çıkarım yapmak mümkün değildir.

“Kütüphane” hikâyesinde yıllar önce yaşanmış bir gün anlatılır. Fare vakit gece yarısını geçerken yavrularını ölü bulmuş, sabah kütüphanenin önünde Kütüphaneci tarafından baygın bulunmuş ve ayılana kadar da bir süre geçmiştir. Bu sürenin bir gün olduğu yorumu yapılabilir.

“Yaşlı Kütüphaneci” olay anlatan, dolayısıyla zaman mefhumu içeren bir hikâyedir. Hikâyede uzun bir zamanın geçtiği de “zamanla, gün geçtikçe, gittikçe, önceleri” gibi ifadelerin sıklıkla kullanılmasından anlaşılmaktadır. Fakat zamana dair sözcükler hep bu şekilde müphem anlamlar içerdiği için anlatma zamanının ne kadar olduğu belli değildir. Bu zaman günler, aylar veya yıllar olabilir. Hikâyenin içinde geriye dönüşle Kütüphaneci’nin denizcilik hayatından da söz edilir. Yirmi senedir kütüphanededir, fakat bunun öncesindeki denizcilikten söz ettiği için vaka zamanının yirmi seneden de fazla olduğu anlaşılmaktadır.

“KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesi yine olaydan ziyade Karga’nın açıklamalarını içeren bir hikâyedir. “Sıra Kimin Hikâyesinde” açıklamalar içeren bir diğer hikâyedir. Aynı hikâyede Karga’nın Fare’yle tanıştığı gün anlatılır. Bu tanışma çok uzun zaman öncedir ve vaka zamanında on yıldan fazla bir zamanı ele aldığı söylenebilir: “Bundan ne kadar

zaman önceydi, hesaplamadım. İnsan yılıyla on seneyi aşmış olmalı.” (Kahraman, 2016b, s. 60). Fakat anlatma zamanına dair yine bir veri elde edemeyiz.

“Gemi” hikâyesinde iki olay anlatılır. Biri Kütüphaneci’nin Fare’ye okumayı nasıl öğrettiği hakkındadır. Fare seneler önce okuma öğrenmiştir: “Okumayı öğrenmemin üzerinden kaç sene geçmişti bilmiyorum.” (Kahraman, 2016b, s. 49). Zaman yine belirsiz ifadelerle verilmiştir. İkinci olay Fare’nin Karga’yı kütüphaneye getirip Kütüphaneci’yi ölmüş vaziyette bulmasıdır. Olay bir gecede, birkaç saat içinde gerçekleşmiştir.

“Ku” hikâyesinde Kumru, sekiz yıl önce kendisinin doğduğu zamanları anlatır: “Aradan belki iki kumru ayağı –sekiz insan yılı yani- bunca yıl her sene yavrularım için birer yuva yaptım ben de. Fakat annemin yaptığı o ilk yuvanın anılarımdaki yeri yine de ayırdır.” (Kahraman, 2016b, s. 63). Hikâye sadece doğumundan, yaşlılarından geç olarak uçana kadarki zamanı kapsamaz; yazarın semt hakkında yazdığı kitaba kendisinin uçamama hikâyesini eklediğini öğrendiği zaman da dahildir.

“Köpeğin Anlattıkları” hikâyesinde Köpek, “Bu semte geleli neredeyse yirmi yıl oluyor.” (Kahraman, 2016b, s. 69) cümlesiyle zaman belirterek anlatmaya başlar. Şimdi yaşlı haliyle yaşadığı hayatı biraz anlattıktan sonra “Eski günleri düşünüp hayaller kuruyorum. İleriye doğru düşünmenin yaşı geçince ne yapsın bir köpek, geçmiş günleri hatırlayacak elbet.” (Kahraman, 2016b, s. 70-71) diyerek bu semte gelmeden önceki hayatını anlatır. Orada da seneler geçirdiği görülür. Yine anlatma ve vaka zamanlarını tam olarak belirlemek mümkün değildir.

“Macera” hikâyesi Köpek’in yeni semte gidişiyle başlar. Hikâye boyunca geriye dönüş vb. olmadığı için anlatma zamanı ve vaka zamanı aynıdır. Yeni semte geldiği gün Karga’yla tanışır. Daha sonra yine belirsiz zaman ifadeleriyle Karga’yla arkadaş olduklarını, daha sonra başka arkadaşlar edindiği için Karga’yla arada selamlaştıklarını ve bir ara Karga’nın üç, dört yıl ortadan kaybolduğunu anlatır. Karga o kadar zaman sonra dönüp Köpek’e artık onun da bir hikâyesi olduğunu söyledikten sonra hikâye biter. Bir önceki hikâyeye bakarak yaklaşık yirmi yıllık bir zamanın anlatıldığı söylenebilir.

“Arabî” iç dünyanın hakim olduğu bir hikâyedir. Biri bin yıllar öncesinden, diğeri yüzyıllar öncesinden iki olay anlatılır hikâyenin içinde. Onların dışında olay olmadığı gibi zamana dair bir unsur da yoktur.

Kitaptaki bütün hikâyeler birlikte incelendiğinde zaman, bu kitaptaki hikâyeler için belirgin bir unsur değildir. Kahramanların çoğu yaşlıdır, dolayısıyla hepsinin hayatında görüp geçirdikleri yıllar mevcuttur. Yaşlı Karga’nın anlatıcı olduğu hikâyelerde açıklamalar, düşünceler öne çıkmaktadır. Olay, o hikâyelerin küçük bir kısmında yer alır veya hiç yer almaz. Fare, Köpek ve Kumru’nun hikâyelerinde ise olay daha çok görülmektedir. Dolayısıyla zaman takibi yapmak bir nebze daha kolaydır. Herhangi bir yıl, mevsim, ay ifadesi kullanılmamıştır. Fakat büfe, dergi, eski daktilo, bilgisayar gibi unsurların varlığı hikâyelerin geçtiği dönemin, yazıldığı dönemden pek de farklı olmadığı sonucunu verir.

2.2.4.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Zaman

Bak Bahar Gelmiş, zaman unsuru açısından da yazarın diğer hikâye kitaplarından farklılık gösterir. Yazarın önceki üç hikâye kitabındaki hikâyelerin hemen hepsinde zaman belirsizdir. Aradan geçen zamanlar belirsiz ifadelerle nitelendirilmiş, hikâyenin geçtiği tarihe dair açıkça bir söylemde bulunulmamıştır. *Bak Bahar Gelmiş* kitabındaki hikâyelerde ise, kişi ve mekân unsuru gibi zaman belirten ifadeler de açık bir şekilde kullanılmıştır.

“Diyalog” başlıklı hikâyede zamanı belirten hiçbir ifade bulunmaz. Sadece bir diyalog içerdiği için vaka zamanının birkaç dakika olduğu söylenebilir. Konuşma sırasında köye gittiğinden ve oradaki değişikliklerden söz eder. Anlatma zamanı bu şekilde biraz daha uzamıştır. Fakat ne kadar zaman önce gittiğine dair bir bilgi yer almadığı için anlatma zamanını tayin edemeyiz.

İlk hikâye diyebileceğimiz “Yün Kilim”in bir mekân ismiyle başladığına değinmiştik. Hikâyenin ikinci cümlesi ise zamanı ortaya koyar: “Yıl 1956!” (Kahraman, 2021, s. 11). Belirtilen yıl, anlatıcının doğum yılıdır. Hikâyeler anlatıcının nerede ve ne zaman doğduğunu belirterek başlar. Kitaptaki hikâyelerin bir kısmında da zaman bu şekilde belirgin olarak ifade edilmiştir. “Dal-Ağaç” hikâyesinde bunun bir örneği mevcuttur: “1959 yılı Kasım ayında öldü babam. Buna göre 1960 yazındayız.” (Kahraman, 2021, s.

41). Bazı hikâyelerde ise yıl yerine anlatıcının yaşı verilir. Doğum yılı belli olduğu için yaşının belirtilmesi hikâyedeki zamanı bulabilmeyi sağlar. “Dokuz on yaşlarındayım. Kula’dan teyzemin oğlu Fethi geldi.” (Kahraman, 2021, s. 39). Yine “Dal-Ağaç” hikâyesinde geçen bu cümleye baktığımızda olayın geçtiği yılın 1965-1966 olduğu kanısına varırız.

Kitaptaki hikâyelerin geçtiği zaman dilimi bazen yıl, bazen mevsim olarak belirgindir. Fakat bu kitaptaki hikâyelerde, hikâyenin anlatma ve vaka zamanını belirlemek oldukça zordur. Müstakil bir hikâyede birbirinden bağlantısız ve farklı zamanlarda geçen birkaç hikâye yer alması buna sebep olur. Örneğin “Epikriz” hikâyesinde hepsi Niyazi Dayı’ya dair beş ayrı olay anlatılmaktadır. Bunlardan ilki Niyazi Dayı’nın ilk tüfek atışıdır. Niyazi Dayı’nın on altı, on yedi yaşlarında geçen bu olay, tüfekte ilk defa atış yapmaya çalışırken ettiği tereddüt yüzünden tetiği çekememesi ve babasıyla konuşmasını kapsar. Bu olayda vaka zamanının birkaç dakika olduğu söylenebilir. İkinci olay Niyazi Dayı’nın çocukluğunda geçer. Bir sahurda küsüp sofradan ayrılması anlatılır. Bir yandan akli yemektir. Bu olayın vaka zamanı bir saati aşmayacak bir süredir. Fakat Niyazi Dayı’nın küsme huyunu anlatırken kırklı yaşlarında eşiyile sürekli küstüğü de hikâyede geçer. Sadece bu olayın bile vaka ve anlatma zamanını tayin etmek kolay değildir. Olayların üçüncüsünde Niyazi Dayı, yeğeniyle övünmek ister ve onu kendisinin bulunduğu bakkala çağırır. Bakkal sorular sorarak anlatıcıyı şaşırır ve anlatıcı çok kötü hissederek bakkaldan çıkar. Bu diyalogun da birkaç dakika sürdüğü tahmin edilebilir. Fakat bu hikâyeye de parantez açarak Feyzi Emmi denilen bir kişinin senelerce bir soruyu sorup cevabını hiç vermeden ölmesine değinir. Dördüncü olay Nurullah Dayı’nın aldığı radyoyu aileye gösterirken Niyazi Dayı’nın kendisi icat etmiş gibi sahiplenmesi üzerinedir. Ailenin radyoyla geçirdiği zamanı belirlemek zordur. Üstelik olayın arasına iki parantez açılmış ve birinde Nuri Sesigüzel’in bir türküsünden dolayı bacaklarının kesik olduğunu zannetmesi, diğerinde Niyazi Dayı’nın köye ilk defa getirdiği ürünler konusuna değinmiştir. Dolayısıyla hikâye içinde anlatılan, birbirinden bağımsız olaylar artmaktadır. Son olay ise Niyazi Dayı’nın eşinin kanser olmasıdır. Anlatıcı yengesi için bitkisel ilaç yaptırır, dayısı yengesinin raporlarını gönderir. Bu olay birkaç gün sonra Ayşe Yenge’nin ölmesiyle son bulur. Bu olayın vaka zamanının birkaç gün olduğu söylenebilir fakat bu örnek de göstermektedir ki, *Bak Bahar Gelmiş* kitabının hikâyeleri belirli bir vaka ve anlatma zamanına sahip değildir. Kitabın

genelinde veya hikâyelerin kendi içinde bütüncül bir olay örgüsüne sahip olmaması hikâyenin zamanını ölçmeyi imkânsız kılar.

Hikâyelerde anlatılan köydeki bir çocuğun hayatı olsa da anlatıcının bu olayları anlatırken bir yetişkin ve köyden uzak olduğu bilinmektedir. Bunu “Diyalog” başlıklı ilk hikâyede yazar da belirtir. Fakat diğer hikâyelerin bazılarında da aradan geçen uzun zamanı gösteren kısımlar bulunmaktadır. Arif Amca’yı anlatan hikâyeye, yıllar sonra amcanın ölümü üzerine yazılmıştır. Orada köydeki çocukluk anlatılır fakat hikâyenin sonunda anlatıcının o zamanda yaşamadığını gösteren cümleler yer alır: “Annemin ölümünden epey sonra görüşebilmiştik amcamla. Uzun mesafeler aşım o yaz köye ziyaretine vardığımda atlamadı, baş sağlığı diledi: Hökümallahın, dedi.” (Kahraman, 2021, s. 30). Annesinin 2009 yılında öldüğünü “Yama” hikâyesinde belirtmektedir. Bu hikâyede annesinin ölümünden epey sonra yaptığı amcasıyla görüşmesinden ve hikâyenin devamında amcasının da ölümünden söz eder. Hikâyenin yazıldığı zaman belirtilmemekle birlikte daha da sonrası olduğu bellidir. Yine köyden ve anlattığı yaşlarından oldukça uzakta olduğu, köyün senelerce geçim kaynağı olan palamutların satıldığını gördüğünde anlaşılmaktadır: “Bir yaz köye vardığımda dağlarımızı çırçıplak görünce neye uğradığımı anlayamadım. Çarpıldım kaldım: Tüm palamut ağaçları kesilmiş.” (Kahraman, 2021, s. 118). Palamut ağaçlarının gitmesi, anlatıcıda çocukluğundan bir parçanın daha yok olduğu hissini uyandırır.

Bu hikâyelerde de anlatılan esas mesele anlatıcının çocukluğudur. Anlatıcı 1956 yılında doğduğu için hikâyelerin yaşandığı zaman dilimi, 1956-1970 yılları arasındır denilebilir. Fakat hikâyelerde bazen, anlatıcının doğumundan çok öncesi yer almaktadır. Büyük büyük ninesinin ablası Asiye Hoca’nın hikâyesi de bu kitapta anlatılmıştır. Asiye Hoca, Hacca kervanlarla, develerle üç ayda gidilen dönemde yaşamıştır. Hikâyelerin anlatma zamanının böylece yüz yıl daha geriye gittiği tahmin edilebilir. Öbür taraftan 2009’dan sonra kesin bir tarih verilmemekle birlikte kitabın basımının yapıldığı 2021 yılına kadar da ilerleyebileceği söylenebilir. Çünkü amcasının ölümü gibi annesinin ölümünden çok sonra gerçekleşen olaylar da hikâyelerde anlatılmıştır.

Bak Bahar Gelmiş kitabındaki hikâyelere tek tek bakıldığında hikâyelerin anlatma ve vaka zamanlarını tayin etmenin pek de mümkün olmadığı görülür. Fakat hikâyelerde, bazı olayların geçtiği yıl, mevsim veya ay açık bir şekilde ifade edilmiştir. Hikâyelerin

merkezinde on, on beş senelik bir çocukluk hayatı bulunmaktadır. Fakat öncesi ve sonrasına dair birçok anı da hikâyelerde yerini almıştır. En eski ve en yeni anının tam tarihi verilmediği için kitabın genel anlatma zamanı hakkında da kesin bir ifade kullanmak doğru olmayacaktır. Yine de hikâyelerin yüz elli senelik bir zamanı kapsadığı yorumu yapılabilir.

2.2.4.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Zaman

Âlim Kahraman'ın kitaplarında yer almayan hikâyelerinden biri olan “Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesinde zaman belirgin bir unsur değildir. Hikâye kahramanın bir asansör önünde beklemesiyle başlar. Asansörle biraz uğraşıp çıkamayınca merdivenlerden dördüncü kata çıkar. Dördüncü katta bir süre dostunun odasını arar. Bir adamla karşılaşır ve o odaya giderler. Dostuyla oturur, onun gösterdiği şehre ve denize bakarak düşünür. Dolayısıyla anlatma zamanı kahramanın asansörün önüne gelmesi ve arkadaşıyla camdan bakması arasındaki zamandır. Bu zaman, arada yaşananlar da hesaba katıldığında bir saatten kısa sürebileceği gibi birkaç saati de almış olabilir. Anlatma zamanı bu şekilde belirsizdir fakat vaka zamanına dair belirli bir zaman ifadesi kullanılmıştır: “bir ay önce karşılaşmıştık dostumla bir otobüs durağında.” (Kahraman, 1985, s. 28). Kahramanın bir ay önce dostuyla karşılaşması bugün bu binaya gelmesine sebep olmuştur. Sonuç olarak hikâyenin vaka zamanı bir aydır. Bunun dışında hikâyenin zamanıyla alakalı belirleyici bir unsur bulunmamaktadır.

“Müzehhibin Mektubu Bir Sır Saklıyor mu?” hikâyesinde zamanı belirli hale getiren bazı unsurlar yer almaktadır. Öncelikle bu hikâye bir mektuptur. Hikâyede anlatılan bütün olaylar mektuptan önce yaşanmıştır. Hikâyenin önce anlattığı olay Müzehhib'in kendisinin de adının geçtiği hikâyeyi okuması ve o günleri hatırlayarak sarsılmasıdır. Bu olayın mektup yazılmadan iki ay önce gerçekleştiğini şu cümlelerden anlarız: “İki aydır bu mektubu sana yazıp yazmama konusunda kendimle boğuşuyorum. Evet, bazı satırlarında kendime de rastladığım hikâyeyi okudum. Yıllar öncesine götürdün beni.” (Kahraman, 2007, s. 39). Müzehhib bu mektubu yazmadan iki ay önce Hikâyeci'nin hikâyesini okumuş, orada kendi ismini de görerek geçmişi hatırlamıştır. Bu hatırlama senelerdir üzerini kapattığı bir yaranın yeniden açılmasına sebep olur. O günleri düşünürken kasabanın dışına doğru yürür ve bir köprüye gelir. Hikâyeyi okuma ve uzunca bir yürüyüşü kapsayan bu olayın birkaç saat sürdüğü söylenebilir.

Hikâyede daha uzun anlatılan olay ise çok daha eskisine aittir: “Yazdıklarınla yıllar öncesine götürdün beni. İyi mi oldu bu, kötü mü, karar verecek durumda değilim. Ancak şu kadarını söyleyebilirim: Yirmi yıla yakın bir süredir bu kasabada, dingin bir zaman küresi içine sakladığım uyuşturulmuş varlığımı derin sarsıntılara uğrattın.” (Kahraman, 2007, s. 32). Bu cümleler de göstermektedir ki Müzehhib’in üniversite son sınıfta okuduğu, bir yandan memuriyete başladığı, bir yandan da tezhip dersi aldığı zamanın üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçmiştir. O zamana dair de belirleyici ifadeler kullanmıştır: “Ben memuriyete yaz sonuna doğru başlamıştım.” (Kahraman, 2007, s. 34). Daha sonra memuriyetinin ilk aylarında dünyasına birisinin girdiğini anlatır. Deniz ve çınarlarla oynadığı oyuna o kişi de dahil olmuştur. İş yerine Sitare’den bir arama geldiğinde aylardan ekimdir: “Bir ekim günü, önümdeki işime kendimi vermiş çalışırken servis şefimizin beni çağıran sesini işittim. Bu tür durumlarda yaptığı gibi, bölmenin üzerinden bizim tarafa sesini ulaştırmak için ayaktaydı. Bir elinde, diğeriyle kapattığı ahizeyi tutuyor, “telefonunuz vaar!” diyerek bana sesleniyordu.” (Kahraman, 2007, s. 36). Bundan sonra Müzehhib’in zamanı Sitare’nin yanında olmanın mutluluğuyla geçmeye başlar. Üniversite bitirme sınavına girdiği gün Sitare’nin nikah davetiyesini alır. Bu olay olduğunda haziran ayı gelmiştir: “Haziran başlarında sıcak bir gündü. Bitirme sınavımı başarıyla vermiş, üzerinden dağ kalkmış bir insan olarak dönmüştüm iş yerime.” (Kahraman, 2007, s. 38). Müzehhib’in davetiyeyi almasıyla o günleri anlatması da son bulur. Müzehhib’in aşkını anlattığı bu süreç sekiz dokuz aylık bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Hikâyenin mektup olduğunu dikkate aldığımızda anlatma zamanı mektubun yazılma süresi kadardır. Bunun süresi tam olarak tayin edilemez. Fakat hikâyede iki ay ve yirmi yıl öncesine dair hatıralar anlatılmıştır. Bu da hikâyenin vaka zamanının yaklaşık yirmi yıl olduğu çıkarımını yapmamıza imkân sağlar.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde zaman unsurunu belirginleştiren bazı ifadeler mevcuttur. Hikâye mektup üslubuyla kaleme alınmıştır. Mektubu ne kadar zamanda yazdığını hikâye içerisinde belirtir: “Çocuk beni çok iyi anladı. Çay bahçesinde kendi başıma bırakıp on dört on beş treninde satışını yapmak üzere, iki saat kadar önce istasyona gitti. Ben de oturdum sana bu mektubu yazıyorum.” (Kahraman, 2019, s. 96). Dolayısıyla hikâyenin anlatma zamanı bu iki saattir denilebilir. Fakat mektupta anlatıcı, mektubu yazdığı kişiyle tanıştıkları zamandan itibaren geçmişi anlatır. Üniversitenin ilk

senesinden mezun oldukları zamana kadar bir aradadırlar. Son sene muhatabının okula pek gelmediğini ve görüşemediklerini de belirtir. Mezuniyetten sonra tamamen ayrılmışlar ve bu ayrılığa dayanamayan anlatıcı, başka bir şehre gitmiştir. Fakat bazen sevdiği kişinin yaşadığı kasabadan trenle geçmektedir. Bu yolculuklar uzun seneler sürmüştür: “Aradan yirmi yıla yakın bir zaman geçmişti. O yıl, daha önce hiç olmadığı kadar hareketlendi küçük istasyon.” (Kahraman, 2019, s. 93). Anlatıcının sadece öğretmenlik yaptığı yer ve memleketi arasındaki yolculukları yirmi seneye yaklaşmıştır. Bir de öğrencilik zamanları buna eklendiğinde hikâyenin vaka zamanı yirmi yılı aşmaktadır. Bunu da hikâyenin başında şu şekilde ifade etmiştir: “Bu mektup yirmi küsur sene önceden geliyor; seni o yıllarda tanımış ve derin bir bağlılıkla sevmiş bir genç kız –artık kırklı yaşlarını süren orta yaşlı bir hanım- yazıyor bu satırları.” (Kahraman, 2019, s. 89). Bu hikâyede geçmişte belli bir zaman aralığı anlatılmaz. Yirmi küsur senelik geçmiş bazı öne çıkan olaylar ve genel yapısıyla özetlenir. Dolayısıyla zaman oldukça hızlı geçen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

“Kargalar” hikâyesinde zamana dair bazı ifadeler kullanılmış olmakla birlikte hikâyenin bütününde zaman unsuru belirsizdir. Hikâye, anlatıcıya bir dergi editörü tarafından bir karga tarafından yazılmış kitaba isminin konulması teklifiyle başlar. Anlatıcı da teklifi kabul eder. Fakat kitap yayımlanana kadar aradan bir zaman geçer. Editörün teklifi ne zaman yaptığı ve kitap yayımlanana kadar ne kadar zaman geçtiğine dair hiçbir veri bulunmamaktadır. Kitabın yayımlandığını öğrendiği güne dair bir zaman ifadesi karşımıza çıkar: “Dün akşam geç vakit eve geldiğimde, yeni bir kitabın çıkmış, hayırlı olsun dedi, evdekiler.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Bir akşam eve geç vakit gelir ve kitabın yayımlandığını, bir gazetede kitap hakkında bir yazı da bulunduğunu öğrenir. Bir süre umursamamaya çalıştıktan sonra gazeteyi bulmak için dışarı çıkar. Vakit neredeyse gece yarısıdır: “Hikâye kitabını bulamazdım bu saatte. Gecenin yarısına fazla bir zaman kalmamıştı.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Sonra büfede bir süre gazeteyi arar ve büfedeki gençle tatsız bir diyalog yaşar. Oradan ayrılmasıyla o geceye dair anlattıkları son bulur. Sonra ertesi gün, sabah vakti tekrar büfenin önünden geçip diğer gençle konuştukları aktarılır: “Ertesi sabah büfenin önünden geçiyordum.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Yani anlatıcı kitabın yayımlandığını öğrendikten sonra geçen süre bir günden kısadır. Fakat önceki süreç hakkında bir zaman ifadesi kullanılmadığı için

hikâyede ne kadar zaman geçtiğini tespit etmek mümkün değildir. Bu hikâyede geriye dönüş yoktur. Dolayısıyla vaka zamanı ile anlatma zamanı aynıdır.

“Annemin Arkadaşı” hikâyesinde olay ve olay örgüsü bulunmadığı için hikâyenin zamanını tespit etmek mümkün değildir. Hikâyede seneler içinde gerçekleşen bazı durumlar özetlenmiş ve genel olarak Fatma Anne’nin tekrar eden eylemleri anlatılmıştır. Dolayısıyla zamana dair hiçbir belirgin unsur mevcut değildir.

“Dedemin Tuhaflikları” hikâyesi bir dedenin genelde tuhaf bir insan olduğunu konu alsa da hikâyede bu tuhafılığı anlatmak adına spesifik bir olay karşımıza çıkmaktadır. Bu da hikâyenin zaman unsurunun biraz daha belirli olması anlamına gelmektedir. Dedenin genel olarak tuhaf bir insan olması gibi ilkökul ikinci sınıftaki Emin’in dağınıklığı ve eşyalarını toplamaması da genel bir durumdur. Fakat Emin’in dedesi bu durumu çözmek kendine yakışır tuhaf bir yöntem bulmuştur ve bu da hikâyenin asıl olay örgüsünü oluşturur. Emin bir gün eşyalarını bulamaz ve dedesi eşyaların bir başka çocuğa gittiğini söyler. Sonrasındaki birkaç günde Emin eşyalarını toplamayı öğrenmiştir. Dedesi birkaç gün sonra Emin’e yeni eşyalar verir. Emin, dedesinin verdiklerinin yeni olmadığını düşünmüştür fakat ertesi gün kendi önceki eşyalarını bir başka çocukta görür. Hikâyenin zamanı Emin’in eşyalarının Hasan’a verilmesinden başlayarak Hasan’ın üstünde kendi eşyalarını görmesine kadarki birkaç gündür. Hikâyede bir geriye dönüş söz konusu olmadığı için anlatma zamanı ve vaka zamanı aynıdır.

2.2.4.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Zaman Unsurunun Özellikleri

Âlim Kahraman hikâyelerinde zaman genellikle belirsiz bir unsurdur. Hikâyenin ne zaman geçtiği, ne kadar zamanda geçtiği ve aradan ne kadar zaman geçtiği belirgin bir şekilde verilmez. Zaman noktasında “kaç ay, ne kadar zaman, yıllar sonra, çok önceleri” gibi ifadelerin sıklıkla kullanımı zaman noktasındaki belirsizliği arttırmaktadır. Geriye dönüşlerde bazen belirgin zaman ifadelerine rastlanır. “On sene kadar önce, yirmi yıla yakın bir süre” benzeri kullanımlarla zaman unsurunun belirginleştiği örnekler mevcutsa da bu çoğu zaman hikâyenin geneli için tam bir belirginlik sağlamaya yeterli olmamaktadır.

Bak Bahar Gelmiş dışındaki hikâyelerde yılı belirten hiçbir örnek bulunmamakta, ay ve gün gibi kelimeler de nadiren geçmektedir. Bunların bulunmaması zamanı belirlemeyi daha çok zorlaştırır. *Bak Bahar Gelmiş*, zaman yönüyle de diğer hikâyelerden farklıdır. Ondaki hikâyelerde sık sık olayların geçtiği yıllar ya da o yılı bulmayı sağlayacak ifadeler yer almaktadır. Fakat kitapta anlatılan en eski ve yeni olayların tarihleri belirtilmediği için hikâyelerin zamanının belirlenmesinde yine sorun oluşmaktadır. Üstelik bu kitaptaki hikâyelerde bir olay örgüsü mevcut değildir. Kitapta onlarca olay bir örgü oluşturmayacak şekilde anlatılır. Hikâyelerin kendi içinde de bir olay örgüsü olmadığı için zaman tespiti yapılamaz. Tüm bunlar hikâyelerin anlatma ve vaka zamanlarını belirlemeyi imkansız hale getirmektedir.

Bazı hikâyelerde sadece iki veya daha fazla kişinin konuşması aktarılmaktadır. Bu hikâyelerin anlatma zamanı oldukça kısadır. Vaka zamanı ise konuşulan konuya göre son derece esnekler. Fakat hikâyelerde bunları da tam olarak belirleyecek ifadeler yer verilmemiştir. Açıklamaların yoğun olarak bulunduğu, mektup benzeri üsluplarla bir kişiye yönelik konuşma üslubu taşıyan, hatta okuyucuya yönelik hitabın yapıldığı hikâyeler mevcuttur. Bu hikâyelerin içinde bir olaya değinilse de bu olay hikâyeye hâkim değildir. Dolayısıyla bu tür hikâyelerde de bir zaman tespiti mümkün olmaz.

Hikâyelerde otobiyografik öğelerin sıkça yer alması zaman unsuruna dair bir çıkarım yapmayı beraberinde getirir. Buna göre yazarın hikâyeleri genellikle yazıldığı dönemde geçmektedir. Hikâyelerde yer alan bazı ipuçları da bu kanıyı desteklemektedir. *Kayıp Hikâyeci* ve onunla bağlantılı olan tüm hikâyeler 90'ların sonunda yaşanan olayları anlatmaktadırlar. *Geçit* kitabında kullanılan “bin yılı geride bırakma” ifadesi bu çıkarımın destekleyicisidir. *Yazmak Bana Göre Değil* daktiloların çoktan çatı katlarında tozlandığı, yazmak için bilgisayarın aktif olarak kullanıldığı bir zamanı anlatması sebebiyle hikâyelerdeki olayların yaşandığı dönem yayımlandığı dönemden uzak değildir. Kitaplardan bir tek *Bak Bahar Gelmiş* kitabın yayımlanmasından elli beş, altmış sene öncesini anlatmaktadır.

Kısaca Âlim Kahraman hikâyelerinde zaman belirgin bir unsur değildir. Bazı kullanılan zaman ifadelerinden ya da ipuçlarından birtakım çıkarımlar yapmak mümkünse de net olarak belirlenmesi mümkün değildir. Bazı hikâyelerde zaman biraz daha belirgin

verilmiştir fakat bunların sayısı oldukça azdır. Bu hikâyelerde zaman oldukça geride kalan bir unsurdur.

2.2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatmaya bağlı edebi metinlerde elbette olayları veya durumu aktaracak bir anlatıcı mevcuttur. Anlatıcı, metni ortaya koyan gerçek yazardan bağımsız bir kurgusal varlıktır. Bu bir insan, hayvan, cansız varlık, hatta mekân bile olabilir ve kim olduğu belli olmayabilir de. Hikâyenin dilini, karakterini belirleyen anlatıcının nitelikleridir. (Kolcu, 2018, s. 24)

Bakış açısı, anlatıcının hikâyedeki olay ve durumları gördüğü açıdır. İsmail Çetişli, genel manada kullanılan bakış açısını “Herhangi bir varlık, olay ve karşısında, sahip olduğumuz dünya görüşü, hayat tecrübesi, kültür, yaş, meslek, cinsiyet, ruh hali ve yere göre algıladığımız algılama, idrak etme ve yargılama tavrı” (Çetişli, 2016, s. 105) olarak tanımlar. İşte hikâyede bu bakış açısı anlatıcıya aittir. Anlatıcıya göre bakış açıları farklılık gösterir. Bütün olayların dışında bulunup kişilerin iç dünyaları, düşünceleri dahil her şeyi bilen, gören ve duyan anlatıcı “hakim (ilahi/tanrısal) bakış açısı”na sahiptir ve üçüncü tekil şahsın diliyle anlatır. Eğer anlatıcı hikâyenin kişilerinden biriye ve birinci tekil şahıs olarak anlatıyorsa bu “kahraman bakış açısı”dır. Kahraman anlatıcı, “bir insanın sahip olabileceği görme, duyma, yaşama imkanlarıyla sınırlıdır.” (Çetişli, 2016, s. 108) Dolayısıyla bakış açısı öznel ve eksiktir. Yine ilahi bakış açısı gibi olaylara dışarıdan bakan fakat geçmiş, geleceği ve kişilerin iç dünyasını bilememek noktasında kahraman anlatıcı gibi sınırlı olan bir diğer bakış açısı vardır ki “gözlemci (müşahit) bakış açısı” olarak adlandırılır. Sadece dışarıdan görüleni, duyulanı, kısaca somut olanı anlatmasıyla diğer bakış açılarından çok daha tarafsızdır. Bu bakış açılarından birden fazlası bir metnin içinde kullanıldığı duruma da “çoğulcu bakış açısı” denir. (Çetişli, 2016, s. 110)

2.2.5.1. Kayıp Hikâyeci Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kayıp Hikâyeci kitabındaki bütün hikâyelerde “ben” yani birinci tekil anlatıcı bulunmaktadır. Birbiriyle bağlantılı bu hikâyelerde kahramanlar değişmez fakat anlatıcı değişir. On bir nehir hikâyenin beşinde Hikâyeci, üçünde Araştırmacı anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Dergi Yöneticisi, Hikâye Kahramanı ve Hikâyeci’nin Karısı da birer

hikâyenin anlatıcısıdır. Hikâyelere tek tek baktığımızda sınırlılık ve öznellik açısından kahraman bakış açısının özellikleri açıkça görülmektedir. Fakat anlatıcının değişmesi aynı olaya farklı açılardan bakma olanağı sağlamıştır. Örneğin Hikâyeci'nin gerçek olaylar olarak anlattığı her şey Hikâyeci'nin Karısı için garip düşünceler, olmayacak iddialar ve kurgularıyla gerçeği birbirine karıştırmıştır.

“Zamanla kendini o kadar verdi ki bu hikâye işine, garip garip düşünceler sürmeye başladı ileri. Söylediğine göre bazı hikâyeciler bunun ağzından kaçırıldığı konuları yazıyorlarmış. Bir süre sonra daha tehlikeli şeyler olmaya; sürekli anlattığı hikâyelerin kişileriyle kendini, bizi ve bazı arkadaşlarını karıştırmaya; yaşadıkları, okudukları ve kurdukları arasındaki sınırı fark edememeye başladı. Olmayacak iddialar atıyordu ortaya.” (Kahraman, 2000, s. 69-70)

Devamındaki cümleler “Mihail” hikâyesinde Hikâyeci'nin anlattıklarının Hikâyeci'nin Karısı'nın bakış açısına yansıyan halidir. “Mihail” başlıklı hikâyede, Hikâyeci şair arkadaşına eski bir olayı şu şekilde anlatır:

“O zaman seni on sene kadar önceye götüreceğim, dedim. Şiir hapisanesine kapatılmış bir görüntüden söz edeceğim. (...) Ayakkabılarım su aldığı için çoraplarımı naylonla sarmışım ve bu sebeple bacak bacak üstüne atamıyordum; tabi naylonlar görünmesin diye. Yıllardır öylece duruyorum orada, pozisyonunu değiştirmeye hüküm giymiş birisi gibi.” (Kahraman, 2000, s. 48-49)

“Hikâyecinin karısı” hikâyesinde aynı olayı anlatırken Hikâyeci'nin Karısı'nın böyle bir olayın gerçekleştiğine inanmadığını anlarız: “Bir ara bir şiiri dolamıştı diline. O şiirde geçen ve çok karlı bir kış günü çoraplarının üstüne naylon sardığı için bacak bacak üstüne atamadığı söylenen “öykü” kahramanı güya kendisiymiş. (...) Orada, bir şiir hapisanesinde tutuklu gibi görüyordu kendisini.” (Kahraman, 2000, s. 70)

Bunun gibi birçok örnekte anlatıcı değişikliği farklı kahramanların düşüncelerini öğrenmeyi sağlar. Zaten hikâyelerin baskın özelliği kişilerin iç dünyasını, hislerini yansıtmadır. Olaylardan çok düşünce dünyaları ön plandadır.

“Asansör” hikâyesi de “ben” anlatıcı ve kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. Son derece öznel bir anlatım söz konusudur. Çevredeki unsurların hepsinden çok anlatıcının kendi durumu, düşünceleri anlatılmıştır.

2.2.5.2. Geçit Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kayıp Hikâyeci kitabında olduğu gibi, *Geçit* kitabında da bütün hikâyeler birinci tekil anlatıcıyla ve kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. Yine hikâyelerde anlatıcı değişir. Kitabın ikinci bölümünde en çok karşımıza çıkan anlatıcı Hikâyecî Kahramanı'dır. Hikâyeci'nin Karısı bir hikâyede anlatıcı olarak yer alır. Bu sefer Eleştirmen ve Puşkinov da birer hikâyede anlatıcıdır.

İlk kitapta olduğu gibi anlatıcının değişmesi farklı bir bakış açısı görmeye olanak sağlar. Hikâyeci'nin Karısı anlatıcı olduğunda yine önceki anlatılanlar kitap içinde de bir iç hikâyeye dönüşür. İlk bölümdeki hikâyeler Hikâyeci tarafından gerçek olaylar olarak anlatırken Hikâyeci'nin Karısı'na göre eşinin yazdıklarını hayatla karıştırmasıydı. İkinci bölümde ise diğer tüm hikâyelerin kızı tarafından yazıldığını söyler: "Peki ama dedim, bu hikâyeleri yazan sen değil misin kızım, başka türlü yazamaz mısın onları: Baban her şeyi hatırlayan biri olarak dönemez mi geriye?" (Kahraman, 2011, s. 124). Bu cümleler, Hikâyecî Kahramanı'nın yolculuğunu kurmaca içinde bir kurmaca metne çevirmektedir.

"Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?" hikâyesinde Eleştirmen'in anlatıcı olması da bütün hikâyeleri bambaşka bir bakış açısıyla yorumlamaya olanak sağlar: "Lütfen dikkatle tekrar okuyun yayımladıkları o kitabı: Varlığından hep rahatsızlık duyulan, ortaya çıkmaması için başından sürekli bastırılan, sesi duyulur diye telaşlanılan birisi var orada: Çuvala sığmayan mızrak: İşte o benim!" (Kahraman, 2011, s. 99). Bu hikâyeye göre yorumladığımızda hep Eleştirmen'den söz edilmiş fakat ona söz hakkı verilmemiştir. Bu da olayları tek yönlü görmemize sebep olur. Kahraman bakış açısının sınırlı ve yanlı bir anlatım ortaya koyduğuna daha önce değinmiştik. Fakat bu hikâyelerde farklı anlatıcıların yer alması, hikâyelerin okura yansıttığı bakış açısının da genişlemesini sağlar. Anlatıcının değişmesiyle hikâyeler yeniden yorumlanabilir hale gelir.

2.2.5.3. Yazmak Bana Göre Değil Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı

Yazmak Bana Göre Değil kitabında tüm hikâyeler birinci tekil anlatıcıyla ve kahraman bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Yazarın önceki hikâyecî kitaplarında olduğu gibi bu kitapta da hikâyeden hikâyeye anlatıcı değişiklik göstermektedir. Fakat bu kitapta bütün anlatıcılar hayvanlardan seçilmiştir. Önceki kitapları incelerken anlatıcı kahramanın değişmesinin olayları farklı açıdan görmeyi sağladığını söylemiştik. Bu kitaptaki hikâyeler yazarın bir denemesinden yola çıkılarak yazılmıştır. Bu deneme yazarın

çevresindeki bazı hayvanlar hakkındaki düşüncelerini içermektedir. Bu hikâyeleri ise o hayvanların dilinden yazarak gerçek hayatta yaşanmış olaylara kurmaca olarak yeni bakış açıları getirmiştir.

Yazar, “Bizim semtin kargası” yazısında kargadan şöyle bahseder: “Semtın diğer kargalarından farklıydı; gördüğümüz zaman kendisini tanıyabiliyorduk. İlk anda, daha yaşlı görünümüyle ayırt edebiliyorduk onu. Ancak asıl fark, bu yaşlı karganın insanlara olan yakınlığıydı.” (Kahraman, 2009, s. 13). Aynı durum “Karga-Burnu” hikâyesinde Yaşlı Karga’nın bakış açısıyla şu şekilde anlatılır: “İnsanlara bu kadar yaklaşmamalıydım zamanında. Onlarla bu denli yüz göz olmamalıydım. Sonunda, semtin yaşlı kargası, diye adım çıktı işte. Şimdi o yazıyı okuyanların gözü, benim bir zamanlar insanlarla senli benli yaşadığım o parkta.” (Kahraman, 2016b, s. 19). Yaşlı Karga insanlara kendi isteğiyle yaklaşmıştır ama insanların dikkatini çekmekten rahatsız olmuştur. Kendisini ifade edememek onu rahatsız edince insanlarla iletişim kurmanın bir yolunu aramıştır. Hikâyeleri yazmaya bu düşünceyle başlar.

Aynı deneme ile hikâyeler arasındaki bakış açısı farklılığı bir de kumrular üzerinden ortaya koyulmuştur. Yazar, denemesinde uçamayan kumruyu şu şekilde anlatır: “Yavru büyüdükçe büyüdü. Fakat o ilk hamleyi bir türlü yapamadı. Biz içerden yavruya kızmaya, anne babanın sonuçsuz kalan gayretleri için üzölmeye başlamıştık.” (Kahraman, 2009, s. 16). Yazar, kumrunun uçamamasını tembelliğine bağlar, bu yüzden onu harekete geçirmeye çalışır. Cama tıklar. Oysa “Ku” başlıklı hikâyeye baktığımızda Kumru’nun açısından mesele bambaşkadır: “O, çığılıklarımıza aldırılmıyor, beni gözüne kestirmiş olmalı ki illa avucunun içine almak istiyordu. (...) Fakat yaptığımız boğuşmanın hasarı sonradan ortaya çıktı. Benim bir kanadım olmayacak bir yerinden zedelenmişti.” (Kahraman, 2016b, s. 66). Kumru tembelliğinden ya da beceriksizliğinden dolayı değil, Denemeci onu sevmeye çalışırken kanadına zarar verdiği için uçamamıştır. Fakat hakkında yazılan yazıyı görünce Denemeci’nin hem bu zararı verip hem de kendisine uçmadığı için kızdığını fark eder. Bu hikâyeyi de uğradığı bu haksızlık üzerine yazmıştır.

Hikâyelerin altısında Karga, üçünde Fare, ikisinde Köpek ve birinde de Kumru anlatıcıdır. Fare ve Köpek daha çok yaşadıkları olayları hikâye ederler. Özellikle Fare’de yazma sebebine dair bir ifade bulunmaz. Fakat Karga ve Kumru, insanlara

kendilerini açıklayabilmek için, üzerlerindeki yanlış anlaşılmaları kaldırmak için yazdıklarını söylerler. Anlatıcıların hayvanlardan seçilmiş olması, okura farklı bir bakış açısı sağlar. Elbette hayvanların anlatıcı konumunda olduğu birçok edebi metin mevcuttur. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle “Dünya edebiyatında beşeri davranışları hayvanlar vasıtasıyla anlatan hikâyeler çok eskidir.” (Kaplan, 2015, s. 262). En başta fabllar ve masallar olmakla birlikte modern edebiyatta da örnekleri görülmektedir. Yazmak Bana Göre Değil kitabındaki hikâyeler masaldan ziyade, gerçeğe yakın olanı anlatmaktadırlar. Fabl türünde de kahramanlar genellikle hayvanlar, değilse yine insan dışı varlıklardır. Fabllardaki hayvanlar, insanlara has özellikleri taşırlar ve bir hayvanın ya da kendi türünün yapamayacağı şeyleri yaparlar. (Çomaklı, 2020, s. 4). Fabllar çoğu zaman sadece hayvanlar dünyasında geçer, orada insanlar yoktur ve insanların hayatını hayvanlar yaşamaktadırlar. Fabllarda insan varsa bile hayvanlar, insanlarla konuşabilmektedirler. Birbirlerinin dilini anlarlar. Fabllarda bu şekilde gerçek dışı unsur çok fazladır. Fakat *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının hikâyelerindeki hayvanlar insanlara düşüncelerini aktarırken bizzat konuşmaz, elleriyle yazmazlar. Hikâyelerde hayvanların insanlarla konuşamadığı gerçeğinin dışına çıkılmamıştır. Okumayı öğrenen ilk hayvanın “Fare” olması, farelerin gerçek hayatta da sıklıkla deneylerde kullanılarak birçok buluşa öncülük etmesi ve insanlarla genetik olarak büyük benzerlik göstermesi (Why Mouse Matters, 2023) sebebiyle gerçeğe yakın bir seçim olmuştur. Fare'nin okumayı öğrenme süreci bir farenin yapabilecekleri çerçevesinde kurgulanmıştır:

“İlk ders tahtaya bir harf yazmıştı ve bu ‘A’ demişti. Harfin adını defalarca tekrar ediyordu ve sonra da soruyordu, anladın mı? Ben anladımsa sağa doğru oynatıyordum kuyruğumu, değilse sola.. Aşağı ve yukarı olarak, başımla da ifade edebiliyordum aynı şeyi. Sonra o harfi bir de kitaplardaki yazılar içinde tanımamı istiyordu benden. Açtığı sayfadaki tüm ‘A’ ve ‘a’lara burnumu dokunduruyordum o zaman.” (Kahraman, 2016b, s. 51)

Harflerden sonra kelimeleri öğrendiğini de yine bu şekilde bulma yöntemiyle Kütüphaneci'ye göstermiştir. Okumayı iyice öğrendiğinde kendi düşüncelerini Kütüphaneci'ye kitaplardaki cümlelerden göstererek aktarmaktadır. Fare'nin burnuyla cümle göstererek Kütüphaneci'yle iletişim kurması, yazarın gerçekçi tutumunun göstergesidir. Yaşlı Karga, insanlara düşüncelerini yazıyla iletmektedir. Yazıyı da bir noktaya vurmaya elverişli tek uzvu olan gagasıyla, daktilo gibi tuşlarına basılmasıyla

yazıyı ortaya çıkaran bir alet kullanarak yazmaktadır. Burada da bir karganın okuma ve yazmayı öğrenmesi dışında gerçek dışı bir unsur bulunmamaktadır. Anlatıcı olan diğer hayvanların düşüncelerini yazıya dökenin yine Yaşlı Karga olduğu vurgulanmıştır.

Hikâyelerin geneline bakıldığında gerçek dışı unsur oldukça azdır. Hayvanların bakış açılarını anlatırken hikâyelerin olabildiğince gerçeğe yakın olaylarla kurulması bu kitaptaki hikâyelerin, gelenekten izler taşımakla birlikte, büyük oranda modern edebiyatın bir ürünü olduğunu göstermektedir. Kahraman bakış açısı, aslında dar bir bakış açısı ortaya koysa da anlatıcıların gerçekçi bir tutumla kurgulanmış hayvanlar olması, insan olan okura, insan dışı bir pencere açmış ve daha geniş bir perspektifi görmeyi sağlamıştır.

2.2.5.4. Bak Bahar Gelmiş Kitabında Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bak Bahar Gelmiş sadece hikâyeye değil, aynı zamanda anı kitabıdır da. Kitabın hikâyeler içermesi yazarın diğer hikâyeye kitaplarıyla ortak özellikler taşımasını sağlarken anı özelliği taşıması birçok farklılığı da beraberinde getirir. Âlim Kahraman, önceki kitaplarındaki bütün hikâyelerde olduğu gibi bu kitaptaki hikâyelerde de kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcıyı tercih etmiştir. Fakat bu kitapta diğerlerinden farklı olarak anlatıcı değişmez, bütün hikâyelerde anlatıcı aynı kişidir.

Kitaptaki hikâyeler yazarın çocukluğunu anlatır. Fakat o çocukluğu bir yetişkin olarak kaleme almıştır. Dolayısıyla anlatıcı bir çocuk değildir. Olaylara bir çocuk olarak bakmaz. Çocuklukta bazı olaylar, kişiler, durumlar karşısındaki düşüncelerini, duygularını hatırladığı şekliyle bize aktarır. Fakat bunu bir yazar olarak yapmıştır. Kitabın sonunda bunu kendisi de belirtir: “Bir ‘yazar’ın değil bir köy çocuğunun dünyasından söz ettim size.” (Kahraman, 2021, s. 144). Aradan geçen zaman hem sosyal hayatı hem de anlatıcının bakış açısını çok değiştirmiştir. Aradaki bakış açısı farklılığını da zaman zaman vurgular. “Halka Şeker” hikâyesinde, öğretmeni Mehmet Aytekin’in Uşak Şeker Fabrikası’nı anlatışını hiç unutmadığını anlatır. Fabrikada yığın yığın şekerlerin bulunması, isteyenine istediği kadar yiyebilmesi o zamanın çocukları için inanılmaz bir durumdur: “Tatlıya boğulmuş bugünün insanı nasıl anlasın bizim o günkü duygularımızı! Nadirattan bir şeydi hayatımızda şeker.” (Kahraman, 2021, s. 68). Yine “Çerçi” hikâyesinde köye çerçinin gelişinin kendisinde uyandırdığı sevinç yetişkin bakışıyla sorgular: “Bugünden bakınca o sevinç anlaşılabilir mi? O zaman

hayat çok mu durgundu? Yoksa bugün bir taşkın gibi her yeri örten, girinti ve çıkıntıları yutan, her yeri ve her şeyi eşitleyen görsel fırtınada mı bir anormallik var?” (Kahraman, 2021, s. 51). Kitaptaki hikâyeler boyunca bugünden geçmişe yönelen bakış açısı kendisini göstermektedir. “Kedikuyruğu” hikâyesinde ise o zamanın çocuklarının kamyon gördüğündeki izlenimleri verilir:

“Okulumuzun önündeki düzlükte dururdu kamyon. Motoru çalışır vaziyette. Şimdi orada vırrr.. vırrr.. vırrr.. diye dinleniyor. O koca araba –yorgunluktan gibi- kendi haline titriyor. Tüm bunlar, içimize dolan mazot kokusu, yepyeni şeyler biz çocuklar için. Hayranlıkla, belki biraz da çekinerek bakıyoruz, onu seyrediyoruz orada.” (Kahraman, 2021, s. 116)

Anlatıcının başka bir zamanda yaşadığı belli olmaktadır. İlkokul yıllarından birkaç hatırayı anlattığı “Temizlik Yoklaması” hikâyesinin “Bu hikâyede adı geçenlerin çoğu yok şimdi.” (Kahraman, 2021, s. 125) cümlesiyle bitmesi yine anlatılan olaylarla anlatıcının arasındaki zaman farkını nazara verir. Bu hikâyelerde iki katmanlı bir bakış açısı söz konusudur. Yazarın çocukluğunda hayata karşı bakışını anlatması okuyucuya da o zamanı, o çocuğun bakış açısıyla tanıma imkanı verir. Fakat bu hikâyeleri yazan kişinin artık bir yetişkin ve dış dünyayı görmüş biri olması çocukluğunun bakış açısına yeni bir katman eklemektedir. “Esmâ Yanan Yurt” hikâyesinde anlatıcı, kendisinin de fark ettiği bu durumu şu şekilde anlatır:

“Geçmişimle aramda bir mercek var. Onun gerisinden bakıyorum. O mercek herşeyin üzerinden geçiyor, tamamen değiştirmese de bir tür düzgün sürüyor onlara. Hayır, tam anlamıyla bir güzelleşme değil bu. Yeni bir lezzet kazanıyor hatırlamalar. Yaşanmış acılar, yaralanmalar da öyle. Anlatıp durmak istiyorum onları.” (Kahraman, 2021, s. 126)

Bak Bahar Gelmiş kitabındaki hikâyelerin kendi içlerinde birkaç hikâyeye barındırdığını, bunların anlatıcı doğmadan öncesini de kapsadığını daha önce söylemiştik. Bu durum aslında aynı kişi olan anlatıcının, anlattığı hikâyeye karşı konumunu ve bakış açısını değiştirmektedir. Kahraman bakış açılı ben anlatıcı, kendi başından geçenleri anlatır. Hikâyenin içindedir, kendisi de yaşananlardan etkilenir. Fakat bazı hikâyeleri anlatıcı yaşamamış, başkalarından dinlemiştir. O hikâyelerde anlatıcı üçüncü tekil şahsa, bakış açısı da gözlemciye dönüşür. Daha önce belirttiğimiz gibi gözlemci bakış açısı, anlatıcının sadece gördüğünü veya duyduğunu aktarmasını sağlayan, kişilerin iç

dünyasını bilemediği için ilahi bakış açısına göre çok daha sınırlı bir bakış açısıdır. Bu kitaptaki bazı hikâyelerin içindeki hikâyelerde de anlatıcının konumu bu şekildedir. Anlattığı hikâye hakkında kendisine aktarıldığı kadarını bilir. O olayları yaşamamış, olaylardan etkilenmemiştir. “Annem Asiye” hikâyesinin içinde anlatılan Asiye Hoca’nın hikâyesi anlatıcının gözlemci bakış açısıyla “o” anlatıcı olarak aktardığı hikâyelerdendir: “Asiye Hoca hiç evlenmemiş. Takvâ sahibi. Ona küçük bir oda yapılmış evin bitişiğine. İbadetiyle meşgul, kilim dokurmuş orada.” (Kahraman, 2021, s. 133). Duyulan geçmiş zaman çekimini kullanması anlatıcının olayın dışında olduğunun göstergesidir. Şimdiki zaman ya da geniş zaman çekimiyle aktardığı, kendisinin şahit olmadığı hikâyeler mevcuttur. Anlatıcının babasının davul çaldığı için Ali Molla Dede’den tokat yediği hikâye de bu şekilde anlatılmıştır: “Fakat nedense tam önünde buluyor dedem babamı. Birkaç tokat aşk edecek kadar zaman buluyor. Sonra kaçması için Ahmet’e yol veriyor gençler.” (Kahraman, 2021, s. 108). Bunun gibi birçok hikâye aynı anlatıcının konumunun ve bakış açısının değişmesiyle aktarılmıştır. Kitaptaki hikâyelerin hepsi kendi içinde birkaç küçük hikâye içerdiği için aynı hikâyenin içinde anlatıcı bazen birinci tekil, bazen üçüncü tekil şahıs olarak karşımıza çıkar. Bu durumda hikâyelerde çoğulcu bakış açısının ve anlatıcılarının var olduğunu söyleyebiliriz.

Bak Bahar Gelmiş hem hikâye hem de anı kitabı olduğu için anlatıcı, yazarın kendisidir. Hikâyeler kurmaca metinler olduğu için anlatıcılara da kurmaca kişiler olarak bakmak doğrudur. Fakat bu kitaptaki hikâyelerin yazarın kendi anılarından oluştuğu bilindiği için anlatıcının yazarın kendisi olduğunu söylemek mümkündür.

Bak Bahar Gelmiş yazarın kendi başından geçenleri kahraman bakış açılı “ben” anlatıcı olarak, annesinden dinlediklerini müşahit bakış açılı “o” anlatıcı olarak anlattığı; dolayısıyla çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıyla kaleme alınmış hikâyelerden oluşan bir kitaptır. Yazarın çocukluk yıllarını yetişkinliğinde anlatmasıyla hem 1960’lı yılların köy çocuğunun hayata bakış açısı hem de bir yetişkin olan yazarın, o yıllardaki bir çocuğa bakış açısı bu hikâyelerde gözler önüne serilmektedir.

2.2.5.5. Kitap Dışı Hikâyelerinde Anlatıcı ve Bakış Açısı

Âlim Kahraman’ın kitaplarında yer almayan hikâyelerinden “Şehri ve Denizi Gören Adam”, yazarın bütün hikâye kitaplarından önce yayımlanmış bir hikâyedir. Bu

hikâyede anlatıcı ve bakış açısı, yazarın sonraki bütün hikâyelerinden farklıdır. Hikâye üçüncü tekil anlatıcının üslubuyla başlar: “Adam asansörü çağırıp bekledi.” (Kahraman, 1985, s. 26). İlk paragraf da bu anlatıcıyla devam etmektedir. İkinci paragrafta ise anlatıcı birinci tekile dönüşür: “asansörün açık kapısını çekip kapattım üzerime.” (Kahraman, 1985, s. 26). Hikâye boyunca anlatıcı bu şekilde değişmektedir. Bir paragraf “o” anlatıcıyla, sonraki paragraf “ben” anlatıcıyla devam etmektedir. Fakat aynı paragrafın içinde de anlatıcı değişikliği görülmeye başlar: “Masadaki adam, pencere önündeki rahat bir koltuğa oturttu, onu. Yüzü ışıltı ışıltı. Sonra eliyle pencereyi işaret etti. Bak dostum, şehir, dedi. o tarafa dönünce pencerenin hemen hemen duvarı boydan boya kaplayan bir pencere olduğunu ayırdettim.” (Kahraman, 1985, s. 29). Hikâye bu şekilde iki anlatıcı arasında gidip gelmeye devam eder. Anlatıcının değişikliği hikâyeye biçim olarak da yansıtılmıştır. Üçüncü tekil anlatıcının var olduğu cümleler imla kuralına uygun olarak büyük harfle başlarken birinci tekil anlatıcının kurduğu cümlelerde bu kural yıkılmış, hiç büyük harf kullanılmamıştır. Birinci tekil anlatıcı kahraman bakış açısına sahiptir. Hikâyenin birinci tekil anlatıcısı asıl kahramandır. Kahraman bakış açısının sınırlılıklarını taşır. Dostunun odasını ararken sadece gördüklerini anlatır. Üçüncü tekil anlatıcı ise ilahi bir bakış açısına sahiptir. Kahramanın içinden geçirdiklerini de bilmektedir: “Zincirle bağlı ve yuvasına takılı anahtarı çevirip açtı kapısını asansörün. Karanlık bir boşluk. «canlı mı, cansız mı?» Adımını içeri atıp zemine bastı ve basar basmaz tekrar sıçradı: Ama bu sefer içinden bir yerden: Başının üzerinde bir ışık yanmıştı.” (Kahraman, 1985, s. 26). Hikâye içerisinde bu bakış açısı değişikliğini açıklayan bir paragraf da yer almaktadır:

“üzerimdeki katı ağırlığın önce çözüldüğünü, sonra akışkan bir hal aldığımı, daha sonra da buharlaşıp kalktığımı açık-seçik hissettim. bu geygeniş ve dümdüz mekânda, bir başkasıymışım gibi kendi varlığımı bildim. sanki şöyle bir şey: o an hem kendimim hem de kendimi dışarıdan inceleyen birisi. fakat bu ikinci göz bir çatışma doğurmuyor içimde. rahatça seyrediyorum kendimi. özüm duruyor o an orada, gözümün önünde.” (Kahraman, 1985, s. 29)

Bu paragraf hikâyedeki anlatıcı ve bakış açısı değişikliğinin kahramanın iç dünyasından kaynaklandığını gösterir. Anlatıcı ve bakış açısının kullanımı hikâyenin içeriğiyle uygun olarak tasarlanmıştır. Bu hikâyede açık bir şekilde çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıları kullanılmıştır.

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi anlatıcı ve bakış açısı noktasında bağlantılı olduğu *Kayıp Hikâyecisi* kitabındaki hikâyelerle aynı özellikleri taşır. Kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı kullanılmıştır. Bu hikâyede kahraman bakış açısının sınırlılığı hikâye sonunda Müzehhib’in şaşkınlığını okuyucunun da yaşamasını sağlar. Bu bakış açısından dolayı okuyucu da nikâh davetiyesini görene kadar Müzehhib’in duygularının karşılıklı olabileceğine inanır.

Kayıp Hikâyecisi kitabında hikâyeler aynı olay örgüsünün etrafında dönse de anlatıcılar ve dolayısıyla bakış açıları da değişmekteydi. Burada anlatıcı kitaptaki hikâyelerde ismi geçen ama hiç anlatıcı olmamış bir kahramandır. Böyle olması kitaptaki hikâyelerde yaşanan bazı olayları farklı bir açıdan görmeyi sağlar. Fakat bu dediğimiz gibi kitap dışı bir hikâye olduğu için metinlerarasılık bahsinin konusudur. Bu hikâyenin anlatıcısının *Kayıp Hikâyecisi* kitabındaki olaylarla bağlantısı vardır fakat yine de hikâye kendine ait bir olay örgüsü taşımaktadır. Yeni bir bakış açısı, başka bir olaya odaklanmayı da beraberinde getirmiştir.

“Beklenmeyen Bir Mektup” yine kahraman bakış açısıyla ve birinci tekil anlatıcıyla kaleme alınmış bir hikâyedir. Bu bakış açısı hikâyede duygu ve düşüncelerin öne çıkmasını sağlamıştır. Anlatıcı geçen zaman içerisinde yaşanan olaylardan ziyade kendi hissettiklerini, düşündüklerini anlatır. Bu hikâyede esas olarak iki kahraman yer almaktadır. Mektubu yazan kişi anlatan, mektubun yazıldığı kişi anlatılan konumundadır. Anlatıcı sadece kendi hissettiklerini değil, mektubu yazdığı kişiyi senelerce izleyip gözlemlediklerini de anlatır. Eğer anlatıcının sevdiği kişiyi izledikçe hissettikleri hikâyede büyük bir yer tutmasaydı, kahramanlardan birinin sürekli dışarıdan izlendiği bu hikâyede gözlemci bakış açısının kullanıldığı söylenilebilirdi. Çünkü anlatıcının da sık sık belirttiği gibi mektubun yazıldığı kişi sürekli gözlemlenmekte ve dışarıdan görünen yönlerinin anlatımı öne çıkmaktadır:

“Çok okuyordun. Öğrenci yoklukları içindeyken dışından tırnağından arttırıp kitap alıyordun. Fırsat buldukça fakülteye çok yakın olan sahaflar çarşısına yollanıyor, elden düşme eski kitapların satıldığı bu mekânda saatlerce kalmaktan büyük zevk duyuyordun; kitapların dünyasında kendini kaybediyordun. Peşinden oralara kadar sürüklenmiş o silik gölgeni fark edecek durumda olmuyordun. Bense, seni artık eskisi gibi sadece kendi arkadaşım olarak bulamadığımdan, herkesten kaçıp kitaplarla baş başa kaldığın saatlerde uzaktan uzağa izliyordum. Çevrenden

soyutlandığın o anlarda, yakınlarında bir yerde beraber nefes alıp vermekten mutluluk duyuyordum.” (Kahraman, 2019, s. 90)

Fakat bu paragrafta da görüleceği üzere hikâyenin diğer kahramanını izlerken anlatıcının gözlemledikleri ve hissettikleri bir arada verilmiştir. Dolayısıyla hikâyede hüküm süren bakış açısı yine kahraman bakış açısıdır. Anlatıcı çoğu zaman “sen” kişisine hitap etse de “ben”in iç dünyasını sık sık ortaya koymaktadır.

Bu hikâyenin bakış açısı, bir önceki hikâye ve yazarın iki hikâye kitabıyla bağlantılı olması sebebiyle bütün bu hikâyelere bir bütün olarak bakıldığında yepyeni bir perspektif kazandırır. Bu hikâyenin anlatıcısı önceki hikâyelerde adı bile geçmeyen bir kahramandır. Hikâyelere bir bütün olarak bakıldığında anlatıcıyla alakalı bütün unsurlar yenidir. Fakat mektubun yazıldığı kişiyle alakalı anlatılanların çoğu önceki hikâyelerde karşımıza çıkan unsurlardır. Elbette bu konu metinlerarasılık başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Fakat başka hikâyelerde farklı şekillerde karşımıza çıkan kahramanı veya kahramanlar bütünü, o hikâyelerde olmayan bir anlatıcının anlatması söz konusu hikâye ve kahramanlara da farklı bir bakış açısıyla bakma imkânı doğurur. Diğer hikâyelerdeki kahramanlar burada tek kahramana dönüşmüş, hikâyelerde hepsinin ayrı kahraman olarak bulunması yazarın kendi içinde bölünmüşlüğüne ve dağılımlılığına yorularak yazarın kendisinden bahsedildiği izlenimi de ortaya çıkmıştır. Bu durum hikâyede üstkurmacanın kapılarını açarken öte yandan önceki hikâyelere farklı bir okuma sağlar. Hikâyenin anlatım tekniklerini bu şekilde ortaya çıkaran yazarın anlatıcı ve bakış açısı seçimidir.

“Kargalar” hikâyesi de kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcının ağzından yazılmış bir hikâyedir. Daha önce belirttiğimiz üzere hikâye, yazarın *Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k* kitabıyla bağlantılıdır. Kitapta bütün anlatıcılar hayvandı, bu hikâyede ise bir insandır. Bu anlatıcı farkı hikâye kitapla bağlantılı olsa bile hikâyeyi kitabın bütünlüğünün dışında bırakır. Hikâye Yaşlı Karga’nın yazdığı hikâyelerin kitaplaştırılmasından sonrasını konu aldığı için bir insan olan anlatıcının yaşadıkları da kitabın kapsamının dışındadır. Bu yüzden yeni anlatıcı, diğer bağlantılı hikâyelerde olduğu gibi olaylara veya durumlara yeni bir bakış açısı getirmez. Kahraman bakış açısının sınırlılıklarını tamamen göstermektedir. Kendi adıyla kitabın yayımlandığını, hakkında bir yazı bile yazıldığını sonradan öğrenir. Gece aradığı gazeteyi bulamama sebebinin de kargaların gazeteleri aşırması olduğunu bir başkasından, ertesi sabah

duyar. Bu anlatıcı, kargaların kitap yayımlandıktan sonra ne yaptığını dışarıdan birinin bakış açısıyla öğrenilmesini sağlar.

“Annemin Arkadaşı” hikâyesi yine kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcının olduğu bir hikâyedir. Anlatıcı annesinin bir arkadaşını anlatır. Kendisi de hikâye içerisinde bazı durumlarda yer almaktadır: “Aile o evdeyken annemle beraber ziyaretine giderdik.” Fakat hikâyenin çoğunda anlatıcı anlatılanların dışındadır. Hikâyenin büyük bir kısmında Fatma Anne’yi dışarıdan bir gözle anlatır. Eğer verdiğimiz örnekteki gibi kendisi de anlatının içinde yer almasaydı gözlemci bakış açılı üçüncü tekil anlatıcının var olduğu söylenebilirdi. Fatma Anne’yi anlatırken çoğunlukla üçüncü tekil eki kullanılmış ve sadece gördükleri anlatılmıştır. Üstelik gözlemci bakış açısının sınırlılıkları, anlatılan kişinin iç dünyasını bilmemesi gibi özellikler de mevcuttur. Fakat anlatıcının az da olsa anlatılanların içinde yer alması kahraman bakış açısının kullanıldığını ortaya koyar.

“Dedemin Tuhaflıkları” da kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcının olduğu bir hikâyedir. Bu hikâyede de merkezdeki kişi anlatıcının dışındaki bir kahramandır. Fakat bu hikâye o kişiyi, anlatıcının dahil olduğu bir olay üzerinden anlattığı için gözlemci bakış açısının üslubu söz konusu değildir. Anlatıcı olayları etkileyen ve olaylardan etkilenen iki kişiden biridir. Kahraman bakış açısının sınırlılığı bu hikâyede açıkça görülmektedir. Dedesi anlatıcıya eşyaların evi terk ettiğini söylediğinde buna inanmamıştır. Aynı şekilde yeni eşyalar aldığını söylediğinde de inanmaz: “Öncekileri ikna edip de geri getiremedim. Onlar Hasan’dan memnunlarmış. Yarın bu yeni aldıklarımı giyebilirsin okula giderken. Sonra da elbiselerimi verdi. Yüzüm güldü. Bu söylediklerinin olmadığını, onlara söylemedim. Daha önce bulamayacağım bir yere sakladıklarını şimdi tekrar geri verdiklerini biliyordum.”

Anlatıcı kendisine söylenen şeylere inanmayıp kendi fikrini sürdürmeye devam eder. Buradaki “biliyordum” ifadesi ilahi bakış açısında olduğu gibi görünenin ötesini bilmek değil, yaşadıklarının görmediği yüzüne karşı bir tahmin yürütmektir. Fakat tahmininin doğruluğundan emindir. Ertesi gün ise yanlış olduğunu anlar: “Benim elbiselerim vardı üzerinde. Neye uğradığımı bilemedim. Dedem doğru söylemiş olabilir miydi? Bunu bir türlü anlayamadım.” Bir sonraki yaşadıkları kesin gözüyle baktığı tahminleri ve tahminini yanlış çıkaracak gözlemi arasında kalmasına sebep olur. Doğruluğundan emin

olduğu düşüncesinin yanlış çıkması bakış açısının sınırlılığının bir yönüdür. Hangisinin doğru olduğunu çözememesi yine sınırlı bir açıdan bakmasının sonucudur, her şeyi göremez. Anlatıcının “ben” dilini kullandığı da örneklerde görülmektedir.

2.2.5.6. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Anlatıcı ve Bakış Açısı Unsurunun Özellikleri

Âlim Kahraman hikâyelerinin neredeyse hiçbir hikâyede değişmeyen özelliklere sahip unsur anlatıcı ve bakış açısıdır. Bir tanesi hariç bütün hikâyelerinde kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcıyı tercih etmiştir. Bu bakış açısı sayesinde olaylar anlatıcıların duygu ve düşünceleriyle verilmiş, kahramanların iç dünyası öne çıkmıştır. Kahraman bakış açısının sınırlılığı özneliği beraberinde getirmiştir. Yaşananları kişilerin nasıl algıladığı olayın yüzünü değiştirmektedir. Kitaplardaki hikâyeler birbiriyle bağlantılıdır ve farklı hikâyelerde farklı anlatıcılar karşımıza çıkar. Bir olayın farklı anlatıcılar tarafından anlatılması hikâyelerdeki bakış açısını genişletir, çeşitlendirir. Öznel bir bakış açısının kişiden kişiye olayları veya durumları ne kadar değiştirebileceğini açıkça gösterir. Yazar kitaplarına almadığı birkaç hikâyeyi de bazı kitaplarla bağlantılı olarak kaleme almıştır ve o hikâyelerde farklı anlatıcıların yer alması hikâyelerdeki bakış açısına büyük bir katkı sağlar. Bu teknik kahraman bakış açısının sınırlılığını anlamayı sağladığı gibi hikâyeler bütününe baktığımızda çok fazla kahramanın iç dünyasını gözler önüne sermesiyle bu sınırlılığın ortadan kalkmasına da sebep olur.

Bakış açısı ve anlatıcı yönüyle yazarın farklı olan tek hikâyesi “Şehri ve Denizi Gören Adam”dır. Bu hikâyede kahraman bakış açılı “ben” anlatıcı kullanılmıştır fakat beraberinde ilahi bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı da kullanılmıştır. Bu yüzden çoğulcu bakış açılı ve anlatıcılı bir hikâyedir. İlahi bakış açılı üçüncü tekil anlatıcının var olduğu tek hikâyedir fakat burada o anlatıcının varlığı yine kahramanın iç dünyasıyla ilgilidir. Kahraman hikâyede kendisini dışarıdan izlemeye başlar. Hem kendisidir, hem kendisini izlemektedir. Kendisini dışarıdan gördüğü için hikâyede “o” anlatıcı kullanılmıştır. Hikâyedeki anlamı göz önüne aldığımızda anlatan yine kahramanın kendisidir. Dolayısıyla kahraman bakış açısının hâkim olduğu söylenebilir fakat bu hikâye teknik olarak yazarın bütün hikâyelerinde bakış açısı ve anlatıcı unsurunun istisnasıdır.

Bak Bahar Gelmiş, anlatıcının hikâyeden hikâyeye değişmemesi yönüyle diğerlerinden farklı bir kitaptır. Bütün olaylar tek bir kişinin gözünden anlatılır. Bu kitapta kahraman bakış açısının öznelliği ve sınırlılığı korunmuştur. Bu yönüyle yazarın kitapları arasında bu kitap da bir istisnadır. Üstelik bu kitaptaki hikâyelerin tek farklı yönü bir tek anlatıcının olması değildir. Kitaptaki hikâyelerde anlatılan onlarca olaydan bazılarını anlatıcı bizzat yaşamamış, onlardan etkilenmemiş ve onları etkilememiştir. Bu yüzden o olayları bir kahraman olarak anlatamaz. Duyduklarından aktardığı bu hikâyelerde çoğu zaman kişilerin iç dünyalarını da bilemez. Dolayısıyla bu olayların aktarıldığı yerlerde anlatıcı üçüncü tekil şahsa, bakış açısı da gözlemciye dönüşmektedir. Bunları göz önüne aldığımızda bu kitaptaki bazı hikâyelerde de çoğulcu bakış açısı ve anlatıcısının var olduğu söylenebilir.

“Beklenmeyen Bir Mektup” ve “Annemin Arkadaşı” hikâyelerinde anlatıcı bir başka kahramanı anlatır. Bunlarda anlatılan kişinin gözlemlendiği açıktır. Anlatıcının bir başka kahramanın yaşadıklarına odaklanması gözlemci bakış açısı izlenimi verir. Fakat her iki hikâyede de anlatıcılar olayların içindedir, olanlardan etkilenirler. Bu yüzden söz konusu hikâyelerde kahraman bakış açılı “ben” anlatıcı hükmünü sürmeye devam etmektedir.

Sonuç olarak bazı istisnalarla birkaç hikâyesinde çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ortaya çıksa da yazar bütün hikâyelerinde baskın olarak kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcıyı kullanmıştır. Anlatıcıları hikâyelerin kahramanlarından seçip hikâyeden hikâyeye değiştirerek bu bakış açısı ve anlatıcıyı sınırlılıklarından kurtarmış ve hikâyelere bambaşka perspektiflerle bakmayı sağlamıştır. Yazarın bütün hikâyelerin bu yapısal unsur ortak özelliklere sahiptir ve bir iki istisna hariç hikâyelerde büyük bir farka rastlanmamıştır.

2.2.6. Anlatım Teknikleri

Edebiyat, bir “anlatma sanatı” olduğu için “ne” anlatıldığından ziyade “nasıl” anlatıldığı önemlidir. (Çetişli, 2016, s. 112). Edebi bir metnin teşekkülünde dil ve üslupla birlikte anlatım teknikleri mühim yer tutar. Anlatım teknikleri, hikâyenin yapı unsurları (olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman vb.) gibi olmazsa olmaz değildir. Zaten birçok anlatım tekniği mevcuttur ve edebiyatın geçirdiği değişimle bazı anlatım teknikleri etkisini yitirirken yeni anlatım teknikleri ortaya çıkmaktadır. Anlatım teknikleri yazarın

seçimlerine bağlı olarak kullanılır. Dil ve teknikler, başarılı ve özgün kullanıldığında kurmaca metin bir sanat seviyesi kazanmış olur. (Çetişli, 2016, s. 113).

2.2.6.1. Anlatma / Tahkiye

Anlatma, diğer kurmaca metinlerde olduğu gibi hikâyede de en çok kullanılan anlatım tekniğidir. Bu yüzden hikâyeye gibi türler “anlatmaya bağlı metin” olarak da adlandırılır. Tekniğin diğer adı olan tahkiye, hikâyeye kelimesi ile aynı kökten gelir ve hikâyeye etme anlamı taşır. İsmail Çetişli’nin “anlatıcının birtakım olayları ve bu olaylar çevresindeki insanları, belli bir mekân ve zaman çerçevesinde dinleyici/okuyucuya nakletmesi” (Çetişli, 2016, s. 117) olarak tanımladığı tahkiye tekniği, Âlim Kahraman’ın tüm hikâyelerinde az veya çok görülmektedir.

Yazarın ilk hikâyeye kitabı olan *Kayıp Hikâyeci*’deki hikâyelerde anlatıcılar yaşadıkları bir veya birkaç olayı naklederler. “Yolculuk” hikâyesinde Hikâyeye Kahramanı, kendisinin ortaya çıkışını “tahkiye” tekniğiyle anlatır:

“Bundan bir yıl kadar önce büyük bir hevesle başlamıştı yazmaya. Bazı dostlarına da bahsediyordu. Bir gün bir kitapçı dükkanında iki şair ve bir hattatla beraber otururlarken, şu sıralar kendisinin ne ile uğraştığı sorulduğunda, onlara “Yolculuk” adını koyduğu bir hikâyeye üzerinde çalıştığını söyledi. Bu, o sırada çantasında bulunan benim hikâyemdi.” (Kahraman, 2000, s. 13)

“Sipariş üzerine yazılan hikâyeye”de de anlatma tekniği kendisini gösterir:

“Şehrin bu yakasına geçmek için vapura bindik o gün. Vapurdan indikten sonra meydanda birbirimizden ayrılacaktık. Orada, tarihî çeşmenin önünde vedalaşmak üzereydik, gençten birisi elime sarıldı. Doğu aksarıyla konuşan bu genç bir taraftan elimi öpmeye çalışıyor, bir taraftan da halimi hatırımı soruyordu.” (Kahraman, 2000, s. 53)

Diğerlerinden ayrı bir hikâyeye olarak ele aldığımız “Asansör” de tahkiye ile yazılmıştır: “Camlı kapıdan içeri alındım. Ceketsiz, orta boylu, hafif göbekli adamın aradığım insan olduğunu hemen anladım. Karşısında sakın görünüşlü birisi oturuyordu.” (Kahraman, 2000, s. 79). Anlatma/tahkiye kitaptaki bütün hikâyelerde esas teknik olarak kullanıldığından buradaki örnekler oldukça çoğaltılabilir.

Geçit kitabında da hikâyeleri oluşturan temel teknik tahkiyedir. Aslında birçok hikâyede hikâyeye kahramanlarının konuşmaları söz konusudur ve diyalog “gösterme” tekniğinin bir parçasıdır. Aslında kendi başına bir teknik olan diyalog ve monoloğun neden “gösterme” tekniğinin bir parçası olduğunu Çetişli şöyle açıklar:

“Bununla birlikte diyalog ve monolog, aynı zamanda gösterme/sahneleme tarzı içinde de değerlendirilir. Çünkü söz konusu eylem esnasında, okuyucu ile konuşan kahraman arasında herhangi bir anlatıcı ve aracı yoktur. Dolayısıyla kahramanların konuşma eylemi, aracı olarak okuyucuya sunulur/gösterilir.” (Çetişli, 2016, s. 120)

Bu açıklama gösteriyor ki diyalog tekniğini “gösterme”nin bir parçası yapan aracıdır şekilde aktarılmasıdır. Fakat *Geçit* kitabındaki hikâyelerde diyaloglar, *Kayıp Hikâyeci* kitabında olduğu gibi konuşma çizgileriyle ayrıca değil, hepsi hikâyelerin birer kahramanı olan anlatıcıların anlatımıyla verilmiştir. Dolayısıyla anlatıcının kendi bakış açısıyla nakledilen diyalogları gösterme tekniğinin bir örneği saymak doğru değildir. Diğer olay aktarımları gibi onlar da “anlatma” tekniğinin bir parçasıdır: “Sonra ikircikler içinde bir kere daha sordu bana: Gerçekten var değil mi öyle birisi? Şaşırmıştım: Tabii ki var, dedim. Onu inandırmak için; sizce benim varlığım onun varlığının bir kanıtı değil mi, diye ekledim. Genç dostumun kafası iyice karışabilir düşüncesiyle sözü o noktada kestim.” (Kahraman, 2011, s. 102)

Bu şekilde konuşmalar olduğu gibi birçok olay da tahkiye edilmiştir. Olayların tahkiye edilmesine bütün hikâyelerden örnek verilebilir ama “Hepsi hikâyeye”den bir örnek tekniğin kullanımını göstermeye kafi gelecektir:

“Çocukları yolculadıktan sonra ne yapacağımızı bilemedik bir an. Oturup beklemekten başka işimiz kalmamıştı. Birkaç gün önce büyük kızımınla beraber başlattığımız temizlik seferberliğini bir gün önce tamamlamış, evi pırıl pırıl yapmıştık. Tüm örtüleri, perdeleri yıkayıp ütölemiş, ön bahçeyi bahçe kapısına kadar süpürmüştük.” (Kahraman, 2011, s. 126)

Örneklerde görüldüğü üzere olaylar, düşünceler, duygular ve hatta ayrıca bir teknik olan diyaloglar dahi tahkiyeyle anlatılmıştır. Dolayısıyla kitaptaki bütün hikâyeler anlatma tekniğiyle oluşturulmuştur.

Yazmak Bana Göre Değil kitabındaki hikâyelerde temel anlatım tekniği tahkiyedir. Bazı hikâyelerde açıklama tekniği kullanıldığı için anlatma tekniğinin hâkimiyeti azalır fakat her hikâyede az da olsa varlığını sürdürür. Bazı hikâyelerde ise baştan sona tahkiye kullanılmıştır.

“Karga-Burnu” tahkiyenin en az kullanıldığı hikâyelerdendir. Hemen her hikâyede tahkiyenin yer aldığına ondan bir kısım örnek gösterilebilir: “*Yerlere bakıyorlar ilkin, göremeyince ağaçların dallarına kaldırıyorlar başlarını. Bazı kargaları görüyorlar elbette orda. Ancak bir an dikkat kesildikten sonra yüzleri düşüyor. Bu da değil, dercesine, ı-ıh, diyorlar.*” (Kahraman, 2016b, s. 19). “Yazmak Bana Göre Değil”, “KAR-a-GA-k-GA-k” başlıklı hikâyeler de tahkiyenin az miktarda bulunduğu hikâyelerdir.

“Kütüphane” ise neredeyse baştan sona tahkiyeyle oluşturulmuştur:

“Geniş salonun bir köşesinde dördü de cansız yatıyordu. O an sanki dünya başıma yıkıldı, ne yapacağımı bilmeden oradan oraya koştum bir süre. Taze bedenleri yere serilmiş, ayakları havada öylece yatıyorlardı. Her birini tek tek yokladım. Bir yerlerinde eziklik, bir yaralanma yoktu, ama ölüydüler. Onları öldüren şeyin ne olduğunu anlamaya çalıştım.” (Kahraman, 2016b, s. 32)

“Gemi”, “Ku” ve “Macera” tahkiyenin hâkim olduğu diğer hikâyelerdendir. Bu hikâyeler çok büyük oranda tahkiyeyle oluşturulmuştur. Açıklamanın baskın olduğu hikâyelerde de tahkiyenin varlığı, tahkiyenin yine kitapta en çok kullanılan tekniklerden olduğunu gösterir.

Tahkiye, kurmaca metinlerde kullanılan başlıca teknik olduğu gibi anı metinlerinde de esas teknik olarak karşımıza çıkar. *Bak Bahar Gelmiş* hem hikâyeye hem anı olan metinler içerdiği için, bütün hikâyelerinde tahkiye hakim tekniktir. Çoğu olay veya durum hikâyeye edilerek anlatılmıştır.

“Harman kaldırıldı, yaz işleri bitti, sonbaharda bulgur kaynatmaya indik Akçeşme’nin önüne. Bir kenara uzunlamasına çukurlar kazıldı, içinde ateş yakmak için. O ateşlerin üzerine kazanlar kuruldu, bulgur kaynatıyoruz. Kadınlar, yardıma gelen erkekler tüm bu işlerin telaşındayken ben bardak incirimize koşuyorum, alaca düşmüş mü diye.” (Kahraman, 2021, s. 114)

Bu örnekte olduğu gibi hikâyeler boyunca bazen köyde yaşananlar, bazen anlatıcının kendi yaşadıkları, bazen de anlatıcıya başkalarının anlattığı bazı olaylar tahkiyeyle okura sunulmuştur. Başkasından duyduğu bir olayı tahkiye etmesine de “Tımarlı Bahçe” hikâyesinden bir kısım örnek verilebilir: “Dedem caminin mihrabında, namazı kıldırılmış, tespih duası için cemaate dönmüş. Davul işini unutmuş gibi. Tespih için elini cebine atıyor; cebinde sert bir nesne. Merak edip önce onu çıkarıyor. Bir davul tokmağı!” (Kahraman, 2021, s. 110).

Bak Bahar Gelmiş kitabının hikâyelerinde sıklıkla kullanılan başka teknikler mevcuttur. Yer yer hikâyelerin içindeki küçük hikâyelerde diğer tekniklerin baskın olması da söz konusudur. Fakat kitaptaki bütün hikâyelerde, küçük hikâyelerin birinde değilse de diğerinde, en öne çıkan teknik tahkiyedir. Dolayısıyla buna verilecek örnek sayısızca arttırılabilir.

Yazarın kitaplarında yer almayan hikâyelerinden “Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesi tahkiyenin hâkim olduğu bir hikâyedir: “onunla yürümek kolaydı. fakat şimdi o kendisi dışarda kalıyor ve benim içeri girmemi bekliyordu. gözlerimi onun gözlerinden ayıramadan ve çekinerek usulca içeri girdim. o arkamdan kapıyı kapattı.” (Kahraman, 1985, s. 29). Hikâyenin birçok yerinde anlatım bu şekildedir.

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde anlatıcı dergideki hikâyeyi görüp içinde ayaklanan duygularını, tezhîp öğrendiği günleri, memuriyetini, Sitare’nin kendisini araması gibi bütün olayları tahkiye etmiştir. Servis şefinin kendisine özel tavrı da tahkiye ettiği olayların arasındadır:

“Çalışanların tamamı lise mezunuydu. Sadece ben, üniversiteyi bitirmesine bir yıl kalmış bir öğrenciydim. Bu durum, servis şefim üzerinde, belli belirsiz hissettiğim bir takdir duygusu uyandırıyor. Fakültedeki derslerimi takip için, ara sıra gerekli olan yarım günlük izinleri anlayışla karşılıyordu. Küçük görevlendirmeler uydurduğu da oluyordu dışarı çıkabileyim diye.” (Kahraman, 2007, s. 35)

Birçok hikâyede olduğu gibi bu hikâyede de tahkiyenin örneklerini arttırmak mümkündür.

“Beklenmeyen Bir Mektup” başlığında görüldüğü üzere mektup üslubuyla, bir kişiye yönelik bir dille yazılmıştır. Anlatıcının mektubu yazmaktaki amacı, mektubu yazdığı kişiye kendini fark ettirmek ve kendine gelmesini sağlamaktır. Bu yüzden zaman zaman

hitap etme üslubu yer almaktadır fakat kendisiyle yüzleşebilmesi için mektubu yazdığı kişiye geçmişî hatırlatmayı seçer ve yaşanan olayları anlatır. Olay anlatımı hikâyede tahkiye tekniğinin kullanımını ortaya çıkarmış ve baskın hale getirmiştir:

“Yılsonu sınavlarında en yüksek dereceyi sınıfımızdaki bir arkadaşımızla paylaşarak hocalar ve arkadaşları tarafından sevilen bir öğrenci olmuştun. Bense hep aynı çekingen, aynı sessiz ve silik kızdım. Artık eskisi kadar yakınına da sokulamıyordum. Buna rağmen seni uzaktan uzağa izlemekten vazgeçmiyor, fark edilmeyen gölgen gibi yaşıyordum.” (Kahraman, 2019, s. 89)

Hikâyede anlatıcının mektubu yazdığı kişiyle birlikte yaşadıklarının dışında yolları ayrıldıktan sonra anlatıcının kendi dünyasında yaşadıkları da tahkiye yöntemiyle anlatılmıştır. Mektubun yazılma süreci de tahkiyeyle aktarılmaktadır:

“Hikâyeleri okuduktan sonra, o küçük istasyona geri dönüp satıcı çocuğu bulmaya, onunla enine boyuna her şeyi konuşmaya karar vermişim. Yeni bir yolculuğu göze almışım. Satıcı çocuk yine orada, o istasyondaydı. Satışlarını sürdürüyordu. Tanımadığı biriyle görüşmeyi kabul etmedi önce. Sonra içtenliğime inanmış olmalı ki, trenden beraber inip nehir kenarındaki bu çay bahçesine geldik.” (Kahraman, 2019, s. 96)

“Kargalar” hikâyesinde bir yazarın kendi yazmadığı bir kitaba isminin koyulması ve sonrasında yaşadığı olay ve durumlar anlatılır. Hikâye kısadır ve büyük bir kısmında tahkiye kullanılmıştır:

“Adetim olmayan bir saatte varmışım parka. Gece yarısı müşterileri vardı büfenin önünde. Tost, ekmek içi ciğer falan yaptırıyorlardı büfeciye. Ben dışarda duran gazeteliğe yöneldim. Günün gazeteleri, bazılarında az bazılarında çok, ilgiyi yitirmiş bir halde orada, kendi bölmelerinde duruyorlardı. Ne kadar çok gazete vardı. Fakat benim aradığım gazete yoktu. Tam üç defa baştan, her bölmeye tek tek yeniden baktım, diğerleriyle karışmış mı diye araları yokladım: Yok! Bir de büfeciye sorayım, dedim, ama başı kalabalıktı.” (Kahraman, Kargalar, 2017)

“Annemin Arkadaşı” hikâyesinde tam bir olay yer almasa da Fatma Anne’nin özellikleri, rutinleri tahkiyeyle anlatılmıştır: “Fatma’ydi annemin arkadaşının adı. Annem ona Fatma Abla derdi. Hâlbuki o annemden birkaç yaş küçükmüş. Bunu öğrendiğinde de annem Fatma Abla demeye devam etti. Birbirlerine saygıları çoktu.”

Çok az tekniğin kullanıldığı bu hikâyenin tamamının tahkiyeyle yazıldığını söylemek mümkündür.

“Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesinde de tahkiye en önde gelen anlatım tekniğidir. Yazarın bütün hikâyelerinde olduğu gibi konuşmaların aktarımında dahi tahkiye kullanılmıştır. Bu yüzden hikâyede tahkiye oldukça fazla olmakla birlikte Emin’in okuldan eve geldiği anları anlattığı paragraf bu tekniğin kullanımına örnek verilebilir:

“Okuldan geldim mi daha kapının önüneyken başlarım üzerimdekileri rastgele savurmaya. Annemi kızdırırım. Her gün uyardığı halde ayakkabılarımı ayakkabılığa koymam. Biri bir tarafa fırlar, diğeri başka tarafa. Sırtımdan çıkardıklarımı askılığa asmam. Çantam, başlığım, atkım, montum, yeleşim koridordan odaya doğru ardı ardına yere serilir.”

Tüm bu örnekler gösteriyor ki Âlim Kahraman’ın bütün hikâyelerinde tahkiye baskın bir şekilde bulunmaktadır. Kahraman diyalog ve monologları dahi tahkiyeyle oluşturmuş, birinci tekil anlatıcıların bakış açısıyla olay ve durumları okura nakletmiştir.

2.2.6.2. Açıklama ve Yorumlama

Açıklama ve yorumlama gündelik hayatta, konuşmaların içinde sıklıkla gerçekleştirdiğimiz iki eylemdir. Diyalog ve monologlar gibi onlar da edebiyata yansımış ve edebi metinlerde karşımıza çıkmışlardır. Elbette edebi metindeki açıklama ve yorumlama, metnin diline uygun şekilde uygulanmaktadır. Çetişli’nin tanımıyla “açıklama; yazarın, bilmediği bir konuda okuyucusunu objektif bir biçimde bilgilendirmesi; yorum ise, herhangi bir konunun, daha çok kendi kanaat ve düşüncelerinden hareketle izah edilmesi ve açıklanmasıdır.” (Çetişli, 2016, s. 134). Yani açıklama nesnel bir şekilde, yorumlama ise öznel bir şekilde okuru bilgilendirmeyi sağlamaktadır. Açıklama ve yorumlama herhangi bir mesele, insan, olay ve durum için yapılabilir. Açıklamayı anlatıcı yapabileceği gibi yazar sözünü başka bir kahramana da bırakabilir.

Kayıp Hikâyeci kitabında açıklama ve yorumlama tekniğine zaman zaman rastlanır. Bunların ilki “Araştırmacının kitaba yazdığı önsöz”dedir. Önsözde kitaba dair bazı meseleler açıklama tekniğiyle verilmiştir:

“Bizlerin ve anlatılanların gerçeklik kazanması, bu kitabın hakiki okuyucularına ulaşmasıyla; onların dikkatli, yüksek bakışlarının satırlara değmesiyle mümkün olacaktır. Bu kitabı bu şekilde okuyanlar, bir tünelden geçerek meçhul bir âleme ulaşır gibi, kitabın içindeki dünyaya dahil olup, oradaki kişilerle beraber, hatta onlardan biri olacaklardır.” (Kahraman, 2000, s. 8).

Hikâyede kitaba dair birçok bilgilendirme yapıldığı için bu hikâyenin geneli açıklama tekniğiyle oluşturulmuştur. Diğer hikâyelerde bu teknik hâkim değilse de zaman zaman karşımıza çıkar. Örneğin “Sipariş üzerine yazılan hikâyede Hikâyeci yazmaya başladığı ama yazamadığı bir hikâyenin konusundan ve neden yazamadığından söz ederken bu tekniği kullanır:

“İnsan bazen kendine ait bir durumu, bir olayı veya olaylar zincirini nasıl yazması gerektiğine bir türlü karar veremiyor. Benim birkaç defa başlayıp da bir türlü kendi akışımı yakalayamadığım hikâyelerimden biri de odur. Mesele şu aslında: İnsanlar sürekli birilerine benzetiyorlar beni. Yeni bir durum da değil bu, eskiden beri böyle.” (Kahraman, 2000, s. 52)

Aynı hikâyede bu meseleyi neden yazamadığının sebeplerinden biri olarak bir başka yazarın da aynı konuyu işlemiş olmasına değinir. Konu aynıdır fakat öbür yazarın hikâyesinde Hikâyeci'nin eksik bulduğu bazı yönler mevcuttur:

“Anlatımına öteden beri saygı duyarım bu artık olgunluk yaşına varmış, Türk edebiyatı içindeki yerini çoktan almış hikâyecinin, fakat yine de bu hikâyesi onun asıl ustalığını bulduğumuz hikâyelerden biri değil. Hatta bazı zaaflar taşıdığı bile söylenebilir. Sonra bana, ben olsam öyle yazmazdım, dedirten bir yaklaşımı var yazarın. Kendini serbest bırakmadığı; hikâyeye, kendisinde önceden hazır bulunan bir fikri yamama gayretine düştüğü yerler var.” (Kahraman, 2000, s. 54)

Bu cümleler de okuyucuyu bilgilendirme amacı taşımaktadır. Fakat buradaki bilgiler nesnel gerçekleri değil, Hikâyeci'nin diğer yazarın hikâyesi hakkındaki öznel düşüncelerini yansıtmaktadır. Bu yüzden bu paragrafta gördüğümüz teknik yorumlamadır.

Yazmak Bana Göre Değil kitabının hikâyelerinde açıklama ve yorumlama tekniğine sıkça rastlanılır. Daha önce de değindiğimiz gibi Karga'nın anlatıcı olduğu hikâyeler birçok açıklama içerir. Hikâyede de yazar bunu “Biliyorum açıklama gerektiren birçok konu var ortada.” (Kahraman, 2016b, s. 21) cümlesiyle Karga'nın kendisine söyler.

Buna bir örnek “Karga-Burnu” hikâyesinden verilebilir. Bu kitaptaki hikâyelerin yazılmasına sebep olan deneme yazısında yazar, kargaların çok uzun yaşamasının üzerinde durmuştur. Bu hikâyede Yaşlı Karga, kargalardaki yaş meselesini açıklar:

“Bir karganın değeri yaşının artmasıyla yükselir. Büyük rütbeler her yüz senede bir –rakamlar işi karıştırabilir yine, isteyenler yüzün karşılığı olarak on rakamını alabilir- verilir kargalara. Böyle düşünülürse en yüksek rütbe olan dördüncülükteyim ben –eski tabirle râbia... Zaten beşincilik yok bizde. O kadar çok yaşayan karga olmamış bugüne kadar.” (Kahraman, 2016b, s. 21)

Bir diğer örnek “Sıra Kimin Hikâyesinde”den verilebilir. Anlatıcı olan Yaşlı Karga, kitaba alt başlık ve bir hikâyeye başlık olan “KAR-a-GA-k-GA-k” ifadesini açıklamaktadır:

“Düz okunuşu: ‘Karagakgak’ Onu en son açıklayacağım. İçindeki parçalara gelince; ‘Gaga’, ‘Gakgak’.. Başka? ‘Kara’, ‘karaga’, ‘karga’, ‘karag’, böylece sürüp gidiyor. Tam bir çeviriden uzak olacak gerçi ama bu söz birimlerinin anlamlarını da belirtmeye çalışayım: KAR-a-GA, ‘Karga’ kelimesinin arkaik hali, sonradan bir ses düşmesine uğramış. Burada ‘ata-karga’yı ifade ediyor, ‘dede’ anlamına da gelir. Aradaki harfleri çıkararak okursak GA-GA ‘gaga’ oluyor. GA-k-GA-k, bildiğimiz karga sesi: Gak, gak.. Başka anlamları da var ama burada ‘dedi’ veya ‘söz’ anlamlarını taşıyor.” (Kahraman, 2016b, s. 58-59)

Karga tarafından anlatılan hikâyelerde yer alan bu kısımlar kurmaca mahiyetinde de olsa kargalara dair bazı nesnel bilgiler içerdiği için açıklama tekniğiyle yazılmıştır. Hikâyelerde yorumlamaya daha yakın olan bilgilendirmeler de mevcuttur. “Köpeğin Anlattıkları”ndan bazı kısımlar böyledir:

“Yaşlanmanın iyi bir tarafı varsa o da parka oynamaya gelen küçük çocukların korkmadan en yakınına kadar sokulabilmesi. Bazısı ihtiyatsızlık edip sizi sevmeye bile kalkıyor. (...) Küçükler biraz daha büyüyüp kendi başlarına parka gelmeye başladıklarında bize daha çok yaklaşır. Fakat o yaşta nerede duracağını kestirilemez insan evladının. Kimileri –hangi dürtüyle bilinmez- size eziyete kalkabiliyor.” (Kahraman, 2016b, s. 70)

Yazmak Bana Göre Değil kitabında açıklama ve yorumlama tekniğinin çokça kullanılması hikâyelere didaktik bir hüviyet kazandırmaktadır. Karga, bilge bir soya sahip olması ve yaşı sebebiyle öğretici bir üsluba sahiptir. Bu durum *Yazmak Bana*

Göre Değil kitabındaki hikâyelerde açıklama tekniğinin yazarın diğer hikâyelerinden daha fazla kullanılması sebep olmuştur.

Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k kitabıyla bağlantılı olan “Kargalar” hikâyesi de bu tekniği içermektedir. Hikâyedeki anlatıcı eve gidince evdekiler çıkan kitabı tebrik ederler. Daha sonra kitabı gazetede yayımlanan bir yazıdan öğrendiklerini söylerler. Yazıyı internet üzerinden gösterirler fakat anlatıcıya bu yetmez ve yazının yayımlandığı gazeteyi bulmaya gider. Ekrandan okumakla yetinmemesini şu şekilde açıklar:

“Kazın ayağı öyle değil işte sevgili okuyucularım. Bizim kuşak için ekrandan okumak okumak olmuyor. Yazmak da öyle... Ekran yazıyor yazısını şimdiki insanlar. Ne zevk alabiliyorlar bundan bilmem ki, su üstüne çiziktirir gibi bir şey; şimdi var, biraz sonra yok. Doğrudan kâğıda, elinle yazacaksın ki, kendine aitliğini hissedebilesin o yazdıklarının. Okumak da öyle! Üzerine basıldığı kâğıdı eline almadan, hele yeni basıldıysa mürekkep kokusunu duymadan olur mu hiç?”
(Kahraman, Kargalar, 2017)

Görüldüğü üzere burada bir açıklama söz konusudur. Fakat açıkladığı mesele nesnel, genelgeçer kaidelere değil; anlatıcının bu konu hakkındaki kendi düşüncelerine, kendi zevklerine dairdir. Aynı yaşlarda başka biri çıkararak çok rahat bir şekilde ekrandan okumanın da aynı zevki verdiğini söyleyebilir. Bu yüzden burada kullanılan tekniği açıklama değil, yorumlama olarak belirlemek daha doğru olacaktır.

“Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesinde anlatıcı Emin, dedesine olan sevgisini ve dedesinin tuhaflıklarını anlatır. Bunu yaparken bazı açıklamalarda bulunur: “Tuhaflı adamdır şu benim dedem. Onu çok seviyorum. Niçin, deseniz tam bir cevap verebilir miyim bilmem. Dedem olduğu için herhalde. Belki de söz ve davranışlarıyla beni şaşırttığı içindir.” Burada da öznel bir durum, duygu ve düşünce söz konusu olduğu için kullanılan teknik yorumlamadır. Yorumlama tekniği hikâyede baskın değildir, fakat örnekte görüleceği üzere kullanılan bir tekniktir.

Açıklama ve yorumlama Kahraman’ın hikâyelerinde sıkça kullanmadığı bir tekniktir. Birçok hikâyesinde bu tekniğe rastlanılmaz. Tekniğin kullanıldığı hikâyeler sayılıdır. Fakat *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında bu teknik fazlaca kullanılarak hikâyelere didaktik bir üslup kazandırılmıştır. Yazarın hikâyeciliği içerisinde bu tekniğin *Yazmak*

Bana Göre Değil kitabının ayırıcı özelliklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Kendi hikâye üslubunu oluştururken hikâyeden hikâyeye yenilikler yapan Kahraman, bu değişikliklerden birini de açıklama ve yorumlama tekniğiyle yapmıştır.

2.2.6.3. Tasvir

Hikâyelerde kullanılan bir diğer teknik tasvirdir. Tasvir, aslında resim sanatının başlıca tekniği olmakla birlikte edebiyata da geçmiştir. Tasvir tekniğinde adeta kelimelerle bir resim çizilir. (Kolcu, 2018, s. 55) Mekânın, kişilerin, nesnelerin okuyucunun gözünde canlanacak şekilde anlatılmasına tasvir denir.

Bu teknik sık olmamakla birlikte *Kayıp Hikâyeci*'deki bazı hikâyelerde karşımıza çıkmaktadır. “Tuhaf bir durum” hikâyesinde Hikâyeci yıllar sonra neden geldiğini bilmediği pasajı bu teknikle anlatır:

“Geniş kapıdan bir loşluğa doğru yürüyorum. Tam havalanmayan mekânlara has, biraz bayatlamış o bildik kokunun içine doğru. Girer girmez sağda ve solda, dükkanların önündeki yer tezgahlarında rastgele sıralanmış kitaplar duruyor; eski, hırpalanmış, tozlu, en ucuzundan. Bölmelerin içlerini bütün açıklığıyla sunan camların gerisine ise seçilmiş kitapların özenle yerleştirildiği vitrinler hazırlanmış.” (Kahraman, 2000, s. 9)

“Yolculuk” hikâyesi kendi içinde bir “Yolculuk” hikâyesi daha barındırır. Dış hikâye olan “Yolculuk”ta tasvirler mevcuttur fakat kitabın genelinde olduğu gibi bunlar kısa tasvirlerdir ve tasvir edilen unsurun üzerinde durulmaz. İç hikâye olan “Yolculuk” ise neredeyse baştan sonra bir tasvir söz konusudur:

“Şehrin kapılarını geçtikten hemen sonra iki küçük tepe arasından, etrafı tepeliklerle çevrili geniş bir çanağın içine giriyoruz. Burası dev bir şantiye adeta. İnşaatı devam eden binlerce yapı; hemen hemen hiçbirinin çatısı çatılmamış. Kaç katı çıkılmış olursa olsun tepelerinde bir devam işaretki olarak duran demir filizler. Tamamlanan katların dış yüzeyleri henüz sıvanmamış, kırmızı tuğlalar görünüyor.” (Kahraman, 2000, s. 17)

Bu paragrafın öncesi ve sonrasında da tasvir devam etmektedir. Hatta bu hikâye için başka bir sayfaya yazılmış karalama cümleler de tasvir içermektedir: “Birkaç zeytin ağacının arasından birden görünen deniz. Kurşunî bir durgunluk. Kıyı boyunca denize

dik uzanan (bir kelime okunmuyor burada) dağlar, dünyanın kurulduğu günlerin heybetiyle oturuyorlar.” (Kahraman, 2000, s. 18).

Kayıp Hikâyeci kitabındaki bu iki hikâyede tasvir tekniğinin baskın olarak kullanıldığını söyleyemek mümkündür. Kitaptaki diğer hikâyelerde tasvir kısa kısa kullanılmış olsa da örneği çok fazla değildir.

Geçit kitabının hikâyelerinde tasvir sık olarak karşımıza çıkmaz. Fakat bazen bu tekniğe de başvurulmuştur. “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde Hikâye Kahramanı’nın trendeki bazı yolcuları tasviri bunun bir örneğidir:

“Bir cam kenarına geçip oturuyorlar, derin gözlerle dışarıya bakıyorlardı. Kompartımanın içindeki dünyayla, etraflarında olup bitenle hiç ilgilenmiyor gibiydiler. Marazî bir kırgınlık arıyordum yüzlerinde. Hâlbuki sert ve hırçındı bakışlar. Sanki karanlığı delip geçiyordu.” (Kahraman, 2011, s. 108)

Yazmak Bana Göre Değil kitabının hikâyelerinde de uzun tasvirler pek karşımıza çıkmaz ve az kullanılan bir tekniktir. “KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde karga gagası, tasvir tekniğiyle anlatılmaktadır:

“Hiç dikkat ettiniz mi karganın gagasına? Kapalıyken tokça bir duruşu vardır. Kafa yuvarlağını şahsiyet kazandırıcı estetiğiyle tamamlar. Alt gaga üste göre biraz geridedir. Asıl çizgi asaleti üsttedir, anlamlı duruşuyla bir kimlik verir kargaya. Onun alt gaganın üstüne oturuşu, hafif bir kıvrımla biter. En kaba kavrayışlardan en hassas tutuşlara kadar her türlü yakalamaya müsaittir.” (Kahraman, 2016b, s. 43-44)

Hikâyelerde yer alan birçok tasvir kısadır. “Köpeğin Anlattıkları”nda, Köpek’in suda gördüğü kendi yansımasını anlatması bu kısa tasvirlerden biridir: “Artık tüylerimde renk kalmadığı gibi, çenem eskisi gibi güçlü, dişlerim de eskisi kadar keskin değil. Başımı uzun ve çirkin tüyler kaplamış. Kılıksız biri olmuşum.” (Kahraman, 2016b, s. 69). Kitapta bu şekilde verilmiş tasvirler de az sayıdadır.

Bak Bahar Gelmiş anlatıcının çocukluğunu anlatan hikâyelerden teşekkül ettiği için bu hikâyelere çocukken tanıdığı insanlar, gittiği mekânlar, karşılaştığı nesnelere dahildir. Çocukluğunu sadece yaşadığı olay ve durumlarla değil, diğer unsurlarla da anlatır. Bu yüzden tüm bu unsurların hafızasında kalan görüntüleri hikâyelerde aktarılmıştır. Bu da kitabın hikâyelerinde tasvir tekniğinin sıklıkla kullanılmasını sağlamıştır. Kitapta tasvir

edilen ilk unsur, anlatıcının köyde yaşadığı evdir. “Süsken’le Alabacak” hikâyesinde evin birçok kısmı ayrıntılarıyla anlatılır:

“İki odalıydı evimiz. Odaların önünde, boydan boya uzanan, “hayat” dediğimiz yazlığımız var. İki taraftan ufkumuz açık. Oda kapılarından başka, “hayat”taki bir diğer kapı da kilere açılıyor. Loş ve serin orası. Kışlık yiyecekler duruyor. Sokaktan hayata girişte, dış kapının bitişiğinde, balkon gibi bir çıkma yapılmış. Sahanlık dediğimiz bu bölümün bir tarafı dolaptı. İçine kap kakak konurdu. Ön tarafı boylu boyunca tezgâh.” (Kahraman, 2021, s. 14)

Hikâyede evin tasviri bu şekilde uzayıp gitmektedir. Hikâyenin Süsken ve Alabacak ismini verdikleri öküzlere anlatana kadar olan ilk kısmı tamamen tasvir tekniğiyle oluşturulmuştur. “Tüfek” ve “Teyzem Naime” gibi diğer hikâyelerde de aynı evin tasvirlerine yer verilmiştir.

Bir başka ev tasviri teyzesi Naime’nin Kula’daki evinden söz ederken karşımıza çıkar: “Geniş avlunun eve yakın bir yerinde bir nar ağacı vardı. Kök kısmının etrafında dikdörtgen bir duvar yükseltilmiş. Büyük bir saksı gibi. Üst katın saçaklarına kadar yükselirdi dalları. Evin karşısına düşen tarafında ise ahır.” (Kahraman, 2021, s. 60). Bu tür kapalı mekânların dışında açık mekânların da tasviri mevcuttur. Bunlardan biri “Dal-Ağaç” hikâyesindeki tarlanın tasviridir. “O yıl ekin ekildiye büyümüştür, için girersiniz boyunuzu aşar. Çiçekler açmıştır tarla kenarlarında. Harman yerinde otlar büyümüştür.” (Kahraman, 2021, s. 37).

Hikâyelerde tasvir edilen sadece mekânlar değildir. Anlatıcının çocukluğunda onun için bir başka dünyanın habercisi olan çerçi bavulu da tasvir edilen unsurlar arasındadır:

“Asıl parıltıyı yapan incik boncuk! Renk renk, dizi dizi, hevenkler halinde. Örgü yumakları kutularının içinde duruyor. Ağaç saplı, kemik saplı çakılar. Çatalı iğneler, çatalı iğneler; ne kadar çok! (En fazla da onlardan alırdı anneler). Damla sakızı da var. Ayrıca hazır sakızlar. Lohusa şekeri, çat-pat, mantar tabanca; mantarları ayrı bir kutuda!” (Kahraman, 2021, s. 53)

Mekânlar, bazı eşyalar tasvir edilmiştir. Fakat insan tasviri oldukça az ve var olanları da kısadır. Anlatıcının hiç görmediği Elif Hala’nın tasviri buna örnektir: “O da annesi gibi beyaz tenli. Şöyle anlatırlardı: Üzüm yese boğazından geçerken görünecek sanki; o kadar beyaz tenli!” (Kahraman, 2021, s. 82) Kişi tasvirlerine bir başka örnek de Hakkı

Dayı'yı anlattığı hikâyede karşımıza çıkar: “Yıkanmayı hiç sevmediğinden ağır bir kokuyla gelirdi bize. (...) Yemeğini çok rahat yiyemezdi, ağzında dişleri yoktu. Yemeği ağzında çiğnerken –veya gezdirirken- burnuyla çenesi birbirine degecek gibi olurdu.” (Kahraman, 2021, s. 35)

Âlim Kahraman'ın diğer kitaplarındaki hikâyelerde tasvir, örneğine az rastlanan bir tekniktir. Fakat *Bak Bahar Gelmiş* kitabında anlatıcı, çocukluktan aklında kalan her şeyi görüntülerinin ayrıntılarıyla birlikte anlatmıştır. Dolayısıyla tasvir sık kullanılan bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kitap dışı hikâyelerin bazılarında tasvire yer verilmiştir. “Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesinde tasvir önemli bir yer tutmaktadır. Bu hikâyede asıl kahraman bir binanın dördüncü katında dostunun odasını aramaktadır. Odayı ararken birçok yere girer çıkar. Bir yandan girdiği odaları tasvir etmektedir: “burası da bir bölme. hem sağda hem de solda birer kapı var. sağa daldım. içeride kimseler yok. genişçe çıplak bir oda. orta yerde bir masa, üzerinde belli bir düzene göre konulmamış kağıtlar var. duvarlardan birine bir takım tuhaf işaretlerin basılı olduğu parlak kağıtlar tutturulmuş.” (Kahraman, 1985, s. 27). Asıl kahraman odaları bir süre bu şekilde aradıktan sonra kapıyı açan adamın rehberlik etmesi sayesinde dostuna ulaşır. Dostu onu bir koltuğa oturtuktan sonra pencereden şehri gösterir. Asıl kahraman gördüğü şehri de tasvir tekniğiyle anlatmaktadır:

“çatılar oldukça yoksul. hiçbir düşünce zenginliğine fırsat vermeyecek kadar yoksul. birbirine girmiş televizyon antenleri çatışan boynuzlar gibi. sokak boşlukları, yaşlı bir ağızdaki dökülmüş diş yerlerini andırıyor. karanlık. bu boşlukların yanında evler, eğri-büğü, çürük dişler gibi duruyor. sokak aralarında ne yaptıkları belli olmayan, ama sürekli kıpırdanan insanlar görüyorum.” (Kahraman, 1985, s. 29-30)

“Şehri ve Denizi Gören Adam” uzun bir hikâye değildir. Fakat örneklerden de görüleceği üzere tasvir tekniğine uzunca yer verilmiştir. Bu hikâye için mekânın önemli olduğunu mekân unsurunu incelerken de söylemiştik. Hikâyede mekânın öne çıkarılması tasvir tekniğiyle mümkün olmuştur.

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde de tasvir tekniği kullanılmıştır. Müzehhib dergide kendisinden de bahseden hikâyeyi okuduktan sonra

anıları canlandığı için kasabaya sığamaz ve şehrin dışına doğru yürümeye başlar. Oradan bir köprüye doğru ilerler. Geçtiği yerleri ve köprüyü tasvir tekniğiyle anlatmıştır:

“Artık evler iyice seyrekleşti. Çoğu iki katlı olan bu evlerin yola bakan ön bahçelerinde güllerin saltanatı başlamıştı. Daha geniş olan arka bahçelerde ise ağaçların bazıları çiçeklenmeyi tamamlamış, meyveye durmuşlardı. Bir süre daha yürüdüktan sonra nehir görüldü. Yol, hemen kenarından nehre paralel ilerliyor, düzlüğün sonunda, dik yamaçlı dağların karşılıklı iki testere dişi gibi birbirine girdiği boğaza varmadan tarihî bir köprüyle karşı tarafa bağlanıyordu. Köprünün benim geldiğim yönde sol tarafında, küçük bir balkon çıkıntısında kitabe duvarı yükseliyordu.” (Kahraman, 2007, s. 37)

Köprünün tasviri bu şekilde devam etmektedir. Hikâyede tasvir tekniği sadece mekân tasvirinde kullanılmamıştır. Müzehhib tezhip kursundan söz ederken Nakışhane’den elinde tek kalan fotoğrafa bakmaktadır. Mektubunda o fotoğrafı da anlatır. Bunu yaparken tasvir tekniğini kullanır:

“Hocalarımızla beraber on dört kişiyiz. Beyler öne çömelmiş, hanımlar ayakta arkada. Biz önde dört kişiyiz. Dördümüz de dizlerimizden birini yere koyacak gibi öne doğru eğmişiz. Birer elimiz -hafifçe bastırır gibi- o dizimizin üzerinde duruyor. Diğer dizler ise dik. Birer kolumuzu da onlara yaslamışız. O yandaki eller dinlenir gibi yere doğru sarkmış.” (Kahraman, 2007, s. 34)

Bu örnekler de göstermektedir ki “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde tasvir tekniği de önemli bir yer tutmaktadır.

“Annemin Arkadaşı” hikâyesinde kısa kısa tasvirler yer almaktadır. Hikâyenin konusu Fatma Anne olduğu için onu anlatırken bazı tasvirler de yapılmıştır: “Yaşı anneme yakın, zayıf, gösterişten uzak bir hanımefendi.” Hikâyede tasvir içeren bütün kısımlar bu şekilde kısadır: “Annemin arkadaşı ufak tefek. Beş oğlu var, sanki annelerine göre birer dev! Hepsi kemikli, yakışıklı çocuklar.” Hikâye boyunca tasvirler kısa olduğu gibi azdır sayıdadır.

Tasvir tekniğinin Âlim Kahraman hikâyeciliği içerisinde mutlak bir yeri yoktur. Bazı hikâye ve kitaplarda yoğun şekilde kullanılırken tekniğin hiç kullanılmadığı hikâyelere de rastlanır. *Bak Bahar Gelmiş* kitabı ve kitaplarda yer almayan birkaç hikâyesinde tasvir öne çıkan bir teknik olmuştur.

2.2.6.4. Diyalog ve Monolog

Diyalog ve monolog, günlük hayatta kelimeleri kullanmamızı sağlayan eylemler olarak kelimelerle meydana gelen edebiyatta, hikâyede de teknik olarak sıklıkla kullanılırlar. TDK'nın Güncel Türkçe Sözlüğü'nde diyalog "Karşılıklı konuşma. Oyun, roman, hikâye vb. eserlerde iki veya daha çok kimsenin konuşması", monolog "Bir oyunda kişilerden birinin kendi kendine yaptığı konuşma" (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, tarih yok) olarak tanımlanmaktadır. Hikâyelerde gördüğümüz konuşma türleri de bu şekilde diyalog ve monolog olarak karşımıza çıkar. Diyalog ve monolog kendi içlerinde "iç" ve "dış" olarak ikiye ayrılırlar. Dış diyalog, birden fazla kişinin sesli olarak konuşmasıken dış monolog, bir kişinin başkalarına karşı tek taraflı olarak uzunca konuşmasıdır. İç diyalogda kişi, bir başkasıyla karşılıklı konuşuyormuş gibi içinden sessizce kendisiyle konuşur. İç monologda ise tek kişinin konuştuğu belli olacak şekilde ve uzunca bir iç konuşma mevcuttur. (Çetişli, 2016, s. 126-128).

Anlatmaya bağlı edebi türlerde diyaloglar genel olarak konuşma çizgisi ile gösterilir. Fakat *Kayıp Hikâyeci*'deki hikâyelerde konuşma çizgisi hiç kullanılmamıştır. Kısa cümlelerden oluşan diyaloglar ise oldukça nadirdir. Genellikle kişilerin konuşması dış monolog şeklindedir. Bir taraf daha uzun konuşur. "Dergi yönetmeyi seviyorum ama..." hikâyesinde Dergi Yöneticisi'nin her kısa cümlesinden sonra Hikâyeci uzun cevaplar verir. Hikâyede Dergi Yöneticisi'nin konuşmasından çok, Hikâyeci anlattıkça değişen düşüncelerini görürüz. "Beklenmeyen" hikâyesinde Hikâyeci ve Hikâye Kahramanı'nın diyalogunda her ikisinin de konuşması oldukça uzundur. Hatta bir yerde Hikâyeci, Hikâye Kahramanı'nın söyleyeceği şeyi tahmin edip onun sorusunu da kendisi ekler: "Sen beni uyardıktan ben söyleyeyim, dedim, ona: Bir kronoloji hatası yaptım şimdi olanları anlatırken. Ama bilerek yaptım bunu. Şair hanım sonradan gelmişti." (Kahraman, 2000, s. 43). Bu konuşmaların arasında da Hikâyeci'nin düşünceleri yer almaktadır. Karşıda ikinci bir kişi olsa da konuşmalar genellikle tek taraflı ilerlediği için monolog tekniğinin kullanıldığı söylenebilir.

Diyalogun nadir örneklerinden biri "Yolculuk" hikâyesinde karşımıza çıkar:

"Daha benim bir şey söylememeye zaman kalmadan hoş geldin, dedi telefondaki ses. Şaşırılmıştım. Hoş bulduk, dedim gayri ihtiyari. Sonra durumun tuhaflığını anlayarak; yani sen nereden arıyorsun, diye devam ettim. Telefon eden "o"ydü.

Şaşkınlığım ona keyif veriyor gibiydi. Çok yakınında bir yerdeyim, dedi; nasıl, bir şeyler öğrenebildin mi?” (Kahraman, 2000, s. 19)

“Asansör” hikâyesinde de diyaloglar kitabın diğer hikâyelerinde olduğu gibi dolaylı olarak verilmiş, nadiren görülen örnekleri de karşılıklı birer cümleyi aşmayan diyaloglardan oluşmuştur. Fakat bu hikâyede anlatıcının kendine sorduğu sorular oldukça fazladır. Bu da hikâyede iç diyalog yönteminin kullanıldığını gösterir: “Bu kadar derinden yakalanışım beni darmadağın etti. (şimdi kaç parçayım?) Öne bir adım atar gibi oldum. (otursam mı? bu da bir imtihan olmasın!) İçimden attığım adımları geri çekmek istedim. (hepsini biliyor mu?) Öylece asılıp kaldım.” (Kahraman, 2000, s. 79). Bütün hikâye bu şekilde bir iç konuşmayla oluşturulmuştur.

Yazarın ilk hikâye kitabındaki hikâyelerde tam bir diyalog pek görülmemektedir. Diyalogların dış monoloğa dönme eğilimi yüksektir. Bazen iç monologlar da karşımıza çıkar. İç diyalog “Asansör” ve “Tuhaf bir durum” hikâyelerindeki gibi parantez içi cümlelerle verilmiştir.

Geçit kitabındaki hikâyelerin hemen hepsi anlatma tekniğiyle oluşturulmuştur fakat birçok hikâyede aktarılan kişilerin konuşmasıdır. Bu da hikâyelerde diyalog ve monoloğu sıklıkla gördüğümüz anlamına gelir. Kitabın “Kayıp Hikâyeci” bölümünde olduğu gibi “Geçit” bölümünde de tek kişinin daha uzunca konuştuğu, dolayısıyla diyalogla dış monolog arasında tam bir ayırım yapmanın mümkün olmadığı hikâyeler mevcuttur. “Atanmış hikâyeci” üç kişinin görüşmesini konu alan ve kişilerin bir diyaloga göre oldukça uzun konuştuğu bir hikâyedir. Yine “Geçit” hikâyesinde öğrenci, treni gördüğü geceyi öyle uzun anlatır ki Hikâye Kahramanı’nın öğrenciyle konuşması bir “çerçeve hikâye”ye dönüşür. Kısa cümlelerden oluşan diyaloglar, uzunlara oranla sayıca azdır. Üstelik tam bir diyalog akışında da verilmez:

“Bir saatten beri neredesin, bina yöneticisi seni soruyor. Gelsin, onun için de bir rasat gözlüğü almıştım, diyor; dedi. Ben, televizyon daha iyi, hem tutulmayı hem de değişik şehirlerde bulunan izleyenleri izleyebiliyorum, dedim. O zaman yarım saat sonra topluca yönetim bürosuna ineceğiz çay için; hem de hikâyecinin basılmasına karar verilmiş olan hikâye kitabı hakkında bazı açıklamaları olacakmış bina yöneticisinin, oraya gelsin diyor, dedi. Toplantıya geleceğimi söyledim.” (Kahraman, 2011, s. 96-97)

“Pürüz” hikâyesinden alınan bu paragrafta olduğu gibi bazı kısa diyaloglar hikâyelerde karşımıza çıkar. Bir diğer örnek de “Hepsi hikâye”den verilebilir:

“Küçük kızımın sesinde hiçbir olağan dışılık yoktu; ben de şimdi hatırladım sizi, demekle yetindi. Kocam: Orta üçteydiniz hikâyelerin birinde... Birinde de lise bire gidiyordunuz, biraz daha büyümüşsünüz o zamandan beri, dedi. Doğru, diye karşılık verdi kızım, lise ikiye devam ediyorum artık. Fakat dedi kocam; ben müzehhibin evine diye gelmiştim buraya; kimin evi oluyor burası; müzehhibin mi, hikâyecinin mi? Merak etmeyin, doğru adrestesiniz dedi kızım; her şeyin bir açıklaması var.” (Kahraman, 2011, s. 127)

Bu gibi birkaç örneğin dışında diyaloglarda tek kişinin konuşması oldukça uzun olduğu için dış monologların daha baskın olduğunu söylemek mümkündür. “Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesinde anlatıcının hitabet üslubunu kullanması, hikâyeyi bir dış monolog olarak değerlendirmemize imkan tanır. Eleştirmen’in seslendiği kişi burada okuyucunun kendisidir:

“Şu an önümde duruyor kitap. Tamamını bile okumanıza gerek kalmayacak belki, ne demek istediğimi anlamanız için: En baştaki “önsöz”e bakın; her şeyi anlayacaksınız: Hikâyeci birçok şeyi benden “çaldı”, “aşırđı” demişim ben; araştırmacının o iflah olmaz yumuşak üslubuyla “aldı”ya dönülmüş bu. Şimdi cevap verin; ben mi oluyorum hikâyelerde sözü geçen eleştirmen?” (Kahraman, 2011, s. 99)

Hikâyenin tamamı bu şekilde bir konuşma üslubu taşımaktadır. Arada sorular sorsa da konuşma tek taraflıdır. Seslendiği kişiden kitabı bir de Eleştirmen’in açısından okunmasını ister birkaç defa, bu da muhatabın okur olduğunu gösterir. Bu da diyalog ve monoloğun hikâyelerde farklı şekillerde kullanımına örnektir.

Yazmak Bana Göre Değil kitabında diyalog ve monologlar önceki kitaplarında olanlarla aynı özellikleri taşımaktadır. Yine hikâyelerin hiçbirinde diyalog çizgisi kullanılmamıştır. Kısa cümlelerden oluşan diyaloglar ise neredeyse yok denecek kadar azdır. Var olan diyaloglar ise dolaylı yoldan aktarılarak, anlatıcının ağzından okura nakledilir. Monolog tekniğinin daha çok karşımıza çıktığı söylenebilir. Fare, insan dilini konuşamadığı için Kütüphaneci onunla tek taraflı olarak konuşur. Bu da monolog tekniğinin ortaya çıkmasına sebep olur: “Bir denizciyim ben, dedi. Yirmi senedir bulunuyorum bu kütüphanede. Ondan önceki hayatım denizlerde geçti. Bir sefere çıktık

mı aylarca dönmüyordum eve. Denizcinin dünyası enginlerdir, evi kamarasıdır. En fazla sekiz saat sürerdi işim, sonra odama, küçük kamarama çekilirdim.” (Kahraman, 2016b, s. 37). “Yaşlı Kütüphaneci” hikâyesinin içerisinde bu cümlelerle başlayan uzun bir monologla Kütüphaneci hayatını anlatır. Kendi kendisine değil, bir başka kahramana karşı tek taraflı olarak konuştuğu için bu elbette bir dış monologdur.

“KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde Karga’nın Haberci Nuh isimli bir yazara yönelik konuştuğu kısım da bir monolog örneği sayılabilir:

“Kargalardan o korkuların ne öyle evladım? Kabahat sende değil biliyorum: Bizim hakkımızda bu zamana kadar süre gelen olumsuz edebiyatın zihinlerde oluşturduğu tortu insanları bu hale koydu. Besle kargayı oysun gözünü derler, mesela değil mi? Ne kadar büyük bir iftira. Bu yazdıklarımın sonra siz düşünün, bir karga, üstelik iyilik gördüğü bir adamın gözünü oymak için kullanabilir mi gagasını?” (Kahraman, 2016b, s. 47-48)

Bu hikâyede de Karga’nın o yazara karşı hitabı bu şekilde sürüp gitmektedir. “Editöre Mektup” başlıklı hikâyede Karga bu sefer de Editör’e yönelik tek taraflı bir konuşma yaptığı için bu hikâye bir çeşit monologla oluşturulmuştur. Elbette aynı zamanda mektup tekniği de kendisini göstermektedir:

“Editör Bey Evladım,
Kuşkusuz bu zamana kadar birçok yazardan mektup almışsınızdır. Bu mektuplarda kim bilir hangi ilgi çekici durumlarla karşılaştınız. Tıpkı benim bu mektubum da olduğu gibi. Evladım, inanmakta belki güçlük çekeceksiniz ama inanın; ben yaşlı bir kargayım.” (Kahraman, 2016b, s. 9)

Mektup tekniği, edebi metinlerin bir kısmının ya da tamamının mektup şeklinde yazılmasıyla gerçekleştirilen bir tekniktir. Karşılıklı birkaç mektuptan oluşan metinler olabildiği gibi tek mektuptan oluşan hikâyeler de mevcuttur. (Kolcu, 2018, s. 42). Burada tek taraflı bir mektup söz konusu olduğu için mektup, monolog özelliği göstermektedir.

Hikâyelerde az sayıda karşımıza çıkan diyaloglardan biri “Yazmak Bana Göre Değil” hikâyesinde yer alır. Yaşlı Karga, dergide çıkan ilk yazısını gördüğünde heyecanla içinden okumaya başlar. Torunu ve diğer yardımcıları da dinlemek istemektedirler: “Sesli oku da biz de duyalım, dedi yardımcıları. Neler yazdığımı biliyorsunuz ya; ilk

yazdığım zaman size de okumuştum ya, dedim. Torunum; sen de biliyorsun orada neler yazdığını ama bir kere daha okuyorsun, biz de duymak istiyoruz, dedi.” (Kahraman, 2016b, s. 24). Yine oldukça kısa bir diyalog “Gemi” hikâyesinde bulunmaktadır. Fare, Yaşlı Karga’ya Kütüphaneci’yle tanıştırmayı teklif eder: “Gel seni, dostum Yaşlı Kütüphaneciyle tanıştırayım, dediğimde; olur, ben denizcileri severim, demişti karga; ziyaretine gidelim beraber bir gün..” (Kahraman, 2016b, s. 49). Bir diğer kısa diyalog örneği “Macera” hikâyesinden verilebilir. Bu diyalog da Yaşlı Karga ve Köpek arasında geçmiştir: “Bir gün, senin hikâyeciyi buldum, diye bana geldiğinde –aradan o kadar zaman geçmişti ki- boş bulunup hangi benim hikâyeci, dedim.” (Kahraman, 2016b, s. 77).

Örneklere görüleceği üzere *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki hikâyelerde de tam bir diyalogdan söz etmek mümkün değildir. Genel olarak kısa iki cümleden sonra dolaylı anlatımlar görülmektedir. Monologlar diyaloglara göre çok daha fazla ve uzundur.

Diğer kitaplarda olduğu gibi *Bak Bahar Gelmiş* kitabında diyalog öne çıkan bir teknik değildir. Kitabın başındaki “Diyalog” hikâyesinin dışında hiçbir hikâyede yine diyalog çizgisi kullanılmamış, uzun diyaloglara yer verilmemiştir.

Bak Bahar Gelmiş kitabındaki ilk hikâye olan “Diyalog” birçok yönüyle kitaptaki diğer hikâyelerden farklı ve bağımsızdır. Kitabın diğer hikâyelerinde diyalog çizgisi ve uzun diyaloglar bir kere bile yer almazken bu hikâye tamamen diyalog çizgileriyle oluşturulmuş bir diyalogdan oluşur.

“- Ne bunlar?

- Hangileri?

- Önünde duruyor ya canım!

- Haaa! Yeni hazırladım, bir kitap.

- Onu ben de biliyorum, içindekiler ne?” (Kahraman, 2021, s. 7)

Hikâye bu cümlelerle başlar ve bitene kadar ikilinin arasındaki diyalog devam eder. Kitapta diyalogun belirgin bir şekilde var olduğu tek örnek bu hikâyede yer almaktadır. Diğer hikâyelerde diyaloglar, yazarın diğer kitaplarında olduğu gibi dolaylı olarak, konuşma çizgisi kullanılmadan ve kısa konuşmalar halinde verilmiştir. Kısa bir diyalog örneği “Hakkı Dayı” hikâyesinden verilebilir: “Sesimi biraz daha yükselttim: Hakkı

Dayını, nereden geliyorsun? Benden tarafa kısa bir bakış fırlattı, ateş gibi kelimelerle: Filistin'den, Filistin'den, dedi.” (Kahraman, 2021, s. 32). “Annem Asiya” hikâyesinde tarlada çalışan gelin ve deveyle gelen yolcunun arasında da kısa bir diyalog geçer: “Kızım, diyor ona; çok susadım, bir tas suyun var mı acaba? Gelin hemen davranıyor. Su da var emmi ayran da, şurada örtünün altında! Peki ayran ver o zaman, diyor yolcu.” (Kahraman, 2021, s. 137-138). Bir diğer örnek de “Temizlik Yoklaması” hikâyesinden anlatıcı ve annesinin arasında geçen bir diyalogdan gösterilebilir: “Duduebe'nin evinin önüne inince, sus, sus geliyorum, diyor, bana kısık sesle. Onu da duyuyorum: Niye susacaktım, diye azıtıyorum.” (Kahraman, 2021, s. 122). Bütün bu örnekler göstermektedir ki *Bak Bahar Gelmiş* kitabındaki hikâyelerde diyaloglar mevcuttur. Fakat bunlar oldukça kısa, genellikle iki tarafa ait birer cümle şeklinde karşımıza çıkan diyaloglardır.

Yazarın diğer kitaplarında da diyaloglar aynı şekildeydi. Fakat genellikle diyalogun olmamasının sebebi ikili veya çoklu konuşmalarda bir kişinin çok uzun konuşarak, konuşmayı monoloğa çevirmesiydi. Önceki kitaplarda iç veya dış monolog sıklıkla görülmekteydi. Bu kitapta diğerlerinden farklı olarak monolog bulunmaz. Diyalogların olmamasının sebebi, hikâyelerin daha çok tahkiye ve tasvir üzerine kurulmasıdır. *Bak Bahar Gelmiş* kitabının hikâyelerinde konuşma oldukça azdır. Var olan konuşmalar ise dolaylı olarak, yine tahkiyeyle okura aktarılmıştır.

Âlim Kahraman'ın kitap dışı hikâyelerinden “Şehri ve Denizi Gören Adam”da diyalog ve monolog oldukça azdır. Yazarın hikâyelerinde genel olarak monologlar daha fazladır. Bu hikâyede de öyledir fakat buradaki monologlar da oldukça kısadır. Bunlardan bazıları iç monolog şeklindedir. Asıl kahraman asansörle zemin kata inmeyi başardığında içinden “başardım galiba, şaşırttım asansörü!” (Kahraman, 1985, s. 27) diye geçirir. Bu bir iç monolog örneğidir. Asıl kahraman dostunu odasına girince dostu ona pencereyi gösterir ve “Bak dostum, şehir,” (Kahraman, 1985, s. 29) der. Buna karşılık asıl kahraman bir cümle kurmaz ve şehri seyretmeye başlar. Tek taraflı bir konuşma olması bunun dış monolog olduğunu gösterir. Hikâyede yazarın diğer hikâyelerindeki kısa ve dolaylı diyaloglara benzer bazı konuşmalar yer alır: “yerinde, dedi, tek kelimeyle adam bana. «yerinde mi? yeri nerede acaba? yani hangi oda?» soran bakışlarımı görünce de büyük bir anlayışla gülümsedi, arımdan gel, dedi.” (Kahraman, 1985, s. 29). Fakat burada da görüldüğü üzere asıl kahraman konuşmamış, bakışlarıyla

sormuştur. Dolayısıyla buna da diyalog demek mümkün değildir. Hikâyedeki bütün konuşmalar bu şekildedir.

Yazarın diyalog tekniğini kullanma tavrı “Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde de değişmemiştir. Diyaloglar kısa iki üç cümleden ibarettir ve dolaylı anlatımla verilmektedir. Bu hikâyede yer alan diyaloglardan biri Sitare'nin Müzehib'i telefonla aramasıyla yaptıkları konuşmadır: “‘Alo, buyurun!’ dedim. Karşı taraftan billur gibi bir ses duyuldu. ‘Sürpriiz!’ diyordu o. Sitare’ydi.” (Kahraman, 2007, s. 36). Konuşmanın bundan sonrası verilmemiştir. Bir diğer diyalog ise Müzehib ile servis şefi arasında geçmiştir. Aslında bu uzunca bir konuşmadır, fakat yine çoğu diyalog şeklinde verilmemiştir. Neler hakkında konuştuklarını anlatıcı dolaylı olarak anlatır. Diyalog Müzehib'in bitirme sınavını verdiği gün yaşanmıştır. İşe dönünce sonucu merak eden servis şefinin odasına girer: “Oturmam için masasının önündeki koltuğu gösterirken, ‘Tamam mı’ dedi. Ben gülümsedim, içimden kabaran gurur ve sevinci bastırmaya çalışarak ‘Tamam’ dedim.” (Kahraman, 2007, s. 38). Oturunca servis şefi Müzehib için çay söyler ve içerken konuşmaya devam ederler. Servis şefi artık üniversiteden mezun olan Müzehib'in gelecek planlarını merak eder. Müzehib ise planlarından ziyade tezhip işiyle uğraştığından söz eder. Konuşmanın bu kısmı dolaylı olarak verilmiştir. Sonrasında anlatım yine karşılıklı konuşmaya dönüşür: “Bir saat önce haberdar oldum ben bu uğraşınızdan, ne güzel, dedi; servis şefim. Ben onu şaşırtacağımı düşünmüştüm ama, şaşırtan o oldu. Nasıl yani, dedim. Kursu beraber katıldığınız bir genç hanım geldi siz yokken ziyaretinize. Bir süre de beklettim ben kendisini, bu saatlerde gelmesi gerekir, diyerek.” (Kahraman, 2007, s. 39). Servis şefi bir de Sitare'nin kendisine bir zarf bıraktığını söyler. Sonrasında konuşma biter.

Hikâyede bulunan az sayıda diyalogların hepsi bu şekildedir. Bu hikâyede ayrıca bir monolog da bulunmaz. Fakat hikâyeye mektup şeklinde yazıldığı için, bunun bir kişiye yöneltilmiş tek taraflı bir konuşma olduğunu göz önüne aldığımızda hikâyeye tamamen bir monologdur denilebilir. Çünkü hikâyede baştan sona ikinci tekil kişiye yönelik bir hitap söz konusudur: “Bazı satırlarında kendime de rastladığım hikâyeyi okudum. Benden müzehib diye söz ediyorsun orada. Bilmem bu adı hak ediyor muyum? Yazdıklarınla yıllar öncesine götürdün beni.” (Kahraman, 2007, s. 32). Mektubun başlı başına bir teknik olduğuna önceki hikâyelerin incelemesinde de değinmiştik. “Aslında mektuplar bir bakıma modern anlatının yapı taşlarından biri olarak kullanılan ‘iç monolog’un insan

hayatındaki en tabii halidir.” (Acehan, 2021). Bu yüzden bu hikâyenin de baştan sona bir monolog olduğu söylenebilir.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde diyalog tekniği hiç kullanılmamıştır. Yazarın hikâyelerde genel olarak diyaloglar çok kısa şekillerde karşımıza çıkmaktaydı fakat bu hikâyede o kadarına bile yer verilmemiştir. Monolog ise, bir önceki hikâyede olduğu gibi hikâyenin mektup üslubuyla kaleme alınmasının bir sonucu olarak vardır. Yani bütün hikâye anlatıcının muhatabına karşı konuştuğu, duygu ve düşüncelerini anlattığı bir monolog şeklindedir. Hikâyenin cümlelerinden bir kişiye yönelik bir konuşmanın söz konusu olduğu çıkarımı yapılabilmektedir:

“Bilmem bu mektup umduğum etkiyi uyandıracak mı üzerinde. Daldığın hayal dünyasından uyanıp gerçekle yüzleşebilecek misin? Birisinin tüm bunları sana söylemesi gerekiyor: O eleştirmenin, hikâyecinin, denemecinin ve araştırmacının sadece tasavvurda var olduklarını; yeteneklerinin bunca yıl içinde çok az yol aldıklarını, gelişmeden ilk halleriyle kaldıklarını bilmen gerekiyor.” (Kahraman, 2019, s. 95)

Paragraftan görüleceği üzere anlatıcı “sen”le konuşmaktadır. Cevabını almaz ama ona bazı sorular sorar. Olayları anlatırken de “sen” dili devam eder: “Seninle, mezuniyet belgelerimizi almak için fakülteye uğradığımız gün görüştük son olarak. Ne kadar üzgündün o gün; şehirden bir an önce kaçıp gitmek istiyordun.” (Kahraman, 2019, s. 91). Sürekli bu şekilde bir dilin kullanılması hikâyenin monolog şeklinde yazıldığını gösterir. Hikâyede anlatılan olayların içinde mektubun yazıldığı kişinin tek cümlesine yer verilmiştir. Fakat ona da anlatıcı cevap vermemiştir: “Bilmiyorum gerçek miydi, yoksa böyle bir niyetimi sezip konuşmamı önlemek için mi söyledin: Atamamın yapıldığı kasabayı görmeye gittiğimde beni nişanladılar orada; yakında evleniyorum, dedin. İçim bir tuhaf oldu o anda. Hiçbir şey söyleyemedim.” (Kahraman, 2019, s. 91). Dolayısıyla diğer kahramanın cümlesi de bir monolog olarak kalmıştır. Yani “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde diyaloga hiç verilmemiş fakat tüm hikâye bir monolog şeklinde kaleme alınmıştır.

“Kargalar” hikâyesi kısa olmasına rağmen diyalog tekniğinin sıkça kullanıldığı bir hikâyedir. Elbette bu diyaloglar Âlim Kahraman’ın bütün hikâyelerinde olduğu gibi konuşma çizgisi olmayan ve dolaylı diyaloglardır. Yine de hikâyelerinde genel olarak

diyaloga yer vermeyen yazar için diyalogların fazla olduğu söylenebilir. Bu diyaloglardan biri anlatıcı ve ailesi arasında geçmektedir:

“Dün akşam geç vakit eve geldiğimde, yeni bir kitabın çıkmış, hayırlı olsun dedi, evdekiler. Ne kitabı, dedim. Bilmezlikten gelme dedi onlar; olmuyor böyle, bize bile haber vermiyorsun artık kitabın çıkacağını. (Sanki bana haber verdiler de!) Neyi nasıl açıklayacağımı bilemedim. Siz nereden öğrendiniz, dedim. Gazetede hakkında yazı çıkmış, bir şair beğenmiş kitabını!” (Kahraman, Kargalar, 2017)

Anlatıcı ve gece büfede duran gencin arasındaki diyalog da dolaylı olarak verilmiştir: “Biraz da manalı bir edayla, bak oraya bakalım Beybaba, kalmış mı dedi. Gazeteyi bulmaya o kadar kilitlenmiş olmalıyım ki, onun bana yönelmesini de fırsat bilerek: Ben baktım, bulamadım, bir de sen bakıversen, dedim.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Bu diyalog birer cümle daha uzundur fakat cümleler arasında uzunca anlatıcının düşünceleri yer almaktadır. Hikâyede anlatıcı ve büfede gündüz duran gencin birden fazla diyalogu mevcuttur. Bunlardan birinde anlatıcı, gencin elinde ve yüzünde çizikler ve yaralar görüp sorar:

“İçimdeki kırgınlığı bir tarafa bırakıp hayrola, ne oldu sana böyle dedim. O gayet mahcup: Sormayın hocam, demek sizin haberiniz yok, dün kargaların saldırısına uğradı büfe, dedi. İyice meraklanmışım: Nasıl yani, dedim. Dün birkaç karga üzerimize gelip gazete aşırıya çalıştılar, dedi o: Tuhaf kuşlar bu kargalar, hem de başkasını değil, Ekstrem gazetesini alıp götürüyorlardı. Sanki o gazetede okuyacakları bir yazı var sanırsınız.” (Kahraman, Kargalar, 2017)

Hikâyede bunlar gibi birkaç diyalog daha mevcuttur. Monolog ise bu hikâyede tam olarak bulunmaz. Yine de kısa olan bazı tek taraflı konuşmaların monolog izlenimi verdiği söylenebilir. Editörün, anlatıcıyı ismini kullanmaya ikna çabası buna örnek verilebilir: “Hikâyeleri senin isminle kitaplaştıralım diyordu. Bir sahibi olmalı bu kitabın, bir insan adı koymalıyız kapağına. İsim yapmış yazarlara kabul ettiremiyorum. İyi-kötü bir yazar sayılırsın sen de bir iyiliğin olur kargalara. Hem sana benzeyen bir yazar da var kitapta!” (Kahraman, Kargalar, 2017). Sonuç olarak bu hikâyede, birçok Âlim Kahraman hikâyesinin aksine diyalogun biraz daha çok, monoloğun oldukça az olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

“Annemin Arkadaşı” hikâyesinde diyalog hiç bulunmamaktadır. Monolog olarak da tek bir örnek karşımıza çıkar. Anlatıcı, elini öpmek istediğinde Fatma Anne’nin kendisine

söylediği sözü aktarır: “Her seferinde elini öpmek isterdim. Daha elini tutar gibi olmadan geri çekerdi. Kurban olayım, derdi.” Bunun dışında hikâyede iç veya dış konuşma mevcut değildir.

“Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesinde de diyalog ve monologlar yazarın diğer hikâyelerinde görülenden farklı değildir. Diyaloglar yine oldukça kısa şekilde karşımıza çıkar: “Bulamadığım eşyayı, gördün mü, diye dedeme sorsam o tuhaf sözlerinden birini söyler mutlaka: Gördüm, bu sabah ayaklanmış gidiyorlardı. Kapıdan zor çevirdim!” Yazarın diyaloglarda konuşma çizgisi kullanmama ve konuşmayı dolaylı olarak aktarma üslubu aynıdır. Bir önceki örnekte olduğu gibi hikâyedeki diyaloglar Emin ile dedesi arasında geçmektedir:

“Dedem yanıma geldi. Ne arıyorsun, dedi. Giysilerimi, dedim. Onlar akşamdan anlaşmışlar, bu sabah evi terk ettiler, dedi. Buna inanmadım tabii. Dedem aynı ciddiyetle devam etti: Emin bize hiç iyi davranmıyor (Emin ben oluyorum, ilkokul ikinci sınıfa gidiyorum bu sene). Biz alt sokaktaki Hasanlara gidiyoruz, artık onun elbisesi olacağız!”

Emin ve dedesi arasında bir konuşma daha geçer. Bu konuşmada dedenin cümlelerine yer verilmiş, Emin’in ise sadece teşekkür ettiği aktarılmıştır. Yazarın tekniği kullanma şekli tam olarak diyalog özelliklerini taşımamakla birlikte o konuşmanın da hikâyedeki diyaloglardan biri olduğunu söylemek mümkündür.

Hikâyede monolog da tam manasıyla yer almaz. Fakat anlatıcı, dedesinin tuhaflığını örneklerle anlatırken onun sıradan olmayan bazı cümlelerine yer verir. Bunlar tek taraflı konuşma cümleleri olduğu için monolog sayılabilir: “Koşma, demez, mesela, tahtalara çok sert basma incinirler, der. Sanki canı var onların! Ya da onun odasında oynarken, biraz dışarı çık, işim var, demez çalışacağı zaman. Kalk da kapıyı dışarıdan kapat, der.” Yazarın diyalog ve monologları kendine has bir şekilde kullandığı açıktır. Bu hikâyede de aynı kullanım devam etmiş; diyalog ve monologlar, kısa ve dolaylı olarak verilmiştir.

Âlim Kahraman hikâyelerinde diyalog ve monologlar her zaman dolaylı olarak verilmiştir. Çok fazla diyalog bulunmaz, karşılıklı konuşmalar genellikle bir tarafın uzun konuşmasıyla dış monoloğa dönüşür. Dış monolog bazı kitap ve hikâyelerde oldukça fazladır fakat monoloğun da diyalog gibi oldukça kısa ve az olduğu birçok hikâye mevcuttur. Kahraman’ın diyalog tekniğini uygulama şeklinin tek istisnası

“Diyalog” hikâyesidir. Hikâyelerde çokça konuşma bulunsa da bu teknik tahkiyenin bir parçası gibidir.

2.2.6.5. Geriye Dönüş

Geriye dönüş tekniği, hikâyenin anlatma zamanından geçmişe götürülmesiyle meydana gelir. Hatırlama şeklinde de uygulanabilen bu teknik, anlatıcının şimdiki ve geçmiş zamanda aynı anda bulunmasını sağlar. (Kolcu, 2018, s. 44). Geriye dönüş tekniği edebiyata sinema sanatından aktarılmış olup anlatımı daha dinamik ve etkili hale getirir. (Konucuk, 2019, s. 149). *Kayıp Hikâyeci* kitabında hikâyelerde de bu teknik zaman zaman kullanılmıştır.

“Mihail” hikâyesinde Hikâyeci, şair arkadaşıyla tartıştığı bir mevzuda bir tek kendisinin etrafındaki insanları edebi metinlere katmadığını göstermek için ona bir hatırlatmada bulunur:

“O zaman seni on sene kadar önceye götüreceğim, dedim. Şiir hapishanesine kapatılmış bir görüntümden bahsedeceğim: Esmerliğine kendince anlamlar yükleyen, şimdi kitaplarının kapağında esmer gülüşlerle pozları bulunan bir şair vardı bu şehirde, hatırlarsın; nedense sarışınlarıyla reddederdi, etrafındakileri.”
(Kahraman, 2000, s. 48)

Burada Hikâyeci, arkadaşına on sene önce olan bir olayı hatırlatmaktadır. Bu olayın hikâyedeki aktarımı geriye dönüş yöntemiyle yapılmıştır. Hikâye bir anda anlatıldığı zamandan on sene öncesine gitmiştir.

“Hikâyecinin karısı” hikâyesinde eşi, Hikâyeci’nin tuhafliklarının eskiden beri var olduğunu örneklerle anlatırken yine bu yönteme başvurur: “Evliliğimizin ikinci yılında sebepsiz yere bir çiçek merakı uyandı bende.” (Kahraman, 2000, s. 69). Hikâyenin bu kısmında kaç sene öncesi olduğu belli olmasa da Hikâyeci’nin Karısı yıllar öncesini anlatmaktadır. Hikâyede anlattığı asıl zaman “bugün”dür. Geçmiş anlatmaya başlaması geriye dönüş tekniğiyle mümkün olmuştur.

Geriye dönüş tekniği hikâyenin anlatıldığı zamanda yaşananların asıl sebebini daha iyi açıklamayı sağlar. Bu yüzden hikâyelerde sıklıkla kullanılmıştır ve farklı şekillerde kullanılan bu tekniğin de örneği çoğaltılabilir.

Geçit kitabında en sık kullanılan tekniklerden biri geriye dönüştür. “Atanmış hikâyeci”de Bina Yöneticisi, Puşkinov’a durumu anlatırken “Hikâyecinin evi terk etmesinin ardından araştırmacı bana geldi” (Kahraman, 2011, s. 84) cümlesini kurarak sadece birkaç saatlik de olsa geriye dönük bir olayı anlatır. Yine aynı hikâyede “Belki bilmezsiniz; kısa bir süre önce hikâyeci teklif etti Ev için onu; romana yeteneği bulunan biri olarak.” (Kahraman, 2011, s. 86) cümlesi de bir geriye dönüş unsuru içerir. “Pürüz” hikâyesinde aynı olay Hikâye Kahramanı’nın dilinden aktarılırken de geriye dönüş tekniği kullanılmıştır: “Çaresiz ve korunaksız kendisine sığındığım bir gün bana sahip çıkıyormuş göründü hikâyeci. Sana benim kaldığım bu evde bir oda ayarlayalım, dedi.” (Kahraman, 2011, s. 91-92). İki hikâye de aslında aslında Hikâyeci gittikten sonra geçen olayları anlatmaktadırlar, fakat ikisinde de Hikâyeci’nin gitmeden önce yaptığı eylem söz konusu olmuştur.

“Geçit” hikâyesinde öğrencinin treni gördüğü geceyi anlattığı kısım tamamen geriye dönüş tekniğiyle oluşturulmuştur. “O gün tam annemin dediği değilse bile, ona benzer bir şey oldu gerçek oldu sanki. Gecenin bir yarısında uykum kaçmıştı.” (Kahraman, 2011, s. 103) cümleleriyle başlayan kısım geriye dönük bir olayı anlatır. Bazen hikâyede geçen konunun daha iyi anlaşılması için, bazen de asıl anlatılan konu geçmişte geçtiği için geriye dönüş sıklıkla bu hikâyelerde de kullanılmıştır.

Yazmak Bana Göre Değil kitabının kahramanları çoğunlukla yaşlıdır. Bu yüzden anlatılan birçok olay geriye dönük olarak anlatılır. İlk hikâye olan “Editöre Mektup”ta Yaşlı Karga gönderdiği mektubun sürecini anlatır: “Yazdıklarımızı sizin dergiye göndermeye karar vermemiz üç yıllık bir ön çalışmayı gerektirdi. Durun biraz da ondan söz edeyim: Benim insanların kullandığı yazıyı öğrendiğim günlerdi.” (Kahraman, 2016b, s. 11). Bu ifadelerle başlayarak üç yıl öncesinden itibaren okumayı öğrenmesi, dergileri aşırması şeklinde ilerleyen yazıyı yazıp gönderme sürecini geriye dönüş tekniğiyle anlatmıştır.

Fare de “Kütüphane”de kendi hikâyesini geriye dönüş yöntemiyle anlatır: “Nasıl tanıştık kargayla, onu da anlatacağım. İzin verin de önce o geceyi anlatayım. Vakit gece yarısını geçmişti. Evin çocukları çoktan uykuya varmıştı.” (Kahraman, 2016b, s. 30). Fare bu hikâyeyi anlatırken aradan yıllar geçmiştir. Sonunda kargaya okumayı öğreteceği hikâyesini anlatmaya çocuklarını kaybettiği geceden başlar.

Kumru yaşadıklarını geri dönüş tekniğiyle anlatan bir diğer kahramandır. “Ku” başlıklı hikâyede kendi doğumu öncesinden başlayarak uçmayı başarana kadar geçen süreci anlatır:

“Aradan belki iki kumru ayağı –sekiz insan yılı yani- bunca yıl her sene yavrularım için birer yuva yaptım ben de. Fakat annemin yaptığı o ilk yuvanın anılarımdaki yeri yine de ayırdır. Pencere camıyla panjur arasındaki boşlukta, derme çatma dallarla yapılmış bir yuvaydı o. Ailem, benim ve kardeşimin doğacağı yumurtaları onun içinde korumuş bir süre. Sıcak bir yaz günü gagamla yumurtayı delip çıktığımda kardeşimi hazır buldum yanımda.” (Kahraman, 2016b, s. 63)

“Köpeğin Anlattıkları” hikâyesinde Köpek, önce bulunduğu semte geleli yirmi yıl olduğundan, çok yaşlandığından, yaşlılığın hayatında değiştirdiği durumlardan söz eder. Daha sonra kendisinin henüz bir yavru olduğu zamanları anlatmaya başlar: “Şehrin yeni kurulan kenar semtlerinden birinde dünyaya gelmişim. Daha doğrusu gözümü orada açtım. Ailem yok. Bir köpeğin sonradan söylediğine göre, adamın biri, bir çuvalın içinde getirip bırakmış bizi oraya. Diğer kardeşlerim küçükken öldü, ben kaldım.” (Kahraman, 2016b, s. 71). Yaşlılık zamanlarından söz ederken yavru olduğu süreci anlatmaya başlaması geriye dönüş tekniğinin kullanılmasıyla gerçekleşmiştir.

Görüldüğü üzere bütün kahramanlar kendi hikâyelerini geriye dönüşlerle anlatmışlardır. Bunlara Yaşlı Kütüphaneci’nin monolog başlığında ele aldığımız hikâyesi de eklenebilir. Geriye dönüş tekniği, bu hikâyelerde en çok kullanılan tekniklerdendir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere *Bak Bahar Gelmiş* kitabı, anlatıcının bir yetişkin olarak çocukluk anılarını anlatmasıyla oluşmuştur. Bu da göstermektedir ki bütün hikâyeler geriye dönüş tekniğiyle yazılmıştır. İlk hikâye de zamanda geriye dönüşle başlar:

“Kula’nın bir köyünde doğdum.

Yıl 1956!

Annem bir yün kilim dokuyormuş bana hamileyken. Bir köşesine o yılın tarihini de dokumuş. Artık ne annem hayatta ne de ailemin diğer bireyleri babam ve ağabeyim.” (Kahraman, 2021, s. 11)

Kitaptaki bütün hikâyelerde bu geriye dönüş, anlatıcının geçmişe bakıyor olması kendisini gösterir. Hikâyelerde anlatılan hep geçmiştir, anlatıcının bunu anlatırken

aradan uzun zaman geçmiş olması bazı cümlelerle, açtığı parantezlerle fark edilir: “Babam gülüyor. Eliyle gel gel yapıyor. Annemler nasıl gördün, diye hayret ediyorlar (Sonra yıllarca unutulmadı bu). Onlar da beni takip ediyorlar.” (Kahraman, 2021, s. 49). “Tüfek” hikâyesindeki bu cümlelerde Alaşehir’deki hastanede babasını ziyaret ettikleri zamanı anlatmaktadır. Anlatıcı muhtemelen üç yaşlarındadır. Bir diğer benzeri örnek de “Dayım Niyazi” hikâyesinde karşımıza çıkar: “Annemle yengem aynı dinginlikle başka şeylerden söz ediyorlar şimdi. Çocuk unuttur, ben de unutuyorum. (Peki elli küsur yıl sonra bugün hâlâ nasıl hatırlıyorum öyleyse?)” (Kahraman, 2021, s. 21). Anlatıcı, bu olay yaşanırken dört yaş civarında olduğunu belirtmiştir. Aradan elliyi aşkın yıl geçtiğini ve anlatıcının hikâneyi yazarken altmış yaşına yakın olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla hikâyelerin hepsi geriye dönüşle oluşturulmuştur.

Kitabı oluşturan teknik geriye dönüştür fakat anlatılan olayın içinde geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı örnekler de mevcuttur. “Tımarlı Bahçe” hikâyesinde anlatıcı, ağabeyi ile birlikte babasının bir dostunu ziyarete giderler ve geçmişten konuşulur:

“Babam öleli yıllar oldu. Tokur Ali de yaşlanmış. Üstelik ağır bir kolon kanseri ameliyatı geçirmiş. Bizi görünce tarla işini unuttu. Önümüze sofrayı çıkardılar, ardından çay geldi. Tokur Ali babamla geçirdikleri günlere döndü. Köyler bir araya gelir, beraberce başka bir köye ava giderlermiş. Av yapılır: O, bir araya gelmenin bahanesi.” (Kahraman, 2021, s. 105-106)

Hikâyelerde anlatılan olayların birçoğunu anlatıcı annesinden dinlemiştir. Fakat onları genellikle müstakil bir olay olarak anlattığı için çoğu zaman olayın aktarımı sırasında bir geriye dönüş yapılmaz. “Elma Ağacı” hikâyesinde annesinden duyduğu bir olayın anlatımını geriye dönüş tekniğini kullanarak yapmıştır: “Annem anlatırdı. Bir ara ilkokulu bitirince Nurullah Dayım da okumaya gideceğim, diye tutturmuş. Köyün öğretmeni dayımın zekasını beğenmiş, okutun bunu, demiş.” (Kahraman, 2021, s. 76).

Kitabın son hikâyesi “Oyuncaklarım”da anlatıcı çocukluğunun oyunlarından söz ederken yine onları yaşadığı zamanla anlattığı zamanın arasındaki farka değinir: “Çocukluğumu 1950’li yıllarla 60’ların sonları arasında yaşadım ben. O zaman ne elektrik vardı köylerde, ne motor gücünden yararlanılıyordu.” (Kahraman, 2021, s. 143). *Bak Bahar Gelmiş*, hikâyede de belirtilen yıllarda yaşamış bir çocuğun hayatını ve ona anlatılan daha eski olayları yaklaşık elli sene sonra aktaran hikâyelerden teşekkür ettiği için geriye dönüş tekniği kitabın birçok yerinde kendisini göstermektedir.

“Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesinde asıl kahraman bulunduğu mekânda ne aradığını açıklamak için geriye dönüş yöntemini kullanır: “bir ay önce karşılaşmıştık dostumla bir otobüs durağında. Yıllar olmuştu görüşmeyeli. Daha biz hoş-beş etmeden dostumun otobüsü geldi. O hemen elini ceketinin iç cebine atıp bir kart çıkardı. (...) adresim burada yazılı, mutlaka gel, beklerim, deyip apar-topar kendini otobüse attı.” (Kahraman, 1985, s. 28). Bu hikâyede asıl mesele kahramanın dostuyla görüşmesidir. Kahraman dostuna ulaşmak için bir arayış içerisinde. Bu paragrafla hikâyenin amacı ortaya konulmuştur. Geriye dönüş tekniği kahramanı anlamamızı sağlamıştır. Bu hikâyede geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı tek paragraf değildir. Hikâyenin anlatma zamanı kahramanın asansör önünde beklemesiyle başlar. Fakat bugün buraya gelmesini sağlayan durumu da hikâye içinde açıklar: “hiçbir zaman dostumu aramak şevki uyandırmıyordu içimde, bir bıkkınlık anlaşılabilir şekilde erteliyordu bu ziyareti. Bu sabah tuhaf bir şey oldu. cüzdanıma koyduğumu hatırladığım yüklüce bir bütünlük kağıt parayı bir türlü bulamıyordum.” (Kahraman, 1985, s. 28). Kahraman bu yüzden bütün cüzdanını karıştırır ve dostunun verdiği kartı bulur. Kartı bulunca içindeki o bıkkınlık yok olur ve dostunu görmeye gelir. Aynı günün sabahı gerçekleşen bu olay yine anlatma zamanından önce gerçekleştiği için geriye dönüş tekniğiyle yazılmıştır.

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesindeki zaman unsurunu incelerken Müzehhib’in mektubunda uzun zaman öncesini anlattığını söylemiştik. Elbette bu anlatım geriye dönüş tekniğini kullanarak yapılmıştır. Geriye dönerek anlattığı olaylardan biri dergide kendisinin de bulunduğu hikâyeyi okumasıdır: “O gün kasabanın küçük kütüphanesinden çıktuktan sonra nereye gideceğimi bilemedim bir an.” (Kahraman, 2007, s. 32). Cümlede “o gün” ifadesini kullanması kendisinin bulunduğu “şimdi”yi anlatmadığını göstermektedir. Geçmişteki bir günü anlatmaktadır. “O gün”ün iki ay önceki bir gün olduğu da hikâyenin son paragrafında anlaşılmaktadır. Burada iki ay önce yaşadığı bir olayı geriye dönüş tekniğiyle anlatmıştır.

Hikâyede anlatılan asıl olay örgüsü yaklaşık yirmi sene önce yaşanmıştır. Henüz üniversite öğrencisi olduğu zamanı anlatmaya başlar: “Derslere devam zorunluluğunun iyice azaldığı ileri sınıflarda bir memuriyet bulmuştum kendime. Hafta içinde hem dairedeki mesaimi yürütüyor, hem de zaman zaman fakülteye uğrayarak derslerimden geri kalmamaya çalışıyordum. Hafta sonlarım ise dolu dolu, tezhip kursunda geçiyordu.” (Kahraman, 2007, s. 33). Burada geriye dönüldüğünü açıkça gösteren bir

ifade kullanılmamıştır. Fakat hikâyenin genelinden bu çıkarım yapılmaktadır. Hikâyenin asıl meselesi yirmi yıl önce yaşananlar olduğu için “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” geriye dönüş tekniğiyle oluşturulmuş bir hikâyedir.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde anlatıcı orta yaşlı bir kadındır. Kırklı yaşlarını sürerken bir tren yolculuğunda üniversite yıllarında sevdiği kişinin yazdığı hikâyelere rastlayınca ona bir mektup yazmaya karar verir. Mektubun amacı onu kendine getirmektir. Bunu geçmişi hatırlatarak yapmaya çalışır. Geçmişi anlatması geriye dönüş tekniğiyle mümkün olmuştur:

“Kader bizi o büyük şehirdeki fakültenin bir koridorunda, aynı bölümü okumak üzere gelmiş iki öğrenci olarak karşılaştırdığında iki çekingen ve utangaç gençtik. Diğer öğrencilerin, hayatı o kadar rahat yaşayan tavırlarından ürkmüş gibiydik. Sınıfın kalabalığı içinde bizi yan yana düşüren de bu oldu belki. Tüm utangaçlığımı bir tarafa bırakıp kimsenin yardımı olmadan seninle tanışma cesaretini bunun için gösterebildim.” (Kahraman, 2019, s. 89)

Mektubu yazdığı kişiyle tanışmasından mektup yazdığı zamana kadar gelen süreci anlatırken teknik varlığını sürdürmektedir. Hikâyenin sadece başında ve sonunda anlatıcı bulunduğu andaki düşüncelerini, eylemlerini aktarmaktadır. Onun dışında üniversite yıllarından öğretmenliği boyunca yaptığı yolculuklara ve hatta mektubu yazdığı kişinin hikâyelerini okuduğu zamana kadar bütün olayların anlatımına geriye dönüş tekniği hakimdir.

Âlim Kahraman hikâyelerinde geriye dönüş tekniği sıklıkla görülmektedir. Bazı hikâyelerde bir konuşmanın içerisinde geçmişte yaşanmış bir hadise anlatılırken bazı hikâyeler geriye dönüş tekniğiyle kurulmuştur. Geriye dönüş yazarın hikâyelerini zenginleştiren bir teknik olarak bulunmaktadır.

2.2.6.6. Leitmotiv

Çetişli'nin “herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesi” (Çetişli, 2016, s. 134) olarak tanımladığı leitmotiv, esasında müzik türüne ait bir kavramdır. Daha sonra edebiyatta kullanılmaya başlanmış ve kahramanın bir yönünü vurgulama, anlatımda sürekliliği sağlama, metne simetri katma gibi olanaklar sağlamıştır.

Kayıp Hikâyeci hikâyelerinde leitmotiv yöntemine sıkça rastlanmaz. Fakat birkaç hikâyede bu teknik kullanılmıştır. Mesela “Hikâyecinin karısı”nda belirgin bir örneği karşımıza çıkar.“Bir gün başına bir iş açacağını biliyordum bu adamın” (Kahraman, 2000, s. 68) cümlesi aynen, “Bir gün bir iş açacağını biliyordum başına bu adamın” (Kahraman, 2000, s. 69) ve “Bir gün başına büyük bir iş açacağını; gidişinin gidiş olmadığını biliyordum bu adamın” (Kahraman, 2000, s. 71) gibi kısmî farklılıklarla dört defa tekrarlanır. Bu cümlelerin her birinden sonra Hikâyeci’nin Karısı eşinin geçmişte yaptığı tuhaflıkları anlatır. Hikâyenin anlatma zamanında Hikâyeci ortadan kayboluvermiştir. Karısı bu kayboluşun yeni bir durum olmadığını, aslında bunun işaretlerinin çok önceden beri kendisini gösterdiğini söz konusu cümlenin tekrarıyla anlatır.

Tekniğin bir diğer kullanımı “Tuhaf bir durum” hikâyesinde mevcuttur. “Niye geldim ben buraya” (Kahraman, 2000, s. 9) sorusuyla başlayan hikâyede aynı soru defalarca değişik şekillerde karşımıza çıkar. “Niye girdim ki bu dükkana” (Kahraman, 2000, s. 10) ya da “fakat niye geldim yıllar sonra bu mekâna” (Kahraman, 2000, s. 11) bu sorunun hikâyede yer alan diğer versiyonlarıdır. Cümlenin anlamını taşıyan fakat soru olarak kurulmamış bazı cümleler de mevcuttur: “Bu kitapları almaya gelmedim ki ben buraya.” (Kahraman, 2000, s. 12). Bütün bu örnekler göstermektedir ki hikâye boyunca anlatıcı bulunduğu mekâna gelme sebebini sorgulamaktadır.

Leitmotiv bazen hikâyenin temasını belirginleştirmek, bazen de anlatılan kişinin bir özelliğini vurgulamak için kullanılan bir tekniktir. “Hikâyecinin karısı” hikâyesinde bu teknik Hikâyeci’nin karakterini anlatmak için kullanılmışken “Tuhaf bir durum” hikâyesinde hikâyenin konusunu belirginleştirmek için kullanılmıştır.

Yazmak Bana Göre Değil kitabında tek bir hikâyede değil, birkaç hikâyede karşımıza tekrar tekrar çıkan bazı unsurlar leitmotiv örneği sayılabilir. Bunun en belirgin örneği insanların kargalar hakkında olumsuz izlenimlere sahip olduğu düşüncesidir. İlk hikâye “Editöre Mektup”ta bu düşünce şöyle karşımıza çıkar: “Ne bileyim insanlar katında makbul bir kuş değiliz ne de olsa. Çoğu burun kıvrıyor bize. Uğursuz sayıp, yanından yöresinden kovanlar bile var. Bazıları ise tüy rengimizden rahatsız oluyorlar.” (Kahraman, 2016b, s. 15). İkinci hikâye “Karga-Burnu”nda ise şu şekilde ifade edilir: “Doğuştan damgalı bizim soyumuz. Neymiş efendim, kılavuzu karga olanın burnu –

hadi bozmayayım terbiyemi- (nokta nokta)dan kurtulmazmış.” (Kahraman, 2016b, s. 17). İnsanların kargalar hakkında olumsuz fikirler taşıdığı düşüncesi yanında insanlara eleştiri de taşır. Karga sansürlü olarak kullandığı atasözünün gerekçesi olarak insanları gösterir. İnsanlar çevrelerini kirlettikleri için karganın burnu pislik içindedir. İlk hikâyede ise tüy renginden rahatsız olmanın ne kadar gülünç olduğunu birkaç sebep öne sürerek anlatır. “Yazmak Bana Göre Değil” hikâyesinde insanların kargalara karşı tavırları yine eleştiriyle verilmektedir: “Hınzır, ne de akıllı, diye hem takdir edilir, hem de kızılır kargalara. (Takdir edilmesini anladık da, kızma ne oluyor. Akıllı olmak bir suç mu? Söylemeden edemeyeceğim; akıllı sadece kendisine mi yakıştırıyor insanoğlu? Bu kadar bencil ve burnu büyük olmaya gerek var mı?)” (Kahraman, 2016b, s. 27).

“KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde yine aynı düşünce tekrarlanmaya devam eder: “Bizim hakkımızda bu zamana kadar süre gelen olumsuz edebiyatın zihinlerde oluşturduğu tortu insanları bu hale koydu. Besle kargayı oysun gözünü derler, mesela değil mi? Ne kadar büyük bir iftira.” (Kahraman, 2016b, s. 47-48). Son hikâye “Arabî”de ise bu düşüncenin insana eleştiri yapan tarafı baskındır: “Kendi kendime söylüyorum: Ey yaşlı karga, insanoğluyla baş edebileceğini mi sanıyorsun; onların hileleri çoktur. Acımazlar çıt diye kırırverirler önlerine çıkana, tekerlerine çomak sokanı.” (Kahraman, 2016b, s. 81).

Leitmotiv tekniğinde amacın kahramanın davranışını açıklama veya sürekliliği sağlama olduğunu söylemiştik. Burada tekrarlanan düşünce, hikâyelerin yazılma sebebidir. Karga, soyunun haksızlığa uğradığını düşündüğü ve insanlara bazı özellikleri sebebiyle kızdığı için bu hikâyeleri yazma gereği duymuştur. Tekrarlanan düşünce Karga’nın insanlarla iletişime geçme sebebini açıkladığı gibi ilk hikâyeden son hikâyeye bu unsurun tekrarlanması kitapta sürekliliği sağlar.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde kullanılan tekniklerden biri de leitmotivdir. Hikâye yaklaşık yirmi sene aşkını gizlemiş bir kadının, sevdiği kişiye bir şeyleri fark ettirebilmek için bir mektup yazmasını konu alır. Hikâye, yani kadının mektubu boyunca anlatıcının kendi varlığını ve aşkını gizlemesi farklı şekillerde tekrarlanır. Hikâyenin başında anlatıcı kendini tanıtırken gizli aşkından da söz eder:

“Ben birini sevdim ve ömrüm boyunca, üstüne titrenen değerli bir emanet gibi, içimde saklamak zorunda kaldım bu sevgiyi; kimseye açmadım, hiçbir zaman

kaderimden yakınmadım. Yirmi küsur yıl onunla yaşadım, ondan güç aldım; kavuşma ihtimali olmadığını bile bile ömrümü yalnız bu sevgiye adadım. Eğer içinde bulunduğun karmaşık durumdan seni kurtarabilme gibi bir amacım olmasaydı bugün yine ortaya çıkmaz; kimsenin fark etmediği bendeki bu hazineyi ulu orta saçıp heder etmezdim.” (Kahraman, 2019, s. 88)

Anlatıcı aşkına karşılık bulamamış, bir karşılık da beklememiştir. Bu paragrafta aşkının görünmüyor olması öne çıkar. Daha sonra kendisinin görülmemesi konu olur: “Bense hep aynı çekingen, aynı sessiz ve silik kızdım. Artık eskisi kadar yakınına da sokulamıyordum. Buna rağmen seni uzaktan uzağa izlemekten vazgeçmiyor, fark edilmeyen gölgen gibi yaşıyordum.” (Kahraman, 2019, s. 89). Mektubun yazıldığı kişi okulda ortamlara girerken anlatıcı girememiş, daha önce yaklaştığı o kişiden de uzak kalmıştır. Buradaki gölge ifadesi, mektubun yazıldığı kişinin anlatılması sırasında yine karşımıza çıkar: “Peşinden oralara kadar sürüklenmiş o silik gölgeni fark edecek durumda olmuyordun. Bense, seni artık eskisi gibi sadece kendi arkadaşım olarak bulamadığımdan, herkesten kaçıp kitaplarla baş başa kaldığın saatlerde uzaktan uzağa izliyordum.” (Kahraman, 2019, s. 90). Üniversite yılları bu şekilde anlatıcının mektubun yazıldığı kişiyi izlemesiyle geçtikten sonra mezuniyette son defa görüşürler ve sevdiği kişi şehirden ayrılır. Onun olmadığı şehirde yaşamaya dayanamayayan anlatıcı da öğretmenlik için başka bir şehre gider. Bunu anlatırken yine varlığının görülmemesine dikkat çeker: “İlk fırsatta ben de bir öğretmenlik buldum ve o büyük şehirden ayrıldım; yok gibi olan varlığımı oradan tamamen sildim.” (Kahraman, 2019, s. 92). Sonraki yıllarda yaptığı yolculuklarda sevdiği kişinin bulunduğu kasabadan geçerken ona yakın olmanın mutluluğunu duymaktadır. Fakat ne ulaşmak için ne de ondan bir haber almak için bir girişimde bulunur. Buna hakkı olmadığını düşünmektedir: “Sadece seni izlemeye izinli, değersiz bir gölgen olmaya yazgılı değil miydim ben.” (Kahraman, 2019, s. 94). Leitmotiv tekniğine uygun olarak “gölge” kelimesi yeniden kullanılmıştır. Anlatıcı, mektubu yazdığı kişinin hikâyelerini okuduktan sonra bu mektubu yazmaya karar vermiştir. Bunu açıklarken aşkının gizliliğini bir kez daha vurgular: “Hiçbir zaman niyetli olmadığım halde eski bir sandığı açma, en mahrem duygularımı ortaya dökme pahasına da olsa bu mektubu yazmaya karar verdim sana.” (Kahraman, 2019, s. 95). Mektubun sonunda da kendi görünmezliğini sürdüreceğinin sözünü verir: “Kendisine söz verdiğim gibi, bir daha buralarda beni gören olmayacak. Herhangi bir sebeple

karşına çıkmayacağım; kendimi hatırlatacak bir girişimde de bulunmayacağım.” (Kahraman, 2019, s. 96). Görüldüğü üzere hikâyenin başından sonuna anlatıcının kendi varlığının ve aşkının görünmezliği farklı şekillerde anlatılmıştır. Anlatıcı için “silik, gölge” gibi varlığının müphemliğini vurgulayan sıfatlar; aşkı için ise “sandık, hazine, servet” gibi değerli olduğu için saklandığı fikrini ortaya çıkaran ifadeler tekrarlanmıştır. Bu hikâyede leitmotiv, hikâye kahramanının kişilik özelliklerini ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmıştır.

“Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesinde dedenin tuhaflığı bir leitmotiv olarak tekrarlanır. Hikâyenin ilk cümlesinden itibaren bu tuhaflık vurgulanır: “Tuhaflı adamdır şu benim dedem.” Dedenin tuhaflığı, “tuhaflı” kelimesi dışında “şaşırtma” ifadesiyle de anlatılır. Aynı unsura yönelik ifadeler olduğu için “şaşırtma” ifadesini de “tuhaflı”nın yanında bir leitmotiv unsuru sayabiliriz: “Kimi dedeler gibi “bir kilo pamuk mu bir kilo demir mi daha ağır” gibi değildir onun şaşırtmaları.” Yine de hikâyede tekrar eden ifade daha çok “tuhaflı” kelimesidir: “Bulamadığım eşyayı, gördün mü, diye dedeme sorsam o tuhaflı sözlerinden birini söyler mutlaka: Gördüm, bu sabah ayaklanmış gidiyorlardı.” Anlatıcı eşyalarını kaybettiğinde dedesinin söylediklerini inanılmayacak şekilde tuhaflı bulur: “Bu tuhaflı sözlere inanmıyordum ama elbiselerimi de bir türlü bulamıyordum.” Bu hikâyede de leitmotiv kahramanın kişilik özelliğini vurgulamak üzere kullanılmıştır. Başlıktan başlayarak “tuhaflı” kelimesi bir leitmotiv oluşturmuştur.

Kahraman’ın az sayıdaki hikâyesinde bulunan leitmotiv, tekniğin amacına uygun olarak hikâyelerde kahramanların özelliklerini belirginleştirmek ve temayı vurgulamak adına kullanılmıştır.

2.2.6.7. Metinlerarasılık

Anlatılarda postmodern bir teknik olarak karşımıza çıkan metinlerarasılık, başka metinlerin anlatıya farklı şekillerde dahil edilmesiyle meydana gelir. Kubilay Aktulum metinlerarasılık tekniğini “kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi” olarak tanımlar ve bir “yeniden-yazma işlemi” olarak anlaşılabilirliğini belirtir. (Aktulum, 2000, s. 17) Farklı metinlerden yararlanma noktasında, klasik dönemden beri kullanılan “montaj” tekniğiyle benzerlik gösterse de uygulanma sebebi ve şekliyle oldukça farklı bir tekniktir. (Çetişli, 2016, s. 56). Postmodern anlatılarda her şey bir “oyun” sebebi olduğu için diğer metinlerden alınan

parçalar da değiştirip dönüştürülür, yeniden yazılır. “Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir.” (Aktulum, 2000, s. 9). Julia Kristeva, bu kavramı ilk defa kullanırken “her şeyin daha önce söylendiği” ve “her metnin, bir başka metnin kendi içinde eritilip dönüştürülmüş şekli olduğu” fikrine dayanır. (Tosun, Modern Öykü Kuramı, 2021, s. 78). Yıldız Ecevit, üstkurmaca metinlerde öykü içinde öykü anlatıları sıkça yer aldığı ve bu öykülerde başka metinlerden faydalandığı için metinlerarasılık tekniğini üstkurmamacanın bir türevi olarak ifade eder. (Ecevit, 2021, s. 114). Hikâyede bir başka metnin varlığına rastlamak, anlatının kurmaca olduğunu bir kez daha göstererek okuyucuya bir oyun için olduğunu yeniden fark ettirir.

Metinlerarasılık farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Yazar farklı metinleri hikâyede kullanabileceği gibi kendi metinlerinden de alıntılar yapıp yeniden yazabilir. *Kayıp Hikâyecisi*'deki hikâyelerde her ikisini de görmekteyiz. “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinde Cahit Zarifoğlu'nun kendisine yazdığı mektuplardan bazı kısımları alıp içine kurmacayı dahil ederek yeniden yazmıştır. Zarifoğlu'nun mektubu şu şekildedir:

“Genç bir adamsın ama kullandığın dil bir hayli ihtiyar. (...) modern Amerikan ing. ve fransız romanı okumak, bunlardan taptaze olan birini, hiç olmazsa 100-150 sayfasını bir deftere olduğu gibi kopye etmek, senin sanatını gençleştirme operasyonunun tümü olabilir.” (Kahraman, 2016, s. 38)

Bu cümleler hikâye kurgusunda yeniden yazılmış, hikâye kişilerinin meselesine dönüşmüştür:

“Dergiyi çıkaranlardan diğeri, şair olan, biraz daha fazla ilgi gösterir gibi oldu bana. O da ince ince iğneliyordu yeri gelince ama –hikâyelerimdeki arkaik tutuma dikkat çeken de oydu- yine de işe yarar önerilerde bulunuyordu. Bazıları deliceydi bunların. Bir keresinde, modern batı romanlarından birini olduğu gibi bir deftere geçirmemi önermişti.” (Kahraman, 2000, s. 25)

Metinlerarasılık tekniğinin bir başka örneği “Dergi yönetmeyi seviyorum ama...” hikâyesinde karşımıza çıkar. Dergi Yöneticisi, hikâyelerinde yaptığı mantık hatalarını öne sürünce Hikâyecisi büyük yazarların hatalarından örnekler vermeye başlar. Örneklerden birinde isim vermeden meseleyi anlatır:

“Benim Şu anda konunun üzerinde durduğum tarafı, bu yazarın hikâyelerinin birinde hikâye kahramanına söylettiği sözlerde –nl bir yazar olan Borges’i bu kahraman- kendisi bir hataya düştüğü halde, bu hata ortaya çıkarılınca telaŐa kapılıp savumaya geçmesi, kendi birikiminin böyle bir hataya düŐmeyecek kadar geniş olduğuna toplumu inandırma gayreti içine girerek gülünç olmasıydı.” (Kahraman, 2000, s. 35)

Devamında yazarın hatasını anlayıp hikâyelerini kitap olarak yayımlarken hikâyenin kendi düzlemi içerisinde hatasını dzelittiğini anlatır. Bu olay Kahraman’ın, Ferit Edgü’nn “Borges ile Düşte” öyküsüyle ilgili yazdığı eleştiri yazılarını hatırlatır. *Yazarak Yaşamak* kitabında yer alan “Delinen ‘DŐ’” başlıklı yazıda Kahraman, genel manada iyi oluşturulmuş bu öyküde “AŞk” kelimesinin “Elif” harfiyle başladığını söyleyerek Edgü’nn hata yaptığını ifade eder. (Kahraman, 2018, s. 137-138). “Sanatçıya Yakışan” başlıklı yazıda ise Ferit Edgü’nn önce bu hatasını savunduğunu, daha sonra hikâyeyi kitap içerisinde yayımlarken bir not ekleyerek hatasını dzelittiğini söyler. Sanatçıya yakışan hareketin ikincisi olduğunu belirtir. (Kahraman, 2018, s. 139-140). Görülmektedir ki burada da yazar, kendisine ait bir başka metinden faydalanmıştır.

Yazarın diğer edebi metinlerle yaptığı metinlerarasılık örnekleri de mevcuttur. Bunlardan biri “Sipariş zerine yazılan hikâye”de yer alır. Bu hikâyede Hikâyeci, “herkese benzeyen adam” konusunda yazdığı hikâyeyi neden yarım bıraktığını anlatmaktadır. Yarım bırakma sebeplerinden biri “Profesör Tarık Uysal” tipidir. “Bu Tarık Uysal tipini, kendinden çıkararak mı ŐekillendirmiŐti hikâyeci; yani o da benim gibi bazı olaylar yaşamış mıydı, yoksa bir Şekilde benim başımdan geçenler birisi tarafından kendisine hikâye mi edilmiŐti, bilemiyorum.” (Kahraman, 2000, s. 54). Anlatıcının yaşadığı olayların bir benzerini yaşayan Profesör Tarık Uysal, Tahsin Yücel’in “Ayna” adlı hikâyesinin kahramanıdır. Yazar bu Şekilde başka bir hikâye kahramanını da kendi hikâyesine dahil etmiştir.

Bu rnekler de göstermektedir ki yazar, *Kayıp Hikâyeci* kitabında hem kendi metinlerini hem de başka metinleri alarak hikâyelerinde metinlerarasılık tekniğini kullanmıştır. Metinlerarasılık, stkurmacanın bir türevi olduğundan hikâyelerde üstkurmaca tekniğinin kullanılıŐının incelenmesi bu teknikle alakalı incelemelerin de tamamlayıcısı olacaktır.

Kitabın devamı olan *Geçit*'te de metinlerarasılık tekniği birkaç kez karşımıza çıkmaktadır. Bunlar daha çok diğer yazarların edebi metinlerine yönelik yapılanlardır. “Geçit” hikâyesinde Hikâyeci'nin öğrenciye gösterdiği şiir bunlardan biridir: “Bir şiir kitabıydı bana uzattığı; daha önce okumamıştım. Kitabın en başlarındaki uzun şiirin ilk dizelerinden birinde bu trenin gideceğini söylediği yerin adı geçiyordu.” (Kahraman, 2011, s. 104). Hikâyenin sonunda bu yerin G harfiyle başlayıp E harfiyle başlayan beş harfli bir şehir olduğunu söylemiştir. İpuçları bir araya getirildiğinde burada sözü edilen şiir Sezai Karakoç'un “Monna Rosa”sını hatırlatır:

“Monna Rosa, siyah güller, ak güller;

Gülce'nin gülleri ve beyaz yatak.” (Karakoç, Gün Doğmadan, 2020, s. 13)

Metinlerarasılık yönteminde klasik metinlerde kullanılan montaj tekniği gibi unsur bir bütün halinde alınmaz, “çünkü postmodern anlayış, konteksi reddeder, parçalanmayı ve azınlıkları savunur.” (Tosun, Modern Öykü Kuramı, 2021, s. 76). Aynı zamanda postmodern tekniklerin metni bir oyuna dönüştürme özelliği, bu hikâyelerde gizlenen unsurlarla karşımıza çıkar. Yazar, hikâyelerde gerçekten esinlendiği fikrini uyandıracak kişileri, mekânları gizlediği gibi söz konusu ettiği bazı metinleri de gizlemiştir. Bu yüzden “Monna Rosa”ya ve “Geyve”ye ya da “Gülce”ye gönderme yaparken yazar, eser, mekân isimlerini açıkça vermemiştir; ipuçlarını hikâyelere serpiştirerek adeta bir bilmece hazırlamıştır.

Benzeri bir metinlerarasılık örneği “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde mevcuttur. Hikâye Kahramanı, trene bindikten bir süre sonra diğer yolcuların da birer hikâye, roman, şiir kahramanı olduğunu fark eder: “Tuhaftır, binen yolcuların çoğunu tanıyordum. Ya bir hikâyeden ya da bir romandan hatırlıyordum onları.” (Kahraman, 2011, s. 107-108). Bir süre sonra yeni binen yolculardan yanında bir bey bulunan genç hanımı tanımaktadır: “Yirmi beş-otuz yaşlarında görünen solgun ay tenli hanımı hemen tanıdım. Unutamadığım hikâyelerden biriydi onunki. Demek, hep arzuladığı tren yolculuğuna sonunda çıkabilmişti.” (Kahraman, 2011, s. 109). Söz konusu genç hanımın bir hikâye kahramanı, solgun ay tenli olduğu ve tren yolculuğuna çıkmayı isteyip çıkamadığı ipuçlarını burada vermiştir yazar. Daha sonra genç hanımla Hikâye Kahramanı konuşmaya başlarlar. Bu konuşmadan genç hanım, Hikâye Kahramanı'nın kendisini teyzesiyle karıştırdığını anlar: “Teyzemin olduğu kitapta değilim ben: Aynı hikâyecinin ikinci kitabında benim hikâyem: Orada doğumu anlatılan bebeğim; hani

gözleri, kuyruklu iki küçük balığa benzetiliyordu: Leyla'nın kızı yani.” (Kahraman, 2011, s. 110). Burada verilen bilgiler ise genç hanımın yazarın ikinci hikâye kitabında yer alması, orada doğumunun anlatılması, annesinin adının Leyla ve gözlerinin kuyruklu iki küçük balığa benziyor olmasıdır. Bunların dışında ilk hikâyenin yazılmasının üzerinden yirmi yıldan fazla geçtiği söylenir. Bu ipuçları bizi Nursel Duruel'in iki hikâyesine götürmektedir. İlki 1979'da, yani incelediğimiz hikâyenin geçtiği 1999-2000 yılından gerçekten yirmi sene önce ilk basımı yapılan *Geyikler, Annem ve Almanya* kitabındaki “Ölüm Aralarında Kaldı” hikâyesidir. Bu hikâyede bir kadın ve bir erkeğin birlikte yapmanın özlemini çekip yapamadıkları eylemler, şiirsel bir dille anlatılmaktadır. (Dönmez, 2013, s. 136-137). Bu kadın ve erkeğin yapamadıklarından biri trene binmektir. Söz konusu iki kişinin bazı fiziksel özellikleri ve istekleri şöyle ifade edilmiştir: “Sabahın bir seherinde binip bir trene- Haydar-paşa-Kurtalan-oturup karşı karşıya, biri solgun ay tenli, biri çakır ela, cebi köstekli... önce ayaktan elden, gözleye gözleye, sonra gözden kulaktan hafif hafif yoklaya yoklaya girişmediler sohbete.” (Duruel, *Geyikler, Annem ve Almanya*, 2008, s. 43). Diğer hikâye ise “Tuhaf bir tren yolculuğu”nda belirtildiği gibi Nursel Duruel'in ikinci hikâye kitabı *Yazılı Kaya*'dadır. “Sen de Oradaydın” hikâyesindeki şu paragrafta incelediğimiz hikâyedeki ipuçları karşımıza çıkar:

“Meğer uçsuz bucaksız bir mağaraymışım ben, diye düşünüyor Leyla. Yavru artık karnında değil, yanında. Doğumdan organlarından kalan izlenim sayısız kez tekrarlanıyor. Yavrunun mağara duvarlarını zorlayarak, kemikleri açıp çatırdatarak, dar boğazları atlayarak bacaklarının arasına kayışını; bu muhteşem serüveni yeniden yeniden yaşıyor. Bütün gece sürekli doğuruyor yanındaki taze canı. Bedeninden ve ruhundan taşan sonsuz hazla, bebeğin yüzünden, iki küçük balık gibi uzanan kuyruklu gözlerinden ayıramıyor gözlerini. Onu da kendini de tek ve eşsiz görüyor. Bu onların mucizesi.” (Duruel, 2012, s. 40)

Metinlerarasılık yazara, kendisine veya bir başka yazara ait metni bir daha yazma imkânı verir. Bunu yaparken yazar istediği değişikliği yapmakta özgürdür. Burada da yazar, bir başka yazara ait hikâye kahramanlarını almış ve bazı değişikliklerle kendi hikâyesinin kahramanı haline getirmiştir. Nursel Duruel'in “Sen de Oradaydın” hikâyesinde yeni doğan bebek büyümüş ve evlenmiş olarak “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde karşımıza çıkar. Üstelik, “Ölüm Aralarında Kaldı” hikâyesindeki ismi

verilmeyen kadının, kuyruklu gözlere sahip kızın teyzesi olduğu da söylenmiştir. Âlim Kahraman, başka bir yazarın hikâyesinden aldığı kahramanları kendi hikâyesinin parçasına dönüştürerek metinlerarasılık tekniğini etkili bir şekilde kullanmıştır.

“Hurdacı” hikâyesinde yine karşımıza değiştirilerek verilmiş bir gönderme çıkar: “Broşürü alıp baktım: Orada güya büyük dedem Puşkin’e ait sonradan ortaya çıkmış bir gizli günceden bahsediliyor; kitabın yakında Tablet Yayınları’na Türkçede yayımlanacağı haber veriliyordu.” (Kahraman, 2011, s. 115). Bu broşürü gören Puşkinov, sinirlenip bunun Puşkin’e ait olmadığını iddia eder. Söz konusu kitap Gizli Günce / 1836-1837 ismiyle 2001 yılında yayımlanmıştır. Yayımlayan yayınevi “Chiviyazıları Yayınları” ismine sahipken hikâyede bu “Tablet Yayınları”na dönüşmüştür. Kitap Puşkin’in ölümünden çok sonra ortaya çıkmış ve ölümünden yüz yıl sonra yayımlanmasının Puşkin’in vasiyeti olduğu belirtilmişse de kitabın Puşkin’e ait olup olmaması bir tartışma konusudur. İncelediğimiz hikâyedeki Puşkinov karakteri bu tartışmada kitabın uydurmaca olduğunu kabul eden taraftadır. Söz konusu kitap ve tartışma, metinlerarasılık yöntemiyle bu hikâyede yerini almıştır.

Kitabın ilk bölümünde olduğu gibi ikinci bölümünde de metinlerarasılık etkin bir şekilde kullanılan bir teknik olmuştur. Yazar bu teknikle başka metinlerden kişiler ve başka unsurlar alarak bu postmodern tekniğe uygun olarak değiştirmiş, parçalamış ve kendi metninin bir parçası haline getirmiştir.

Yazmak Bana Göre Değil, yazarın bir deneme yazısından yola çıkarak meydana getirildiği için bu kitabın metinlerarasılık yöntemi sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Hikâyelerde metinlerarasılık çeşitli şekillerde kullanılmıştır fakat bunların ilki yazarın kendi metniyle yaptığı metinlerarasılıktır.

Atıkvalide kitabında yer alan “Bizim semtin kargası” başlıklı yazıda yazar, kargadan şöyle söz eder: “Ancak asıl fark, bu yaşlı karganın insanlara olan yakınlığıydı. Evcilleşmiş –semtcilleşmiş mi demeliyim yoksa- etraftakilerle arasında bir çeşit ahablık doğmuştu. Yanına yaklaşanlardan kolay kolay kaçmazdı.” (Kahraman, 2009, s. 13). Yazarın denemede bu şekilde kaleme aldığı ifadeler “Karga-Burnu” hikâyesinde Karga cevap vermekte, dikkatin üzerine çekilmesinden rahatsız olduğunu ama bunun kendi hatasının bir sonucu olduğunu belirtmektedir: “Fakat ne yaparsınız ki semtimizin kuşlarından bahsedeyim derken tüm dikkatleri kargaların üzerine çekti. Semtcilleşmiş –

öyle yazıyor o yazıda- bir karga olarak da özelde benim üzerime.. Yine de kendimde aramalıyım kabahati. İnsanlara bu denli yaklaşmamalıydım zamanında.” (Kahraman, 2016b, s. 19).

Deneme yazısının devamında söz konusu karganın taksicilerle iletişimine değinir yazar: “Semtin taksicileri ona şimdi hatırlayamadığım bir isim bile takmışlardı. Gördüklerinde, bir tanıdıklarına rastlamış gibi seslenirler, hal hatır sorarlar, bazen şakalaşırlar, ufak tefek yiyecekler verirlerdi.” (Kahraman, 2009, s. 13). “Macera” başlıklı hikâyede, Karga’nın taksicilerle ahbablığı Köpek’in ağzından anlatılır. Köpek, Karga’nın adeti olmayan bu yakınlıktan zarar görmesinden korkar. Çünkü karga aslında insana yaklaşan bir tür değildir. Hikâyede bu düşüncesini Karga’ya iletince Karga, Köpek’e neden taksicilerin yanına gittiğini açıklar: “Taksicilerle yakınlığını, insan dilinin inceliklerini kavramaya çalışıyorum, diye açıkladı yalnızca. Söylediğine göre, bıçkınlıklarına rağmen hayat tecrübesi yüksek insanlar arasında ilk sırada gelmiş onlar. (...) Sevince ince sever, korunası bir kuşa bile derin bir merhametle bağlanmasını bilirlermiş.” (Kahraman, 2016b, s. 78). Yazar, hikâyede bu cümlelerle Karga’nın insanlara yaklaşmasına bir sebep atfetmiştir. Hikâyedeki Karga, insan dilini okumayı bilen, insanlarla yazarak iletişim kuran bir kargadır. Dolayısıyla taksicilere de lisan sebebiyle yaklaşması tuhaf değildir. Yazarın gözlemi, hikâyede Köpek’in gözlemi olarak karşımıza çıkar: “Gerçekten de taksiciler kargaya kendilerinden biri gibi davranıyor, ona yiyecekler veriyorlardı. Hal hatır soruyor, adeta onula sohbet ediyorlardı.” (Kahraman, 2016b, s. 78).

Yazar, aynı denemede kumruların da söz eder. Penceresi önüne yuva yapmış kumruları bir süre izlemiştir. Bir tanesinin oldukça geç uçtuğuna dair anılarını paylaşır: “Fakat gördüğümüz kadarıyla kuşun ailesi bizden sabırlıydı. Onu kendi haline orada bırakıp gitmediler. Bu “koca hödüğe” –öyle diyorduk artık yavruya- hala ağızlarında yiyecek taşıyorlardı.” (Kahraman, 2009, s. 16). “Ku” hikâyesinde kendisi hakkında yazılmış bu yazıdan haberdar olan Kumru, geç uçuşunun sebebi olan yazara çok sinirlenir ve bir cevap verir: “En çok ağırımaya giden ise başka bir şey oldu: Evin içinde benden “Koca hödük!” diye söz etmeye başlamışlar meğer bir süre sonra. Karga o satırları aktarınca kendimi tutamadım. Ağzımı bozup –yazar için- asıl hödük kendisi, deyiverdim.” (Kahraman, 2016b, s. 68). Deneme yazısıyla Kumru’nun hikâyesinin tek bağlantısı bu değildir. Yazar, denemede gözlemiyle yazdığı her şeyi hikâyede o kuşun

ağzından, onun yaşayabileceği şekliyle yeniden yazmıştır. Yazı ve deneme baştan sona metinlerarasılık tekniği ile bir bağlantı içermektedir.

Yazarın, kendi metninden yaptığı tek metinlerarasılık örneği söz konusu deneme yazısı değildir. *Kayıp Hikâyeci* ve onu içine alan *Geçit* kitabındaki bir hikâyeden de bir unsuru alarak metinlerarasılık tekniğini uygulamıştır. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki “Köpeğin Anlattıkları” hikâyesinde Köpek, kapısının önünü mekân edindiği apartmana taşınanlardan birinin “Hikâyeci” olduğunu söyler. Hikâyeci’nin işe saat kaçta gidip kaçta geldiği hiç belli değildir. Bazen çok erken gider, bazen çok geç. Gitmediği günler de mevcuttur. Köpek bu durumdan kuşkulandır: “Bir süre sonra bu gölge adam iyiden iyiye dikkatimi çekmeye başladı. Onu izlemeye aldım. Vakitsiz gelip gidişleri canımı sıkıyordu.” (Kahraman, 2016b, s. 74). *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki “Size kendimden bahsedeyim” başlıklı hikâyede Hikâyeci, Araştırmacı’nın kendisine bulduğu işi şu şekilde tanımlar: “İstedğim zaman istediğim saatte uğrayıp bağımsız olarak çalışabileceğim tam bana göre bir işti bu.” (Kahraman, 2000, s. 27). Yani bağımsız görünen iki kitapta “Hikâyeci” olarak adlandırılan kahramanların çalıştığı iş aynı özelliği gösterir. “Köpeğin Anlattıkları”ndaki Hikâyeci gece sabaha kadar çalışmasıyla da dikkat çekmektedir: “Evde olduğu geceler tüm ışıklar söndüğü halde onunki bir türlü sönmek bilmez, sabaha kadar yanar dururdu. Çalışıyorum, diyormuş kapıcıya.” (Kahraman, 2016b, s. 74). *Kayıp Hikâyeci*’deki Hikâyeci’nin gece çalışması unsuru “Hikâyecinin karısı”nda da karşımıza çıkar: “Önce fazla aldırmadım buna. Eşimin gecenin belirsiz saatlerinde kalkıp çalışması neredeyse olağan hale gelmişti çünkü.” (Kahraman, 2000, s. 68). İki kitaptaki “Hikâyeci”nin aynı kişi olma ihtimali bu şekilde artmıştır. *Kayıp Hikâyeci* kitabında yer alan “Yolculuk” başlıklı hikâyenin, yine “Yolculuk” başlıklı iç hikâyesinde şöyle bir cümle bulunmaktadır: “Önünden geçerken bizim sokağın köpeği tarafından denetlendiğimi hissediyorum.” (Kahraman, 2000, s. 16). Hikâyeye göre bu satırların yazarı Hikâyeci, yaşayanı Hikâyeci Kahramanı’dır. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında Köpek, Hikâyeci’yi anlatmaya devam eder: “Buradaki günlerinden ilhamla, bir hikâyesinde diyeymiş ki; önünden geçerken bizim sokağın köpeği tarafından denetlendiğimi hissediyorum! Şaşıtm kaldım. Etrafa karşı o kadar ilgisiz görünürdü, bana, bir köpeğe bile dikkati varmış meğer.” (Kahraman, 2016b, s. 74). Bu son örnekler göstermektedir ki *Kayıp Hikâyeci*’deki Hikâyeci ile *Yazmak Bana Göre Değil*’deki aynı kahramandır. Yazar, kendi hikâyelerinden bir

karakteri almış ve burada bir daha yazmış, bunu yaparken metinlerarasılık yöntemini kullanmıştır.

Hikâyeci'nin önceki hikâye kitabından alınmış bir kahraman olması Denemeci'nin de *Geçit* kitabındaki Denemeci olma ihtimalini ortaya çıkarır. *Geçit* kitabında Denemeci'nin hakkında pek bilgi yoktur fakat “Hurdacı” hikâyesinde kendisinden şöyle bahsedilir: “Denemeci kimsenin etlisiyle sütlüsüyle uğraşmıyor, edebiyat üzerine, şehir üzerine; yaşam, ölüm ve aşk üzerine içinde yüksek lirizmin kıpırdadığı yazılar yazıyordu.” (Kahraman, 2011, s. 117) Bu bilgilerle kesin bir bağlantı kurulmasa da *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki Denemeci'nin “semt” üzerine yazı yazarken karga ve kumruların söz ederek onların kendi hikâyelerini yazmasına sebep olduğu düşünüldüğünde, ikisinin aynı kişi olması çok uzak bir ihtimal değildir.

Hikâyelerde yazarın, başka yazarların metinleriyle yaptığı metinlerarasılıklar da bulunmaktadır. Bunlardan biri Nuhan Nebi Çam'ın “Hikâyecinin Kargaları” başlıklı yazısına yapılan metinlerarasılıktır. Sözü edilen yazı, Âlim Kahraman'ın bu kitaptaki bazı hikâyelerinin de ilk defa yayımlandığı *Yedi İklim* dergisinde, bu hikâyelere karşılık olarak yayımlanmıştır. Yaşlı Karga, bu yazıdan şu şekilde bahseder: “Haberci Nuh adından bir hikâyeci, hikâyeye deneme karışımı bir yazısını, bir hikâyemden de bahsederek tamamen biz kargalara ayırmış.” (Kahraman, 2016b, s. 46-47) Metinlerarasılık tekniği, montaj tekniğinden farklı olarak metni birebir değil, değiştirip yeniden yazarak almayı gerektirdiği için yazar, söz konusu yazarı ve yazıyı değişik bir şekilde vererek postmodernist tavra uygun olarak bir oyuna çevirmiştir. Nebi, kelime olarak “haberci” manasına geldiği için yazarın “Nuhan Nebi” olan ismini “Haberci Nuh” olarak çevirmiştir. Söz konusu yazıya yapılan gönderme bu kadarla kalmaz. “KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinin bir kısmı tamamen bu yazıya bir cevap niteliğinde yazılmıştır. Nuhan Nebi Çam'ın yazısında şöyle bir paragraf bulunmaktadır: “Görevli kargaların her gün öğle ortasında başımın üzerinde dönmesi beni işkillendirmişti. Onların yaptığı sadece yukarılarda uçmak mıydı? Kesinlikle hayır. Bunlar İngiliz ajanı gibi çalışıyorlardı.” (Çam, 2015, s. 30). Yazının devamında da “Âlim'in kargaları” olarak isimlendirdiği kargaların her yerde olduğundan, her şeyden haberleri olduğundan söz etmektedir. “KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde bu cümlelere cevap niteliğinde şu ifadeler yer almaktadır: “Bir süreden beri kargalar tarafından izlendiğinden falan söz ediyorsun. Hele o ajan majan gibi sözler ne oluyor öyle. Neredeyse paranoyaya

vardırcağsın bu işi.” (Kahraman, 2016b, s. 48). “Paranoya” kelimesi “Hikâyecinin Kargaları” yazısında da yer almaktadır: “Âlim’in kargaları her yerdeydi. Paranoyak bir dürtü mü kaplıyordu dört yanımı, bilmiyorum.” (Çam, 2015, s. 31). Aynı yazıda Nuhan Nebi Çam, kargaların başına ceviz attığını da anlatır:

“O sırada kafamda patlayan sert cisim yere düştü ve yuvarlanarak ileride, duvarın dibinde durdu. Onu görmüştüm, kafama inen sert cisimi. Mezarlık ağacı serviden koparılıp bana atılan bir kozalak sanmıştım ilkin uzatan. Ama hayır. O bir cevizdi. Âlim’in kargaları demek bunu da yapacaklardı. Bir cevizi, sert kabuklu meyveyi kafamın ortasına indirmişlerdi.” (Çam, 2015, s. 32)

“KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde Yaşlı Karga, bu cümlelere de bir cevap verir: “Evladım, bir karganın kafana ceviz fırlattığını söylüyorsun yazında. Bunu bir düşmanlık işareti gibi algılamışsın.” (Kahraman, 2016b, s. 48). Hikâyenin devamında karganın bir insanın başına ceviz atmasının onu seçmek ve iletişime geçmeyi istemek anlamına geldiğini, sert attıysa bir uyarı anlamı taşıyacağını belirtir. Fakat her ikisi de iyi bir sonuç verecektir ve bundan memnun olması gerektiğini söyler. Nuhan Nebi Çam da yazısında Âlim Kahraman’ın farklı hikâyeleriyle metinlerarasılık yapmış ve buna binaen yazının başında “Âlim Kahraman’a Saygıyla” ithafında bulunmuştur. O yazısında bu hikâyelerin hikâyecisine “ihtiyar” şeklinde hitap ederken, Yaşlı Karga ona “evladım” diye hitap etmektedir. İki yazıda da metinlerarasılık tekniğiyle birbirlerine gönderme yapılmıştır. Âlim Kahraman, diğer yazıdan hiçbir kısmı bizzat almadan, sadece oradaki cümlelere cevap vererek bunu yapmıştır. Bu şekilde açıkça bir ifade kullanmadan, sadece diğer metni anımsatan ipuçlarıyla gönderme yapması metinlerarasılık oyununun bir parçasıdır.

Başka yazarların metinlerine yapılan bir diğer metinlerarasılık ise şu cümlelerde karşımıza çıkar: “Bu konuyu açan bir yazı, öykülerimin bazılarının da yayımlandığı dergide ‘kargalara itibar iadesi’ başlığıyla çıktı. İsteyenler bulup okuyabilirler.” (Kahraman, 2016b, s. 86). Burada sözü edilen yazı Ali Ömer Akbulut’a ait “Karga İçin İadei İtibar” başlıklı yazıdır. Söz konusu yazı *Karabatak* dergisinde yayımlanmıştır. Yazının başlığını hikâye içerisinde “kargalara itibar iadesi” olarak verip yine hem metinlerarasılık tekniğinin bozup değiştirme yönünü kullanmış, hem de bu postmodern tekniğe uygun olarak bilmece gibi bir oyun hazırlamıştır. Kahraman, hikâyesinde kargaları çok seven bir bilge kişiden bahseder: “Yalnız o karşılaşmadan sonra, kargalara

ne kadar çok değer verdiğini göstermek için, o ulu kişi, siyah rengimize bir gönderme olsun diye adını “Arabî” olarak değiştirmiş; bunu belirtmekle yetineceğim.” (Kahraman, 2016b, s. 86). Ali Ömer Akbulut’un yazısında bu konuda şöyle bir not düşülmüştür: “İzin verilirse bir muziplikte biz yapalım. İbn Arabî; Arabın oğlu, yani kara, karaşın oğul. Daha baştan Kara Karga ile soydaş.” (Akbulut, 2013). İki metinde “Arabî” isminin sebebi aynı şekilde verilmemişse de ikisinde de bu isim kargayla bağdaştırılmıştır. Yine Âlim Kahraman’ın hikâyesinde Yaşlı Karga şöyle cümleler kurar: “Kargaları çok seven o bilge kişi, kitaplarında bizlere de yer vermiş. Bugün benim ayrıntılarına giremeyeceğim asıl sırları orada açıklamış.” (Kahraman, 2016b, s. 86). Daha sonra paragrafın başında da belirttiğimiz üzere “Karga İçin İadei İtibar” yazısına yönlendirir. Söz konusu yazıda Akbulut şöyle yazmıştır: “İbn Arabî, İttihad’ül Kevni risalesinde, ‘Özdeşlik Ağacı ve Dört Ruhani Kuş’tan bahseder. Kara Karga’nın hakikatini bize gösterecek enfes bir anlatıdır bu.” (Akbulut, 2013, s. 25). Hikâyede sözü edilen kişinin İbn Arabî olduğu ve onun kargaları anlatan eserinin İttihad’ül Kevni risalesi olduğu bu yazıda açıklanmıştır. Hikâyede kargaların asıl sırlarının da bu kitapta yer aldığı söylenmektedir. Akbulut’un yazısında, söz konusu risalede işlenen bazı konular işlenmiştir. Bu yazıda kargalarla ilgili, hikâyede “sır” denilen, konular ele alınmıştır:

“Karga nurlar heykelidir ve sırlar hazinesinin taşıyıcısıdır. Önce ve sonradır. His de hissedilen de ona ait olup resimler ondan zuhur eder. Şekillerin aslıdır ve misaller, örnekler, semboller onun sûretinin evreleridir. Genişliği [arzî (topoğrafya)] Allah dostları için ikram evidir. Hikmet dükkânı, nağmeler musikisidir. İlahi kelimelerin derin hakikatlerini birleştirip toplayandır. Hakk Teala huzuruna çağırılmış ve kendisini tanımasını istemiştir. Her anlam Karga’dan fişkirir. Gözlerden saklanan, manaların aslı, şarkıların kaynağıdır.” (Akbulut, 2013, s. 25)

Yazıda bunların dışında, *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının hikâyelerinde olduğu gibi kargaların insanlar arasındaki kötü namının ne kadar yanlış olduğunu belirten ifadelere de yer verilmiştir: “Hakkında bu kadar yanlış kanaatler üretilmesine rağmen kültürler, dinler, mitolojiler, edebiyat ve günlük konuşmalarda onun kadar sağlam bir yer edinen başka bir kuş yoktur.” (Akbulut, 2013, s. 24). *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının hikâyelerini incelerken Yaşlı Karga’nın kendisine kötü bir imaj çizdikleri için insanlara ve kibirli olmalarına kızdığını söylemiştik. “Söylemeden edemeyeceğim; aklı sadece

kendisine mi yakıştırıyor insanoğlu? Bu kadar bencil ve burnu büyük olmaya gerek var mı?” (Kahraman, 2016b, s. 27) cümlesi bu durumun örneklerinden biriydi. Ali Ömer Akbulut’un yazısında İbn Arabî’ye ait *İttihad’ül Kevni* risalesinden alıntılacağı kısımdaki “Karga” da benzer bir serzenişte bulunur: “Sağlam akıllı olduklarını iddia eden, bununla birlikte verdiği hükümlerde çoğu kez yanılırlara düşen kimileri, çok kaba ifadelerle, çirkin kelimelerle beni alaya aldılar.” (Akbulut, 2013, s. 26). *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında genel olarak kargaların kötü bilinmesi ve bunun yanlış bilgilerden hasıl olması konusunun sıklıkla işlendiğini kitabı incelediğimiz önceki başlıklarda ve leitmotiv tekniği incelemesinde de söylemiştik. Dolayısıyla bu kitaptaki hikâyeler de kargalara itibarını iade etme özelliği taşımaktadır. Benzer konular işlendiği için hikâyelerde, özellikle son hikâye “Arabî”de Ali Ömer Akbulut’un bu yazısından beslenilmiştir. Kitap bilimsel çalışmalardan değil, kurmaca metinlerden oluştuğu için söz konusu yazıya gönderme yaparken metinlerarasılık tekniğinden faydalanılmış ve tekniğe uygun olarak bu gönderme yine bir bulmacaya dönüştürülmüştür.

Hikâyelerde kadim metinlerle de metinlerarasılık yapılmıştır. Bunlardan ilki Habil ile Kabil kıssasıdır. Yaşlı Karga, kargaların ölümlerini hep gömdüklerinden söz eder: “Hiçbir karganın ölüsünü yerde bırakmayız biz. Her karga –kazayla olsun, eceliyle olsun- öldükten sonra kazılıp toprağa gömülür.” (Kahraman, 2016b, s. 26) Daha sonra insanların ölenleri gömmeyi kargalardan öğrendiğini belirtir: “İnsanlar ölenleri gömmeyi kimden öğrendi sanıyorsunuz? Daha birçok konuda olduğu gibi insan soyuna bu konuda da öğreticilik yapmıştır karga.” (Kahraman, 2016b, s. 28). Kur’an-ı Kerim’in Maide suresinde Hz. Âdem’in oğullarından birinin diğerini öldürmesi anlatılır. Bunlardan katil olan diğerini öldürdükten sonra cesedi ne yapacağını bilemez. Otuz birinci ayet bunu açıklamaktadır: “Ardından Allah, kardeşinin cesedini nasıl gömeceğini ona göstermek için yeri eşeleyerek bir karga gönderdi. “Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini gömmekten âciz miyim?” dedi, ettiğine de pişman oldu.” (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007, s. 256). Ayet mealinde de görüleceği üzere Kabil, bir cesedi nasıl gömeceğini bir kargadan görerek öğrenmiştir. Yani hikâyede yer alan bu bilgi, *Kur’an-ı Kerim*’e dayanmaktadır.

Âlim Kahraman, metinlerarasılık yöntemini bir de atasözleri ve deyimlere yönelik kullanmıştır. Kitap boyunca birçok “karga atasözü”nden söz edilir. Fakat bu atasözleri, kullandığımız atasözlerinin değiştirilmiş hali gibidir. “Editöre Mektup”ta Karga, eğer

yazısı yayımlanmazsa bu olanları hiç yaşanmamış sayacağını ve Editör'e kırılmayacağını belirttikten sonra şöyle ekler: “Editörün kestiği ilişkiden karga acı duymaz. Bir karga atasözüdür bu (durumla uyum göstereceğini diye birkaç kelimesini değiştirdim sadece).” (Kahraman, 2016b, s. 14) Elbette hikâyelerde yer alan “karga atasözleri” kurmacadır. Fakat bu cümle “şeriatin kestiği parmak acımaz” atasözünü hatırlatmaktadır. “Karga-Burnu” hikâyesinde ise ölen dedesi için “Toprağının üzerine cevizler düşün” (Kahraman, 2016b, s. 20) ifadesi kullanır. “Yazmak Bana Göre Değil” hikâyesinde kargalarda ölüyü toprağa gömmenin ehemmiyeti ve kargaların ceviz sevgisi üzerinden bu atasözüne bir açıklama getirir. Bu karga atasözü “toprağı bol olsun” deyiminin bir karşılığı olma ihtimali taşımaktadır.

Bir diğer karga atasözü “KAR-a-GA-k-GA-k,” hikâyesinde karşımıza çıkar: “Dedem derdi ki, karganın gagası neden bu kadar kalındır bilir misiniz? Kendi işini kendisi gördüğü için!” (Kahraman, 2016b, s. 46). Bu atasözünün aslının “Kurda 'neden boynun (ensen) kalın?' demişler, 'İşimi kendim görürüm de ondan' demiş” şeklinde olduğu bilinmektedir. Burada kurt kelimesi kargaya uyarlandığı için ensenin yerine de gaga koyulmuştur. Yine aynı hikâyede bir karga sözünden daha bahsedilir: “Karganın ceviz vurduğu kafadan ne cevherler dökülür, der eski bir karga sözü.” (Kahraman, 2016b, s. 48). Bu cümle ise, daha çok anne, baba ve öğretmenler için kullanılan “vurduğu yerde gül biter” deyimini hatırlatmaktadır.

“Sıra Kimin Hikâyesinde”de Karga, “Gaga karganın yarısıdır” (Kahraman, 2016b, s. 59) şeklinde bir atasözünden bahseder. İfadenin yüklemi “yarısıdır”, birçok çağrışıma açıktır. “Teyze, anne yarısıdır” gibi bir atasözü ya da “Temizlik imanın yarısıdır” gibi bir hadisi anımsatabilir. Aynı hikâyede dedesinden rivayet ettiği “Dedem-Karga derdi ki, oğlum ilim başlangıçta bir serçe gözü kadardı, onu insanoğlu çoğalttı” (Kahraman, 2016b, s. 59) cümlesi, Hazreti Ali'ye isnat edilen “İlim bir nokta idi, cahiller onu çoğalttı.” ifadesinin, diğer atasözlerinde olduğu gibi değiştirilmiş ve kargalara uyarlanmış şeklidir.

Yazmak Bana Göre Değil kitabının hikâyelerinde yazar kendi metinleriyle, başka yazarların metinleriyle, kadim metinlerle ve atasözü-deyimlerle metinlerarasılık yapmıştır. Kitapta metinlerarasılık çok çeşitli ve sık bir şekilde kullanılmış, hatta kitap metinlerarasılık üzerine inşa edilmiştir.

Bak Bahar Gelmiş kitabının hikâyelerinde metinlerarasılık yöntemi sadece bir kere karşımıza çıkar. Yöntemin kullanıldığı hikâyeye “Gediz”, anlatıcının çocukluğuna yer eden Gediz Nehri’ni anlatmaktadır. Hikâyenin başında metinlerarasılık yaptığı metni de alıntı olarak vermiştir: “Büyük nehirlerin kıyısından büyük şehirlerin ortasına bir tayf gibi inmişsek...” (Kahraman, 2021, s. 96). Sezai Karakoç’a ait bu cümle “Tayf” yazısında “Büyük nehirlerin kıyısından büyük şehirlerin ortasına bir tayf gibi inmişsek işte bunun için” (Karakoç, 1999, s. 299) şeklinde yer almaktadır. Âlim Kahraman, “Gediz” hikâyesinde deniz kenarı değil, nehir kenarında büyüyen bir çocuk olduğunu anlatır. Kendisi küçük bir köyde doğup büyümüş ve üniversiteden itibaren İstanbul’da yaşamıştır. “Gediz” hikâyesi içinde bu durumu “Tayf” yazısına yaptığı metinlerarasılıkla anlatır: “Biz deniz kıyısı çocukları değiliz. Büyük nehirlerden birinin yakınlarında büyüdük. ‘Büyük nehirlerin kenarından büyük şehirlerin ortasına bir ışık demeti gibi indik.’” (Kahraman, 2021, s. 101). Bu ifadede metinlerarasılık yönteminin bir şeyleri bozup değiştirme özelliği kendisini göstermektedir. Hikâyelerde bunun dışında bir metne gönderme bulunmaz.

Yazarın kitap dışı hikâyelerinden “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” yazarın kendi metinleriyle metinlerarasılık yaptığı bir hikâyedir. Söz konusu hikâyeye *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarıyla bazı bağlantılar içermektedir. Müzehhib, *Kayıp Hikâyeci* kitabında ismi geçen bir kahramandır. “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinde Hikâyeci, Müzehhib’den şöyle söz eder: “Çok önceleri, üniversitede okuyan ve tezhîp kurslarına devam eden birisiyle kaldık, evin oda oda oturmaya açılan bir dairesinde.” (Kahraman, 2000, s. 23). Müzehhib de kendi hikâyesini, evden ayrılma sebebini anlatırken kendisinin üniversitede okuduğunu ve tezhîp kurslarına gittiğini belirtir: “Hafta içinde hem dairedeki mesaimi yürütüyor, hem de zaman zaman fakülteye uğrayarak derslerimden geri kalmamaya çalışıyordum. Hafta sonlarım ise dolu dolu, tezhîp kursunda geçiyordu.” (Kahraman, 2007, s. 32). Hikâyeci, ev arkadaşının karakterine dair de bir cümle kurar: “Arkadaşım utangaç, içine kapalı, nazik bir gençti.” (Kahraman, 2000, s. 23). Müzehhib’in içine kapalı bir insan olması kendi ağzından yazılmış hikâyede, memur olduğu yerde kendisini insanlardan tecrit etmesiyle ortaya çıkar: “Oradaki insanların birbirlerine karşı senli benli davranışlarına baktıkça yalnızlığımın daha da belirginleştiğini hissediyordum. İnsanlara fazla karışmıyor, terasın uzak köşelerinde bir masaya tek başıma çekilip çayımı yudumluyordum.”

(Kahraman, 2007, s. 34). İki hikâyeden alınmış bu cümleler iki hikâyedeki Müzehhib'in şahsi özelliklerinin aynı olduğunu gösterir.

Müzehhib birlikte kaldıkları zamanda Hikâyeci'ye hattat bir arkadaşından söz etmektedir: “Bana sürekli hat sanatına eğilimli bir arkadaşından sözediyordu. Söylediğine göre, Ali Alpaslan'dan rik'a dersleri alarak başlamış işe.” (Kahraman, 2000, s. 23-24). Müzehhib'in bu arkadaşından bahsetmesinden Hikâyeci onu da bu eve getirmek istediği anlamını çıkarır. Fakat hikâyeci bir odada iki kişi yaşamaktan bile zorlanmaktadır. Üçüncü kişiye yer olmadığını düşünür. Müzehhib'in niyeti ise onu üçüncü kişi olarak değil, kendisi ayrı odaya çıktığı zaman kendi yerine getirmektir. Meselenin bu yönünü “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinden öğreniriz: “Bina yöneticisi, tek başıma kalabileceğim bir oda vermek için elimdeki bu ilk ince iş denememi bitirmemi bekliyordu. Ben bir taraftan bana söz verilen odaya geçmeye, bir taraftan da ortak kullandığımız odadaki yerime, o sıralar Ali Alpaslan'dan hat dersleri almaya başlamış bir arkadaşımı önermeye hazırlanıyordum.” (Kahraman, 2007, s. 32-33). Hikâyeci yüz verirse hattat arkadaşının da gelmesinden çekinerek bu meseleyle ilgilenmemiştir. Müzehhib de bu yüzden ona işin iç yüzünü anlatmaz. İki hikâyede de bu ilgisizliğe dikkat çekilmiştir. Hikâyeci kendi açısından durumu şu şekilde değerlendirmektedir:

“Ben ne hattatın durumuyla, ne de müzehhibin çalışmalarıyla fazla ilgileniyordum. Kaldığımız odada tek bir masa vardı ve nöbetleşe kullanmak zorundaydık onu. Çalışmaları ilerledikçe daha fazla meşgul etmeye başladı masayı müzehhib arkadaşım. Bütün gereçlerini masaya yayıp elinde çift sıfır numaralı samur fırça saatlerce uğraşıyordu aynı sayfa üzerinde. Bu yüzden bir süre ertelemek zorunda kaldım hikâye çalışmalarımı.” (Kahraman, 2000, s. 24)

Hikâyeci burada kendisinin hikâye üretememe sebebini Müzehhib ve çalışmaları olarak görmektedir. Müzehhib'in duruma bakış açısı ise daha farklıdır: “Zaten benim ve hat öğrencisi arkadaşımın yaptıklarıyla pek ilgili görünmüyordun. Hikâye çalışmaların o aralar verimli ilerlemiyordu. Bunu, odadaki masanın benim tarafımdan sürekli meşgul edilmesiyle; bu yüzden fazla çalışmıyor olmanla açıklamak istiyordun.” (Kahraman, 2007, s. 33). Bu hikâyede Müzehhib'e göre zaten Hikâyeci'nin çalışmaları iyi gitmemektedir. Hikâyeci bunu kabullenemediği için suçu Müzehhib'in çalışmalarında bulmuştur. Müzehhib, Hikâyeci'nin düşüncelerinin farkındadır.

Müzehhib bir gün ortadan kaybolur. “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinde Hikâyeci bundan da bahseder: “Galiba eleştirmenin tepeden inme gelip odaya yerleşmesinden kısa bir süre sonraydı. Birgün sessizce ortadan kayboldu o.” (Kahraman, 2000, s. 24). Müzehhib’in böyle aniden ve dönmek üzere evi terk etmesi Hikâyeci’de buruk bir hatıra olarak kalmıştır. Müzehhib mektubunda buna da cevap verir: “Sessizce ortadan kaybolduğumu yazıyorsun. Evet, öyle olmuştu. Evi, nereye gittiğimi kimseye söylemeden, arkamda bir ipucu bırakmamaya özen göstererek terk etmişim.” (Kahraman, 2007, s. 32). Müzehhib, Hikâyeci’nin Eleştirimen hakkındaki yorumuna da cevap verir:

“Şimdi yazdıklarından anlıyorum ki, benim evi terk etmemi, eleştirmenin tepeden inme gelip bizim odaya üçüncü kişi olarak yerleşmesine bağlama eğilimindesin. Evet, o gürültücü adamı daha baştan sevmemişim. Benim dost olabileceğim bir tip değil, hükmünü ilk gördüğüm gün vermişim. Buna rağmen onunla hiçbir alakası yoktu evi terk edip gitmemin. Seninle de; aramızın çok iyi olduğu bina yöneticisiyle de yoktu.” (Kahraman, 2007, s. 33)

İki hikâyeden alınmış karşılıklı cümleler ve cümlelerin içindeki kelime seçimleri dahi gösteriyor ki “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesine cevap olarak yazılmış, bu yapılırken “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinin birkaç paragrafı tamamen “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesindeki birkaç paragrafın diğer kişinin ağzından tekrar yazılması yöntemiyle oluşturulmuştur. Yeniden yazma metinlerarasılık tekniğini ortaya çıkarır.

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” tamamen “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesine cevap olarak yazılmış olsa da kitapta metinlerarasılık yaptığı tek hikâye bu değildir. Müzehhib’in mektubu *Kayıp Hikâyeci* kitabına alınmamıştır ama “Hikâyecinin yargılanması” hikâyesinde bu mektuptan söz edilmiştir. Hikâyeci’nin yargılandığı mahkemede delil oluşturması adına Hikâyeci’ye okuyuculardan, kurum ve kuruluşlardan gelen birçok mektup ele alınmıştır. O mektuplardan biri de Müzehhib’in mektubudur:

“Bu uzun mektup ise yıllar önce bu binadaki bir odada beraber kaldıkları müzehhipten geliyor hikâyeciye, dedi. İçinde bizi ilgilendiren bir şey yok. Bu ikisini dosyada tutmaya gerek görmüyor, hikâyeciye teslim ediyorum. Hikâyeci şaşırarak ve duygulanarak aldı onları; bir süre elinde evirip çevirdi, okumaya

yeltendi müzehhipten gelenini, sonra vazgeçti ve cebine yerleştirdi.” (Kahraman, 2000, s. 59-60)

“Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi 2007 yılında dergide yayımlanmıştır. Fakat ilk basımı 2000 yılında yapılan *Kayıp Hikâyeci* kitabında bu mektuptan söz edilmektedir. Mektuptan sadece *Kayıp Hikâyeci* kitabında değil, *Geçit* kitabında da söz edilmiştir. Mektubun adının geçtiği hikâye “Pürüz”dür. Hikâye Kahramanı, Hikâyeci ortalıktan kaybolduktan sonra ona dair bir ipucu yakalamak için odasını arar. Orada rastladığı şeylerden biri Müzehhib’in mektubudur: “Gönderen: Müzehhib yazıyordu zarfın üzerinde. Alıcı hanesinde de hikâyecinin adı ve adresi –bu evin adresi yani- yazılıydı. Zarfı bulmam bir hayli heyecanlandırmıştı beni. Anlaşılan mektubun aslını yanına almış, zarf burada, düştüğü yerde öylece kalmıştı.” (Kahraman, 2011, s. 95). Hikâye Kahramanı bu durumdan Hikâyeci’nin Müzehhib’in peşine düştüğü sonucunu çıkarır. Kendisi de Hikâyeci’yi bulmak için Müzehhib’i aramaya karar verir. Müzehhib’in adı bir de “Hepsi hikâye”de geçmektedir. Hikâye Kahramanı ipuçlarını takip ederek geldiği yerin Müzehhib’in evi olmasını beklemektedir. Fakat karşısına Hikâyeci’nin kızı çıkar. Bu Hikâye Kahramanı’nın kafasını karıştırır: “Fakat dedi kocam; ben müzehhibin evine diye gelmişim buraya; kimin evi oluyor burası; müzehhibin mi, hikâyecinin mi?” (Kahraman, 2011, s. 127). Hikâye Kahramanı oraya Müzehhib’in mektubundaki ipuçlarını takip ederek geldiği için oranın Müzehhib’in evi olduğunu düşünmektedir. Bu da iki metin arasında başka bir ortak unsura dikkat çeker. Müzehhib mektubunda bir kasabada yaşadığından söz etmiştir:

“Bazı günler yaptığım gibi, kütüphanenin önünden kasabanın dışına doğru cetvelle çizilmişçesine dümdüz uzanan asfalt yola yöneldim. Bu yol, her sene kış geldiğinde birden bire coşup taşan, sonra gittikçe suyu azalan, temmuz-ağustos sıcaklarında ise tamamen kuruyan bir dereye ulaştırıyordu önce. Derenin üzerindeki köprüyü, bir eklentisi olan yaya yolundan geçtim.” (Kahraman, 2007, s. 32)

Kasabanın ilerisinde bir dere ve köprü vardır. Hikâye Kahramanı da bir kasabayı aramaktadır. Trende satıcı çocuğa kasabayı sorduğunda şu cevabı alır: “Burada sayılır; nehrin öte yakasında bizim kasabamız, dedi o: iki kilometre ilerde, tren oraya uğramaz!” (Kahraman, 2011, s. 113). Ayrıca *Geçit* kitabını incelerken söz konusu tren istasyonunun “Alifuatpaşa Tren İstasyonu” olma ihtimali olduğunu değinmiş,

“Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde anlatılan köprünün tasvirinin de “Alifuatpaşa Köprüsü”yle birebir aynı özellikleri taşıdığını söylemiştik. Kitaptaki ve hikâyedeki unsurlar bir arada incelendiğinde bahsedilen mekânın aynı yer olduğu kanısı ortaya çıkmaktadır. Bu da söz konusu hikâyenin sadece *Kayıp Hikâyeci* kitabıyla değil, *Geçit* kitabıyla da metinlerarasılık yaptığının bir göstergesidir. *Geçit* kitabı “Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi yayımlandıktan sonra basıldığı için kitabın bu hikâyeye metinlerarasılık yaptığı söylenebilir. Sonuç olarak bu hikâyede metinlerarasılık çokça kullanılan bir teknik olmuştur.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesi *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarıyla, hatta “Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesiyle de bağlantılı olarak kaleme alınmıştır. Bu bağlantı, hikâyeye metinlerarasılık yönüyle bakıldığında açıkça kendisini göstermektedir. Hikâyede karşımıza çıkan ilk metinlerarasılık “Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesindedir: “Müzehibin Mektubu hikâyesini okuyunca gördüm ki, sen de sevmişsin.” (Kahraman, 2019, s. 88). Burada bizzat hikâyenin kendisinden söz ettiğini açıkça göstermektedir. Bir kurmaca metinde, başka bir kurmaca metinden onun bir kurmaca olduğunu belirterek söz etmesi kurmacanın gerçekliğiyle oynamış olması sebebiyle burada üstkurmaca yönünü de ortaya çıkarır. Fakat diğer yandan metinden söz etmiş olması tekniğin metinlerarasılık yönüdür. Bu cümlede mektubu yazdığı kişinin birini sevmiş olmasını vurgular. “Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinin karşılık bulamamış bir aşk üzerine olduğundan söz etmiştik. Bu hikâyede Müzehib’in karşılıksız aşkına da değinir: “İkimiz de sevgimize karşılık görmeyerek aynı kaderi paylaşmışız.” (Kahraman, 2019, s. 89).

Anlatıcı, mektubu yazdığı kişinin üniversite öğrenciliği sırasında yaptıklarından bahseder: “İleri sınıflara geldiğimizde bir memuriyet buldun. Fakülteye fazla uğramıyordun. İşinden izin alabildiğinde derslere geliyor, ders biter bitmez iş yerine koşuyordun. Seni çok az görebiliyordum artık. Hiç zamanın yok gibiydi. Bir hafta sonunda dayanamamış, tezhîp kursu gördüğün eski külliye kadar gitmiştim.” (Kahraman, 2019, s. 91). Memuriyet, fakülte dersleri ve bir külliye de görülen tezhîp dersleri “Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde birebir yer almaktadır:

“Derslere devam zorunluluğunun iyice azaldığı ileri sınıflarda bir memuriyet bulmuştum kendime. Hafta içinde hem dairedaki mesaimi yürütüyör, hem de

zaman zaman fakülteye uğrayarak derslerimden geri kalmamaya çalışıyordum. Hafta sonlarım ise dolu dolu, tezhîp kursunda geçiyordu. Bir külliyeinin parçası olan yüksek kubbeli, eski bir taş odada toplanıyorduk.” (Kahraman, 2007, s. 33)

İki hikâyede bu unsurların aynı şekilde tekrar etmesi mektubun yazıldığı kişinin önceki hikâyenin asıl kahramanı olan Müzehhib olduğu izlenimini uyandırır. Bu şekilde bakıldığında incelediğimiz hikâyeye, “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinin bir devamı veya cevabı gibidir. Her iki hikâyede de tezhîp kursunda çekilmiş bir fotoğraftan söz edilmektedir. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde Müzehhib mektubu yazarken bu fotoğrafa bakmakta ve Hikâyeci’ye fotoğrafı anlatmaktadır: “Şimdi sana bu satırları yazarken o günlerden kalmış tek fotoğrafa, Nakışhanenin önünde çektiğimiz o toplu fotoğrafa tekrar baktım. Hocalarımızla beraber on dört kişiyiz. Beyler öne çömelmiş, hanımlar ayakta arkada.” (Kahraman, 2007, s. 34). “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde ise anlatıcı, sevdiği kişi okula pek uğramayınca kendisini görmek adına tezhîp kursunun bulunduğu külliyeeye gider. Bu iki hikâyede tezhîp kursunun bir külliyeede yer aldığı vurgulanması da ortaktır. Amacı gizlice görüp dönmektir fakat tam içeri girdiği sırada fotoğraf çekimi yapılmaktadır: “Ortalık yerde, korunaksız yakalanmışım. Arkamdaki büyük kapının kanadını tekrar aralayıp dışarıya da çıkamadım. Sen beni de fotoğrafı çekilen grubun içine çağırdın, grubun bir köşesine de ben iliştim, bir daha tekrarlandı fotoğraf çekme işlemi.” (Kahraman, 2019, s. 91). Mektubun yazıldığı kişi Müzehhib’in daha birçok özelliğini taşımaktadır. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesini incelerken bu hikâyedeki Müzehhib’le *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki Müzehhib’in içine kapalılık ve utangaçlık özelliğinin aynı olduğunu söylemiştik. Bu özellik “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesindeki mektubun yazıldığı kişide bir daha ortaya çıkar: “Kader bizi o büyük şehirdeki fakültenin bir koridorunda, aynı bölümü okumak üzere gelmiş iki öğrenci olarak karşılaştırdığında iki çekingen ve utangaç gençtik.” (Kahraman, 2019, s. 89). Yani mektubun yazıldığı kişi Müzehhib’le kişilik noktasında da ortaklık göstermektedir. Üstelik Müzehhib ve mektubun yazıldığı kişi, tarihi bir köprüsü olan büyük nehrin yanındaki kasabada yaşamaktadırlar. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde Müzehhib yürüdüğü yolları şu şekilde anlatır:

“Eski günler bir bir gözümün önünden geçerken kasabanın merkezinden bir hayli uzaklaşmışım. Artık evler iyice seyrekleşti. (...) Bir süre daha yürüdüktan sonra nehir görüldü. Yol, hemen kenarından nehre paralel ilerliyor, düzlüğün sonunda, dik yamaçlı dağların karşılıklı iki testere dişi gibi birbirine girdiği boğaza varmadan tarihî bir köprüyle karşı tarafa bağlanıyordu.” (Kahraman, 2007, s. 37)

Hikâyeyi mekân yönüyle incelerken köprünün sonradan eklemeli yapısının tasviri, eski bir yapı olması ve Müzehhib’in dünyasındaki ehemmiyeti konularına değinmiştik. Müzehhib köprünün eskiliği ve yapısı sebebiyle oranın yaşanmışlıkları üzerine düşünmektedir. Düşünürken köprüyle kendisini özdeşleştirdiği sonucuna varır:

“Büyük savaşırlardan birinde, tam ortasından bombalanmış olan köprünün o bölümü, her nasılsa yerinde kalan eski ayakların üzerine yerleştirilmiş demir konstrüksiyonla; bir protezle tamamlanmış. O gün orada anladım ki, artık tali yollardan birisi üzerinde kalmış bu köprünün, geçmiş yaşantıları canlandıran atmosferi kadar, bugünkü yaralı varlığı da etkiliyor beni. Bu zamana kadar bilmeden kendimi mi görmüştüm onda acaba?” (Kahraman, 2007, s. 37-38)

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde ise anlatıcı, mektubu bir köprünün yanında, nehrin kıyısında bir çay bahçesinde yazmaktadır. Mektubun sonuna doğru kurduğu cümlelerle adeta yukarıda alıntıladiğimiz paragrafa cevap vermektedir: “Kâğıdın üzerinde akıp giden satırlardan başımı kaldırdıkça karşı yamaçtaki evleri, hemen önümden çağılıtlarla akıp giden nehri, onun üzerine kurulmuş o yaralı tarihî köprüyü görüyorum. Bundan sonra benim de köprüm o. Seni olduğu kadar beni de temsil ediyor.” (Kahraman, 2019, s. 96). Anlatıcı köprünün yaralı ve tarihi olduğunu belirtirken köprünün sadece muhatabını değil, kendisini de temsil ettiğini söyler. Bütün bunlar söz edilen köprünün aynı köprü olduğu, Müzehhib’le mektubun yazıldığı kişinin aynı kişi olması ve “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinin bir öncekine cevap olduğu kanısını güçlendirmektedir.

Fakat hikâyeye genel olarak bakıldığında bu izlenim değişmekte ve ortaya daha farklı bir resim çıkmaktadır. Bu hikâyede mektubun yazıldığı kişi sadece tezhipte ilgilenmez, aynı zamanda hat dersleri de almaktadır: “Sen aldığın eğitimle yetinmiyor bu yazının etrafında oluşmuş estetik dünyaya bütün halinde ilgi gösteriyordun. Aynı fakültenin başka bir bölümünde hoca olan Ali Alpaslan’dan güzel yazı dersleri almaya, hafta sonları, o sıralar yeni açılmış bir tezhip kursuna devam etmeye başlamıştın.”

(Kahraman, 2019, s. 90). “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde ise Müzehhib’in aldığı tek kurs tezhip kursudur. Ali Alpaslan’dan ders alan kendisi değil, bir arkadaşıdır: “Ben bir taraftan bana söz verilen odaya geçmeye, bir taraftan da ortak kullandığımız odadaki yerime, o sıralar Ali Alpaslan’dan hat dersleri almaya başlamış bir arkadaşımı önermeye hazırlanıyordum.” (Kahraman, 2007, s. 33). Daha önce değindiğimiz üzere Müzehhib aynı zamanda *Kayıp Hikâyeci* kitabının da kahramanıdır. Kitapta Müzehhib’den bizzat bahsedilen “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinde yine Ali Alpaslan ismi geçer. Fakat bu hikâyede de Müzehhib’le Ali Alpaslan’dan ders alan hat öğrencisi farklı kişilerdir:

“Çok önceleri, üniversitede okuyan ve tezhip kurslarına devam eden birisiyle kaldık, evin oda oda oturmaya açılan bir dairesinde. Arkadaşım utangaç, içine kapalı, nazik bir gençti. Bana sürekli hat sanatına eğilimli bir arkadaşından sözediyordu. Söylediğine göre, Ali Alpaslan’dan rık’a dersleri alarak başlamış işe.” (Kahraman, 2000, s. 23-24)

Bu iki hikâyede Müzehhib ve hat öğrencisi iki arkadaştır. Fakat “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde ikisi aynı kişi olurlar. Hiçbir hikâyede hat öğrencisi hakkında Ali Alpaslan’dan ders alması dışında bir bilgi yoktur. O tek özellik “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde mektubun yazıldığı kişiye ait bir unsura dönüşmüştür.

Hikâyenin “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi dışında *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarındaki hikâyelerle metinlerarasılık yaptığını söylemiştik. Mektubu yazan anlatıcının yaptığı tren yolculuğu bu bağlantıyı ortaya çıkarır. Anlatıcı, trenin sevdiği kişinin kasabasının istasyonunda durduğunu ve trene satıcı çocukların geldiğini söyler: “Eğer karşıdan gelen bir başka tren beklenmeyecekse fazla kalmazdık burada. Nadiren inen olurdu trenden; bazen de binen birkaç yolcu çıkardı. Satıcı çocuklar ise hiç eksik olmazdı. Kese kâğıtları içinde mevsim meyveleri satarlardı. Yazın su satanlar bulunurdu. Simit her mevsimin yiyeceğiydi.” (Kahraman, 2019, s. 93). Trende satıcı çocukların olması unsuru, *Geçit* kitabındaki “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde de karşımıza çıkar. Bu hikâyede Hikâye Kahramanı’nın bulunduğu tarifelerde olmayan tren bir kasabanın istasyonunda durur. Trenin harekete geçmeme sebebi karşıdan gelen treni bekliyor olmasıdır. O süre uzarken trene bazı satıcı çocuklar doluşur:

“O ara nereden geldiklerini tam fark edemediğim satıcılar belirdi ortada. Onların gelişiyle uykuları henüz açılmamış son yolcular da uyandı. Fırından yeni çıkmış taze simit satıyordu biri. Diğerinin sepetinde, kesekâğıtlarının içinde, yeni toplanmış olgun incirler, sabahın buğusu üstünde üzüm salkımları vardı; koparıldıkları dalların yaprakları arasına yerleştirilmiş.” (Kahraman, 2011, s. 111-112)

Trende satıcı çocukların bulunması gerçek hayatta rahatlıkla rastlanabilecek bir durum olduğu için bu hikâyelere has bir unsur değildir. Fakat bu hikâyelerdeki satıcıları özel kılan içlerinden birinin hikâye satmasıdır ve bu özellik iki hikâyeyi birbirine bağlamaktadır. “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde hikâye satan çocuktan ve hikâyelerden şu şekilde söz eder:

“Satıcı çocukların biri çıkıyor, diğeri giriyordu kompartımana. Son olarak on beş yaşlarında bir çocuk girdi. Omzuyla karışık boynuna astığı bir çantası vardı. Alışılmadık bir iş yapıyordu; trende hikâye satıyordu. Kayıp bir hikâyeciden, onun başına gelenlerden bahsediyordu. Evi terk edip giden bu adam ilgimi çekti. Bir müzehhipten, evine dönmek üzere olan belleğini yitirmiş bir başka adamdan söz etti. Nedense yüreğimin bir köşesi cız etti, onu dinlerken. Bir seri halde devam ettiği anlaşılan bu hikâyelerden bir takım satın aldım. En eskileri de bir kitapta toplanmıştı, ondan da aldım bir tane.” (Kahraman, 2019, s. 94)

“Kayıp bir hikâyeci”, “evi terk edip giden adam”, “bir müzehhib” ve “evine dönem üzere olan belleğini yitirmiş adam” ifadelerinin hepsinin daha önce incelediğimiz *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarının kahramanlarını kastettiği açıktır. “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde de bu paragraftaki birçok unsur birebir karşımıza çıkar:

“Onlar satışlarını tamamlayıp başka kompartımanlara geçince tuhaf bir şey oldu: Boynunda asılı çantasıyla, on beş yaşlarında bir çocuk girdi. Hikâyeciniz geldi; yeni yazılmış hikâyeler var, diyordu. Sonra da ekliyordu: Evden kaçan kaçana: Kayıp hikâyeci bulunacak mı, onu aramaya çıkan potansiyel romancı şimdi nerede, müzehhibin mektubundaki ipuçları bir işe yaradı mı; merak ettiğiniz yeni gelişmeler bu son hikâyelerde!” (Kahraman, 2011, s. 112)

Görüldüğü üzere satıcı çocuğun on beş yaşında ve çantasını boynuna asmış olmasına kadar ayrıntılar bu hikâyede tekrar etmektedir. Burada “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesiyle metinlerarasılık yapıldığı açıkça görülmekle birlikte bu tekniğin uygulandığı tek hikâye değildir. “Beklenmeyen Bir Mektup”ta satıcı çocuk “belleğini

kaybetmiş bir adam”dan da bahseder. *Geçit* kitabında bu unsur, son hikâye olan “Hepsi hikâye”de karşımıza çıkmaktadır. Hikâyecinin kızı, eşinin dönmesini sabırsızlıkla bekleyen annesiyle konuşurken babasıyla alakalı bir durumu ortaya koyar: “Kestirmeden söyleyecek olursam dedi o; bir bellek sorunu yaşıyor babam; buraya döndüğünde bizleri ve geçmiş yaşantısını hatırlamayabilir.” (Kahraman, 2011, s. 124). *Geçit* kitabındaki hikâyelerde kitabın ilk bölümünün yazarının Hikâyeci, ikinci bölümünün yazarının Hikâyeci’nin kızı olduğu söylenmekteydi. “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesindeki anlatıcı ise, trende satılan *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarındaki hikâyeler olduğunu anladığımız hikâyeleri okuduktan sonra mektubu yazdığı “sen”in hikâyeleri yazan kişi olduğunu söyler:

“Yol boyunca, trende okuyup bitirmiştım tüm o hikâyeleri. Bunları senin yazdığını ve başına nasıl bir şey geldiğini anladım. Anladım ve anlatılmaz bir keder içinde kaldım. Ben, fakülteden sonraki yılları nasıl geçirdiğini bilmiyordum; çok az bilgim vardı o konuda. Fakat kurguladığın hikâyelere dal budak salmış hayatının çok eski yıllarına ait bildiklerim vardı; seni tanıyordum. Her birine yeteneğinden bir parçayı dağıtarak ayrı ayrı kişiler haline getirdiğin o hikâye kahramanlarının – hikâyecinin, eleştirmenin, denemecinin, araştırmacının- temelde bir tek kişi, yani sen olduğunu biliyordum.” (Kahraman, 2019, s. 94-95)

Hikâyenin birçok yerinde mektubun yazıldığı kişi Müzehhib’in kendisi olarak görünmekteydi. Fakat burada *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarında yer alan Hikâyeci, Eleştirmen, Denemeci ve Araştırmacı’nın aynı kişi olduğunu; anlatıcının mektubu bütün bu kahramanları kapsayan tek kişiye yazdığı ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı üniversite yıllarından bahsederken, mektubu yazdığı kişinin hikâye ve eleştiri yazıları yazdığına değinmiştir: “Yazı yazmaya da başlamıştın bir taraftan. Bir roman planlıyor, hikâyeler karalıyordun. Yazdığın bazı kitap kritikleri kimi öğrenci dergilerinde çıkıyordu.” (Kahraman, 2019, s. 90). Dolayısıyla mektubun yazıldığı kişi Hikâyeci ve Eleştirmen’le de ortak özelliklere sahiptir. Hikâyenin bir başka cümlesinde, mektubun yazıldığı kişinin Hikâye Kahramanı olma ihtimali de ortaya çıkar: “Eğer şu anda elinde ve okuyorsan, demek ki bir sonuç vermedi evine dönmen; sıyrılmadın tüm o hikâyelerden. Çünkü evini tekrar terk etmeye kalkışmadığın sürece bu mektubu sana vermemesini söyledim satıcı çocuğa.” (Kahraman, 2019, s. 96). *Geçit* kitabında evi terk eden Hikâyeci, eve dönen Hikâye Kahramanı’dır. Kitabın sonunda bu iki kişi birleşip

tek bir kahraman olmuştu. Burada ise kitaptaki tüm kahramanlarla birleşip mektubun yazıldığı kişi olmuşlardır. Bu hikâye ise sadece “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesine değil, diğer iki kitaba da bir cevap olan mektubu içermektedir. Bütün bunlar metinlerarasılık tekniğiyle yapılmış ve bu tekniğe uygun olarak diğer metinlerden alınan kahramanların üzerinde değişiklik yapılarak kahramanlar tek bir kişi haline getirilmiştir.

“Kargalar” hikâyesinin *Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k* kitabıyla bağlantısı metinlerarasılık tekniğiyle sağlanmıştır. Hikâyenin başında anlatıcı bir karganın yazdığı hikâyelerden söz eder: “Güya, kuş komşularımdan bir karga bazı hikâyeler yazmış. Yönettiği dergide bunları yayımlamış olan editörden bir teklif aldım.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Bu cümleler hemen *Yazmak Bana Göre Değil* kitabını akla getirmektedir. Bilindiği üzere bu kitaptaki hikâyeleri yazan da bir kargadır. Ve bir editöre hikâyeleri göndererek dergide yayımlanmasını sağlamıştır: “Editör Bey Evladım, (...) Evladım, inanmakta belki güçlük çekeceksiniz ama inanın; ben yaşlı kargayım. Size bu mektubuma ilişik olarak bir öykü gönderiyorum.” (Kahraman, 2016b, s. 9). Hikâye yazan karga ve bunları yayımlayan editör gibi olağandışı ve belirgin unsurların kitaptaki hikâyelerde ve kitap dışındaki bu hikâyede karşımıza çıkması bunların birbirleriyle bağlantılı olduğunun açık bir göstergesidir.

“Kargalar” hikâyesinde editör, anlatıcıyı ikna etmeye çalışırken şöyle bir cümle kurar: “Hem sana benzeyen bir yazar da var kitapta!” (Kahraman, Kargalar, 2017). Bu hikâyede anlatıcı bir yazardır. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında da bazen “hikâyeci”, bazen “denemeci”, bazen “yazar” olarak anılan; aynı kişi olup olmadığı belirgin olmayan kahramanlar mevcuttur. Yaşlı Karga, Hikâyeci’nin çatı katındaki eski daktilosunu kullanarak hikâyeleri yazar: “Her seferinde yaklaşık bu uzunluklarda parçalar halinde yazabileceğim anlatacaklarımı. Hikâyecinin ilk yazmaya başladığı yıllarda aldığı, şimdi sözü geçen çatı katındaki ardiyenin içinde bulunan bu daktiloyla.” (Kahraman, 2016b, s. 22). Denemeci, kargalarla ve özellikle Yaşlı Karga’nın kendisiyle alakalı bir yazı yazarak onun bu hikâyeleri yazmasına sebep olan kişidir: “Denemeci yazdığı hikâye kılıklı bir yazıyla hikâyenin içine çekerek görünür kıldı beni.” (Kahraman, 2016b, s. 21). Yazar ise Kumru’nun hikâyesinde yer almaktadır. Kumru onun evinin pencere önünde yaşamaktadır: “Evin sahibi olan adam -yazar yani- tüm bunları uzaktan izliyordu.” (Kahraman, 2016b, s. 67). Bu üç isim aynı kişi olsun veya

olmasın, hepsinin kuşlarla bir alakası vardır. “Kargalar” hikâyesindeki anlatıcının “kuş komşularımdan bir karga” ifadesi, *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki kahramanlara baktığımız zaman anlaşılır hale gelir. Kimisi çatı katında, kimisi pencere önünde, kimisi de evin yakınındaki parkta olmak üzere kitaptaki yazarın da kuş komşuları vardır.

Kitap ve hikâye arasındaki bir başka ortaklık da mekân hususunda karşımıza çıkar. Kitapta da hastane önünde bir park ve parktaki büfe oldukça öne çıkmaktaydı: “Yeni hayatımda bana mesken olacak bir düzlüğe, o düzlüğün büyük bölümünü kaplayan bir parka bakıyordu aradığım hastane.” (Kahraman, 2016b, s. 75). Denemeci bu parkta Yaşlı Karga’yı görmüş ve ona dikkat çeken yazıyı yazmıştır. Köpek burada yaşar. Kitaptaki olaylar ve kişiler bu parkın çevresinde şekillenmiştir. “Kargalar” hikâyesinde de anlatıcının aynı mevkide yaşadığını anlarız: “Durdukça kendimi ateşledim, iki sokak ötemize, hastanenin önündeki parka kadar çıkmakta ne beis vardı sanki.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Kargaların saldırdığı büfe de buradaki büfedir. Kitapta hikâyelerin yazılma sürecinin başında kargaların “dergi aşırma” aşaması yer almaktaydı: “Seninle yeni bir oyun oynayacağız oğlum, dedim: Gazete büfelerinden dergi aşırma oyunu!” (Kahraman, 2016b, s. 12). Aynı şekilde “Kargalar” hikâyesinde de büfelerden gazete aşırırlar: “Dün birkaç karga üzerimize gelip gazete aşırmaya çalıştılar, dedi o: Tuhaf kuşlar bu kargalar, hem de başkasını değil, Ekstrem gazetesini alıp götürüyorlardı.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Bu şekilde hikâye boyunca *Yazmak Bana Göre Değil* kitabından alınmış farklı unsurlar karşımıza çıkar. Bu yapılırken kitaptan bizzat alıntı veya montaj yapılmamış, metinlerarasılık tekniğine uygun olarak kitabı çağrıştıran unsurlar yalnızca kitabı okuyanların anlayacağı gizlilikte hikâyeye yerleştirilmiştir.

Hikâyenin *Yazmak Bana Göre Değil* kitabıyla bağlantısı bu örnekler üzerinden açıkça görülmektedir fakat “Kargalar” hikâyesinde *Kayıp Hikâyeci* kitabını hatırlatan bir olay da karşımıza çıkmaktadır. Hikâyenin anlatıcısı olan yazar, büfede gündüz duran gencin kendisine olan saygısından söz ederken bir diyaloglarını aktarır: “Bir keresinde; sizi ben televizyonda gördüm, Hocam, demişti. (Beni kim televizyona çıkaracak, birisine benzetmişti herhalde.) Çocuk o kadar saygılı ve inanmıştı ki o ben değilim, diyemedim.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Anlatıcının bir başkasına, o kişi zannedilecek kadar benzetilmesiyle “Sipariş üzerine yazılan hikâye” çağrıştırlır. Bu hikâye tamamen anlatıcının sürekli birilerine benzetilmesi, bir başkası zannedilmesi hakkındaydı. Hikâyenin anlatıcısı olan Hikâyeci de zaman zaman kendisinin o kişi olmadığını

söylemekte zorlanmaktadır. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki Hikâyeci dahil yazarların *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitabındakilerle aynı kişi olduğu kanısına varmıştık. Buradaki yazarın, hem *Yazmak Bana Göre Değil*'deki yazarlara benzemesi hem de *Kayıp Hikâyeci*'nin Hikâyeci'siyle ortak bir özellik taşıması onun da *Kayıp Hikâyeci*'den bu yana gelen Hikâyeci olma ihtimalini açığa çıkarır. Ayrıca “Kargalar” hikâyesinin anlatıcısının “Beklenmeyen Bir Mektup”taki mektubun yazıldığı kişiyle de bir ortak noktası vardır. “Kargalar”ın anlatıcısını editör, yazar olarak isim yapamamış olması sebebiyle ikna etmeye çalışır. Anlatıcı, editörün iğnelemelerinin farkındadır ve kendisi de bu ithamı kabul eder: “İyi bir yazar olmadığımı ben de biliyorum. Bunu yüzüme vurmalarına da çoktan alıştım. Ne var ki vazgeçemediğim bir tutku yazıyla uğraşmak.” (Kahraman, Kargalar, 2017). İyi bir yazar olamama unsuru “Beklenmeyen Bir Mektup”un anlatıcısının mektubu yazdığı kişiye acı eleştirisi olarak da karşımıza çıkar:

“Yazdığım o hikâyeler, birkaç saatliğine de olsa, tren yolcularının ilgisini çekecek, onları oyalayacak bir macera damarı taşıyor; bir yetenek fark ediliyor onlarda. Fakat hepsi o kadar! Yazdıkları ünlü edebiyat dergilerinde yayımlanan bir hikâyeci, bir eleştirmen yok ortada. Kendini hapsettiğin o kasaba koşullarında ne kadar olunabilirse o kadar yazarsın sen. Adı belli bir yayınevinde basılmış bir kitabın hiçbir zaman olmadı.” (Kahraman, 2019, s. 95)

Görüldüğü üzere iki hikâyedeki yazarlara yapılan eleştiriler de aynıdır. “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde mektubun yazıldığı kişi *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki kahramanlardan birkaçının birleşmiş hali olduğu için “Kargalar”ın anlatıcısının Hikâyeci'yle bir ortak özellik daha taşıdığı söylenebilir. Yazarın bazı kahramanları farklı hikâyelerde farklı şekillerde karşımıza çıktığı için buradaki yazarın aynı zamanda *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki kahramanlardan biri veya birkaçının bir araya gelmiş hali olduğu söylenebilir. Öyle olduğu kabul edildiğinde hikâyenin *Yazmak Bana Göre Değil* kitabı dışında *Kayıp Hikâyeci* kitabı ve “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesiyle metinlerarasılık yaptığı sonucu ortaya çıkar.

“Dedemin Tuhaflıkları” yazarın diğer hikâyelerinden bağımsız bir hikâyedir. Fakat içindeki birkaç unsur, yazarın kendi metinleriyle metinlerarasılık yaptığını gösterir. Bu hikâyede Emin isimli bir çocuk dedesini anlatmaktadır: “Dedem aynı ciddiyetle devam etti: Emin bize hiç iyi davranmıyor (Emin ben oluyorum, ilkokul ikinci sınıfa gidiyorum

bu sene).” Aynı şekilde Emin isimli bir torun ve dedesi “Kargalar” hikâyesinde de karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu sefer anlatıcı olan dededir ve hikâye dede-torun ilişkisini merkeze almadığı için toruna dair bir fikir elde edilemez. Yine de torunun isminin “Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesindeki ile aynı olduğu açıktır: “Evdekilere açıklamaya çalıştımsa da inandıramadım; tıngırdatma bizi dede, diyordu torunum Emin. Bir karganın hikâye yazdığı nerde görülmüş. Kızım, dedelerle böyle konuşmak nerde görülmüş, diye payladı onu.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Elbette sadece bu sebeple iki hikâyedeki kahramanların aynı kişiler olduğunu iddia etmek doğru olmaz. Fakat hikâyelerinde isimleri çok az kullanan yazarın, bir dede ve bir torunun yer aldığı iki hikâyede de toruna aynı ismi vermesi bir tesadüf değildir.

Yazarın kendi hikâyeleri arasında metinlerarasılık yaparak bir hikâyenin kahramanını bir başka hikâyede kullanması örneğinin sıklıkla görüldüğünü yaptığımız incelemeler göstermiştir. Hikâyedeki dedenin metinlerarası bir unsur olma ihtimalini doğuran diğer bir cümle şöyledir: “O her insanla kolay kolay ahbablık kuramaz da köpeklerden kuşlardan arkadaşları vardır.” “Kargalar” hikâyesinde anlatıcı olan dedenin insanlarla veya hayvanlarla ilişkisine değinilmemiştir. Fakat daha önce belirttiğimiz gibi onun da *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki yazarla bir bağlantısı bulunmaktadır: “Hem sana benzeyen bir yazar da var kitapta!” (Kahraman, Kargalar, 2017). Ve bu kitaptaki Hikâyeci köpek tarafından takip edilip onu hikâyesine dahil etmiş, Denemeci parktaki Yaşlı Karga’yı denemesinde anarak onu hikâye dünyasına çekmiş ve yazar da penceresinin önündeki kumrularla uzun zaman ilgilenerek bir tanesini yazısına almıştır. Emin’in dedesinin köpekler ve kuşlardan arkadaş edinmesi, kitabın aynı kişi olma ihtimalini taşıyan bu kahramanlarını hatırlatmaktadır. İnsanlarla kolayca arkadaş olamaması da “Beklenmeyen Bir Mektup”ta diğerleriyle birlikte tek kişiye dönüşen utangaç ve içine kapalı Müzehhib’i çağrıştırmaktadır. Bu kadar örnekle “Dedemin Tuhaflıkları”ndaki dedenin, yazarın önceki hikâyelerindeki kahramanların hepsi olduğunu söylemek elbette zorlama bir yorum olacaktır. Fakat hikâye kahramanları kolaylıkla birbirine dönüşen, bütünleşip ayrılan, bağımsız hikâyelerde tekrar ortaya çıkan ve hemen hepsi otobiyografik izler taşıyan Âlim Kahraman’ın bu hikâyesindeki kahramanın da diğerleriyle bağlantılı olma ihtimalini göz önünde bulundurmamak yanlış olmayacaktır. Hikâyede bu bağlantıyı destekleyecek başka bir unsur yer almadığı için

kesin olarak iddia edilemese de değindiğimiz bazı benzerlikler üzerinden bu hikâyede de metinlerarasılık tekniğinin kullanıldığı söylenebilir.

Metinlerarasılık, Kahraman'ın birkaç istisna dışında her hikâyesinde ve çok çeşitli olarak kullandığı bir tekniktir. Yazar hem kendi metinleriyle hem de başka metinlerle farklı şekillerde bu tekniği uygulamıştır. Metinlerarasılık tekniği üzerinden kurguladığı hikâyeleri ve hemen her hikâyesinde bu tekniğin uygulanmasıyla rastlanılan kahramanları mevcuttur. Âlim Kahraman hikâyeciliğinde metinlerarasılık öne çıkan bir tekniktir.

2.2.6.8. Üstkurmaca

Postmodern edebiyat, kurmaca metinleri bir oyun haline getirmiştir. Modern edebiyata kadar hikâye ve romanlarda gerçekçiliği sağlamak, kurmaca olduğunu saklamak ne kadar önemliyse postmodern edebiyatta metnin kurmaca olduğunu okura sık sık hatırlatmak o kadar yaygın hale gelmiştir. İşte kurgu sürecini kurmaca metne dahil eden üstkurmaca, “postmodern anlatının ana kurgu ögesidir.” (Ecevit, 2021, s. 75) Üstkurmacada bazen yazar okurla konuşur, bazen kahramanlarla birlikte o da hikâye kahramanlarından biri olur. Bazen kahraman yazarla aynı düzleme çıkar ve anlatımı yazarın elinden alır. Bazen okuduğumuz metnin nasıl yazıldığı aynı metinde anlatılır. Böylece neyin kurmaca, neyin gerçek olduğu birbirine karışır ve okur bile bu oyunun bir parçasına dönüşür.

Üstkurmaca, yazarın ilk hikâye kitabı olan *Kayıp Hikâyeci*'deki hikâyelerin temel kurgu tekniğidir. Daha ilk hikâye “Araştırmacı'nın kitap için yazdığı önsöz”de gerçek ve kurgu birbirine karışır: “Okuyacağınız hikâyelerdeki olaylar tamamen kurmacadır. İçindeki kişiler –ben de dahil- gerçek kişiler değil, hayal ürünüdür. Ama bir taraftan da bakılınca hikâyede geçen herşeyin gerçekle doğrudan veya dolaylı bir bağlantısı vardır.” (Kahraman, 2000, s. 7). Daha ilk sayfadan anlatıcı, yani okuyucunun algısıyla yazar, hikâyenin kahramanlarından birine dönüşmüştür. Önsözün sonunda hikâyelerin gerçek sahiplerinin okuyucular olduğunu, okuyucuların istediği değişikliği yapabileceğini, çünkü hikâyelerin yazarının ve yazılıp yazılmadığının bile belli olmadığını söyler. (Kahraman, 2000, s. 8). Yazardan sonra hikâyelerin kurgulanması ve okur da hikâyeye dahil edilmiştir.

“Niye geldim ben buraya” (Kahraman, 2000, s. 9) sorusuyla başlayan “Tuhaf bir durum” hikâyesinde üstkurmaca farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Anlatıcı, pasajı uzun süre gezdikten sonra kapağında kendi isminin bulunduğu kitabı açar ve son hikâyenin “Niye geldim ben buraya” (Kahraman, 2000, s. 12) ifadesiyle başladığını görür. Okuduğumuz hikâyenin anlatıcısı, bulunduğu kitabın kahramanına dönüşmüştür. Kurmaca içinde bir başka kurmaca ortaya çıkmış ve kurmacanın gerçekliği bozulmuştur.

“Yolculuk” hikâyesinin içinde bir “Yolculuk” hikâyesi daha bulunmaktadır. İçteki hikâyenin kahramanı, kendi kurmaca evreninden çıkarak yazarıyla aynı düzleme gelir. Bu hikâyede, içteki hikâyenin kurgulanmasını ve yarım kalmasını anlatırken tam olarak üstkurmaca kendisini göstermiş, “kurmacanın kurmacası” (Ecevit, 2021, s. 102-103) yapılmıştır. Anlatıcı olan Hikâye Kahramanı, hikâyesinin peşine kendisi düştüğünü düşünmektedir. Fakat Hikâyeci ona: “Sen hala kendi başına verdiğini mi düşünüyorsun buraya gelme kararını” (Kahraman, 2000, s. 20) diye sorar. Yani Hikâye Kahramanı kendi iradesini eline aldığını düşünmektedir fakat onu kendisiyle aynı düzleme çeken yazarıdır. Bu cümleyle kurmacanın içinde olduğumuzu bir daha fark ederiz. Hikâyenin sonunda, Hikâyeci’nin geniş zaman kipiyle üçüncü şahıs ağzından yazdığı planı, Hikâye Kahramanı birinci şahsın ağzından yazar. Söz ettiği hikâyenin okuduğumuz hikâye olduğu izlenimi uyanır. Sadece içteki hikâyenin değil, dıştaki hikâyenin yazılma süreci de hikâyeye dahil edilmiştir.

“Dergi yönetmeyi seviyorum ama...” hikâyesinde Hikâyeci, anlatıcı olan Dergi Yöneticisi’ne “bundan sonraki bölümü dergi yöneticisinin ağzından, yani senin ağzından yazmayı düşünüyorum” (Kahraman, 2000, s. 33) cümlesini kurduğunda yine kurgulanma süreci hikâyeye dahil edilmiş olur. Aynı zamanda anlatıcı, yazarın kendisi izlenimi verirken bir anda kahramana, kahraman da yazara dönüşür.

“Mihail” hikâyesinde Hikâyeci’nin etrafındaki her şeyde bir hikâye görmesi meselesi vardır. Bu yazarın çevresindeki her şeyi bir hikâye sebebi olarak görüp onları yazdığı, okuduğumuz hikâyelerin yazarın yaşadığı olaylar olduğu yanılgısını oluşturur. Dolayısıyla kurmaca ve gerçeklik karmaşası tekrar ortaya çıkar. “Sipariş üzerine yazılan hikâye”de yine bir hikâyenin yazılma sebebi, neden yarım kaldığı gibi konular, yani hikâyenin kurgulanma süreci ele alınır.

“Hikâyecinin karısı” ve “Rapor” hikâyeleri bir üstkurmaca bağıyla birbirine bağlıdırlar. “Hikâyecinin karısı” hikâyesinde Hikâyeci’nin Karısı, eşinin masasına baktığı zaman orada bıraktığı son kağıttaki başlığın “Rapor” olduğunu görür. Kitaptaki bir sonraki hikâye “Rapor”dur ve anlatıcısı Araştırmacı’dır. Ama önceki hikâyeye baktığımızda yazar, Hikâyeci oluverir. “Rapor” hikâyesi ise Araştırmacı’nın, Hikâyeci’nin kendisine bıraktığı hikâyelerle dolu zarfı açmasıyla biter. Son hikâyenin başlığı “Hikâyecinin Karısı”dır. Bu sefer anlatıcı Hikâyeci’nin Karısı iken yine yazan Hikâyeci olmuştur.

Kayıp Hikâyeci kitabında üstkurmaca tekniği bunların dışında bir şekilde daha kullanılmıştır. Kitabın kişi kadrosunu incelerken hikâye kişilerinin otobiyografik izler taşıdığını söylemiştik. Üstkurmaca tekniği, kurmacanın gerçekliği ve hayatın gerçekliğini birbirine karıştıran bir teknik olduğu için söz konusu otobiyografik izleri de bu başlık altında incelemek gerekmektedir. Hikâyelerde, yazarın hayatında karşılığını bulabildiğimiz birçok olay yaşanmaktadır. Bunlardan bazılarını ele alarak örneklendirmek, hikâyelerde tekniğin kullanılmasını göstermeyi sağlayacaktır.

“Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinde Hikâyeci, hikâyelerinin edebiyat otoritelerince pek de önemsenmediğini anlatırken dergiyi çıkaranlardan şair olanın biraz daha ilgi gösterdiğinden, fakat hikâyelerdeki arkaik tutuma dikkat çektiğinden, bu yüzden bir tavsiye ve yazdığı mektupla biraz cesaret verdiğinden söz eder: “Bir keresinde, modern batı romanlarından birini olduğu gibi bir deftere geçirmemi önermişti.” (Kahraman, 2000, s. 25). Kahraman’ın kendisinin benzer bir muameleyi Cahit Zarifoğlu’ndan gördüğünü metinlerarasılık bahsinde ele aldığımız, daha sonra kitap olarak yayımladığı mektuplarından biliyoruz:

“Genç bir adamsın ama kullandığın dil bir hayli ihtiyar. (...) Birkaç eser Faulkner okumak, sonra Patrik Vite’dan başta Vos, bir iki eser okumak, sonra da 20-30 tane modern Amerikan ing. ve Fransız romanı okumak, bunlardan taptaze olan birini, hiç olmazsa 100-150 sayfasını bir deftere olduğu gibi kopye etmek, senin sanatını gençleştirme operasyonunun tümü olabilir.” (Kahraman, 2016, s. 38)

Gerçek hayat ve kişilerin hikâyeler üzerindeki etkisi bu örnekle sınırlı değildir. Profesyonel yazı hayatına adım atma noktası olarak işaret ettiği *Mavera* dergisinde ilk yazısının yayımlanmasının ardından, başta Cahit Zarifoğlu ve Rasim Özdenören olmak üzere “abilerim” olarak andığı edebiyatçılar Âlim Kahraman’la yakından ilgilenmişler, onu eleştiri yazmaya yönlendirmişlerdir. Bu yönlendirme, Cahit Zarifoğlu’nun

gönderdiği mektuplarda da kendisini göstermektedir: “Fakat onlardaki başarın ne olursa olsun kendine eleştirmenliği as meslek edinmeni isterim. (...) Eleştiri, sahiplerini bekleyen bomboş bir meydan...” (Kahraman, 2016, s. 32). Bu türlü yorumlarla eleştirmenliğinin üzerinde daha çok durulmuş ve hikâyeciliği geride kalmıştır. 90’lı yılların ortalarında Kahraman’ın içinde kalan hikâyecilik ortaya çıkmış ve peş peşe hikâyeler yazmaya başlamıştır. (Vav TV, 2021, 5:00 / 7:50). İşte *Kayıp Hikâyeci*, Âlim Kahraman’ın hikâye açısından verimli olduğu dönemin eseridir. Bu verilere bakarak kitaptaki Hikâyeci-Eleştirmen çatışmasını, yazarın kendi içinde yaşadığı çatışmanın bir yansıması olarak okumak mümkündür. Âlim Kahraman’ın tek yazıyla *Mavera* dergisini çıkaranların ilgisini çekmesi gibi Eleştirmen de edebiyat otoritelerinin dikkatini çekmiştir: “Eleştirmenin gelişi evde her şeyi değiştirdi. Sanki bir flaş patlamış ve bütün ilgiler o noktaya yönelmişti. Bir dergiye gönderdiği tek bir çalışmasıyla edebiyat otoritelerinin dikkatini çekmiş biriydi.” (Kahraman, 2000, s. 24). Âlim Kahraman, büyüklerinin sözünü dinleyerek eleştiri yazılarına eğilir. Uzun seneler hikâye türünde eser vermez. Hikâyeci de eleştirmenin önemine inanarak kendi çalışmalarını bırakmıştır: “Onlardan duya duya ben de inandım eleştiri üzerinde çalışmanın ne kadar önemli olduğuna. Hikâyeciliğimden şüphem yoktu ama, kendimi önemli bir davanın gerçekleşimine, eleştirmen arkadaşımın hizmetine adadım.” (Kahraman, 2000, s. 25) Hikâyeci, kendini bir keresinde tutamamış ve Eleştirmen’in yazılarının yayımlandığı derginin yüzüncü sayısına bir hikâyesini göndermiştir. Âlim Kahraman’ın da, uzun bir aradan sonra *Mavera*’nın yüzüncü sayısında “Şehri ve Denizi Gören Adam” başlıklı hikâyesi yayımlanmıştır. Bu hikâyenin yayımlandığı 1985 yılında Zarifoğlu, artık dergiyi çıktıktan sonra okumak istediğini söyleyerek derginin yönetimini Âlim Kahraman’a bırakmıştır. (Mavera TV, 2021, 36:28 / 36:50). Aynı hikâyedeki bir cümleden, hikâyedeki derginin yönetimini de Eleştirmen’in yaptığı anlaşılır: “Fakat yine de, artık yönetimini kendisine verdikleri derginin yüzüncü sayısına koydu o hikâyeyi.” (Kahraman, 2000, s. 26). Kahraman, yine katıldığı bir programda “1979 yılının son aylarında evlendim. Evlendiğim gece, *Mavera*’nın kitaplarını sipariş etmişim, onlar da geldi. Hatta hanım hâlâ bahseder.” (Mavera TV, 2021, 29:23 / 29:40) ifadeleriyle bir anısını anlatır. “Hikâyecinin karısı” hikâyesinde bu anıyı çağrıştıran cümleler yer almaktadır: “Evlendiğimiz gün, bir kitap paketi gelmişti postadan. Bütün

kalabalık dağılıp biz bize kaldığımızda özür dileyerek, merakını gidermek için önce o paketi açmıştı.” (Kahraman, 2000, s. 69).

Hikâyeci, Araştırmacı’dan bahsettiği yerde onun “Modern Türk Edebiyatında Hikâye” başlığı altında bir çalışma yaptığından söz eder. (Kahraman, 2000, s. 26) Âlim Kahraman, aynı yıllarda *İslam Ansiklopedisi*’nin “Hikâye” maddesinin “Yeni Türk Edebiyatı” (Kahraman, HİKÂYE, 1998) kısmını kaleme almış ve daha sonra çalışmasını genişleterek *Modern Türk Hikâyesi* kitabını yayımlamıştır. Daha sonra Araştırmacı’nın “Tamamlanması yıllar alacak hacimli bir başvuru kitabının araştırma ve yazım kurulu üyelerinden” (Kahraman, 2000, s. 27) biri olduğunu söyler. Hikâyeci’ye de kurulun bulunduğu kütüphanede bağımsız olarak çalışabileceği bir iş bulmuştur. Bahsini ettiği kitap *İslam Ansiklopedisi*’ni, kütüphane *İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM)*’ni çağrıştırmaktadır. Bu verilere bakarak Araştırmacı’nın da yazarın alt kimliklerinden biri olabileceğini söylemek mümkündür.

Diğerlerinden ayrı bir hikâye olan “Asansör”de de otobiyografik unsurlar olduğunu söylemiştik. Kendisi de *Yazarak Yaşamak* kitabındaki “Fethi Gemuhluoğlu” başlıklı yazısında hikâyenin otobiyografik bir olaydan yola çıkarak yazıldığını belirtmişti. Bu yazısındaki ifadesine dayanarak yazarın kendisi olduğunu söyleyebileceğimiz ana kahramana ait “Bilgin” ismi, “Âlim” isminin öz Türkçe karşılığıdır. Yapılan değişiklik, postmodern tekniklerde sıklıkla uygulanan bozma, değiştirmenin bir örneğidir. Bilgin’e burs istemesi karşılığında “Hiç âşık oldun mu?” (Kahraman, 2000, s. 79) sorusunu soran orta boylu adam Fethi Gemuhluoğlu’dur. “Önsöz”de belirtilen “gerçekle bağlantı” burada açıkça karşımıza çıkmaktadır. Bir anıdan yola çıkarak yazılan bu müstakil hikâyede de üstkurmacanın varlığı kendisini göstermektedir.

Âlim Kahraman, *Kayıp Hikâyeci* hikâyelerindeki kahramanlar kendisine sorulduğu zaman “Ben onların hepsiyim ama hiçbiri değilim aynı zamanda.” (Mavera TV, 2021, 1:04:56 / 1:05:00) şeklinde cevap vermiştir. Hepsi yazardan doğmuş fakat kendi kimliklerini oluşturmuşlardır. Elbette bu bir kurmaca metin olduğu için hiçbir kahraman yazarın kendisi değildir. Fakat hikâye kişilerinin otobiyografik izler taşıması, kurmaca için bir oyundur. Hikâye kişileri ve yazar arasında bu tür bir bağlantı kurulduğunda hayatın gerçekliği ve kurmacanın gerçekliği birbirine karışır. Hikâye kişilerinin yazarın

kendisi olup olmadığını sorgulatması üstkurmaca tekniğinin belirgin bir şekilde kullanıldığının göstergesidir.

Yazar, hikâyeler boyunca okuru “hayatın gerçekliği ve kurmacanın gerçekliği”, hatta kurmacanın içindeki kurmacanın gerçekliği arasında getirip götürürken “Hikâyecinin yargılanması” hikâyesinde bu karşılaştırma bizatihi karşımıza çıkar: "Hayatın gerçekliği mi yoksa kurmacanın gerçekliği mi? Ben şahsen bu soruyu çözüme kavuşturacak gücü bulamıyorum kendimde." (Kahraman, 2000, s. 66). Şecaattin Tural, yazarın hikâyelerin hepsinde okura bu kuramsal soruyu sordurduktan sonra bizzat kaleme almasını “okuyucuya bir tür zihin egzersizi yaptırmak” (Tural, 2014, s. 168) olarak ifade eder. Sonuç olarak yazar, kitapta tüm hikâyelerde “hayatın gerçekliği mi kurmacanın gerçekliği mi” sorusunu ele almış ve bunu kurmacanın gerçekliğini bozarak uygulanan üstkurmaca tekniğini kullanarak yapmıştır.

Kayıp Hikâyeci'nin nehir hikâyelerinin devamını oluşturan *Geçit* kitabının ikinci bölümünde de üstkurmaca tekniğinin hâkimiyeti devam eder. “Atanmış hikâyeci”, Puşkinov’un yeni hikâyeleri yazmaya nasıl yönlendirildiğinin hikâyesidir. Üstkurmaca, metinlerin kurulma sürecini de metne dahil ettiği için Puşkinov’un anlattığı olay üstkurmancanın bir örneği kabul edilebilir.

Üstkurmaca, *Geçit* kitabında örneklerini gördüğümüz üzere kurmaca ve gerçek arasındaki bağı bir sorun haline getirirken bazen bunu, kurmacanın kendi içindeki gerçeklik ve kurmacanın sınırlarını belirsizleştirerek yapar. Hikâye Kahramanı’nın hikâyesi kitabın başından beri üstkurmancanın bu yönünden beslenir. “Pürüz” hikâyesinde Hikâye Kahramanı, yine kendi gerçekliği ve Hikâyeci’nin kurmacası arasında çıkmaza düşmüştür: “Onun kurgularını bozduğumu, kendi irademle hareket ettiğimi; keyfimce davrandığımı düşündüğüm durumlarda bile bir ucundan ona bağlı iplerim. En kendim olduğumu zannettiğim anlarda bile bir de bakıyorum, ona ait olarak kalmışım yine ben.” (Kahraman, 2011, s. 91). Hikâyenin devamında kendisinin Hikâyeci olmadan bir hiç olacağını fakat Hikâyeci’nin kendisini bir “pürüz” olarak gördüğünü söyler. Daha sonra Hikâyeci’nin masasında “Pürüz” başlıklı bir hikâye karalaması görünce bir kez daha gerçeklik ve kurmaca ikilemiyle sarsılır, düşünceleri bile Hikâyeci kurguladıktan sonra ortaya çıkmış gibidir.

“Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesi, üstkurmacanın okuru hikâyenin bir parçası haline getirmenin örneğidir. Eleştirmen bu hikâyede açıkça okuyucuyla konuşur. Ona sorular sorar, okuru ikna etmeye çalışır. “İşte şimdi bir kitapta topladılar o hikâyeleri. Lütfen tekrar okuyun.” (Kahraman, 2011, s. 98) gibi cümleler muhatabın okuyucu olduğunu gösterir. Yazarı olduğu gibi okuru kurmacanın parçası yapmak da üstkurmacanın özelliklerinden biridir. Araştırmacı “önsöz”de okura istediği değişikliği yapma imkânı verdikten sonra tüm hikâyelerde okuyucu metnin bir unsuruna dönüşmüştür zaten.

Metinlerarasılık tekniği de üstkurmacanın bir türevi olduğu için “Geçit”, “Tuhaf bir tren yolculuğu” ve “Hurdacı” hikâyelerinde farklı metinlerden alınan mekân ve kişilerin burada yeniden yazılması üstkurmacanın bir başka göstergesidir.

Kurmaca metnin kendi yazarına dair otobiyografik izler taşımasının da üstkurmacanın bir parçası olduğunu ve kitabın “Geçit” bölümünün kişi kadrosunda da böyle izlerin yer aldığını söylemiştik. “Atanmış Hikâyeci” başlıklı hikâyede Araştırmacı’nın çalıştığı kuruluştaki çalışan iki kişi şu şekilde tanımlanır:

“Bunların başında ise, izini sürdüğünüz büyük büyük dedeniz İbrahim’in aile kökleriyle ilgili olarak konuşabileceğiniz bir Afrika uzmanı geliyor. Kendisi doktorasını Fransa’da tamamladı. İkinci kişi ise, Osmanlı ile ilgili bir projeye ömrünü adanmış bir iktisat tarihçisi. Bir arşiv kurd’u bu adam, asıl ilginç ise, arşiv belgelerini değerlendirici özgün dikkatleri bulunması onun. Artık soyadıyla hiç bağdaşmayan ak saçların sahibi bu adamın ilginç bir kişiliği olduğunu da yıllardan beri duyuyorum.” (Kahraman, 2011, s. 88-89)

Araştırmacı’nın çalıştığı yeri oluştururken, yazarın kendisinin de çalıştığı İslam Araştırmaları Merkezi’nden esinlendiğini belirtmiştik. Burada sözü edilen “kuruluş” yine aynı yerdir. İsmi geçen ilk kişi, İslam Ansiklopedisi’nin müelliflerinden olan Prof. Dr. Ahmet Kavas’ı hatırlatmaktadır. Ahmet Kavas, Fransa’da tamamladığı doktora çalışmasını Afrika üzerine yapmıştır. 1996 yılında doktorasını bitirip gelince İslam Araştırmaları Merkezi’nde çalışmaya başlamış ve bugüne kadar büyük çoğunluğu Afrika hakkında doksan beş madde telif etmiştir. Çalışmaları, kitapları büyük oranda Afrika üzerine olup Afrika’nın farklı ülkelerinde büyükelçilik de yapmıştır. “Prof. Dr. Ahmet Kavas, hâlihazırda Afrika Araştırmacıları Derneği’nin (AFAM) kurucu başkanlığı görevini yürütmektedir.” (Kavas, 2023)

Sözü edilen ikinci kişi ise, Dr. Mehmet Genç'i işaret etmektedir. Yazar “soyadıyla hiç bağdaşmayan ak saçları” ifadesiyle “Genç” soyadına gönderme yapar. Ömrünü Osmanlı'nın iktisat tarihine adanması sebebiyle Şevket Pamuk onu “bir büyük imparatorluğun iktisat tarihçisi” (Pamuk, 2021, s. 327) olarak tanımlar. Hikâyede “arşiv belgelerini değerlendirici özgün dikkatleri bulunması” ifadesiyle verilen özelliğinin, onun arşivcilikte daha özel bir yere sahip olmasının üzerinde de durur:

“Mehmet Genç'in arşiv bilgisinin çok kapsamlı olduğunu sadece iktisat tarihçileri değil, Osmanlı tarihiyle ilgilenen herkes bilir. Arşiv ve dil bilgisiyle arşivde çalışan araştırmacılara yardım ettiği, yol gösterdiği ve bu arada pek çok genç iktisat tarihçisine esin kaynağı olduğu da çok iyi bilinir. Ama bence Mehmet Genç'i istisnai kılan sadece arşiv bilgisi değildir. Fernand Braudel'in ve pek çok diğer tarihçinin sık sık altını çizdikleri gibi, sadece arşiv belgelerini inceleyerek büyük tabloya ulaşmak mümkün değildir. Genç'i farklı yapan, çalışmalarında arşiv bilgisini yine derin ve kapsamlı iktisat ve iktisat tarihi bilgisiyle birleştirebilmiş olmasıdır.” (Pamuk, 2021, s. 326)

Beşir Ayvazoğlu ise onu tanıtırken ömrünü Osmanlı arşivine, iktisat tarihine adanmış olması ve kişiliğinin hoş yanlarını öne çıkarır:

“Ömrünü Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde Osmanlı iktisat tarihinin problemlerini çözmeye çalışarak geçiren ve tozlu belgelerle didişirken derin karamsarlıklar da yaşayan Mehmet Genç, bir problemi çözdüğü, bir sorunun cevabını bulduğu zaman yaşadığı bütün sıkıntıları bir anda unutan su katılmamış bir ilim adamı, ömrünü Devlet-i Aliyye'nin yapısını anlamaya vakfetmiş bir iktisat tarihçisi, bilgisini ve yıllar boyunca çalışarak biriktirdiklerini isteyen herkesle cömertçe paylaşan mütevazı bir hoca, son derece zeki, sempatik, hoşsohbet, nüktedan ve güzel yüzünden tebessümü eksik etmeyen dost canlısı bir entelektüeldi.” (Ayvazoğlu, 2021, s. 141)

Hikâyede yazarın döşediği ipuçları, Mehmet Genç hakkında kaleme alınmış makalelerde de aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. “İlginç bir kişiliğe sahip olması” da yine belirtilen bir husustur: “Mehmet Genç kesinlikle sıra dışı bir kişiliktir. Onu bir kalıba sokmak ya da bir kategori içinde ele almak neredeyse imkansızdır.” (Çakır, 2021, s. 259). “Önsöz”de Araştırmacı, anlatılanların gerçekte bir bağlantısı bulunduğunu ama kişilerin kurmaca olduğunu belirtmiştir. Buradaki kişiler de her ne kadar kurmacanın birer parçası haline gelseler de gerçekte bağlantısı olan kişilerdir. Ve bu kişiler

üstkurmaca tekniğiyle bir oyuna dönüştürülerek birer hikâye kişisi haline getirilmiştir. Yazar, söz konusu kişilerin özelliklerini bir bulmaca gibi metnin içine saklayarak bir oyun oluşturmuştur. “Artık soyadıyla hiç bağdaşmayan ak saçların sahibi bu adam” ifadesiyle “Genç” soyadını işaret etmesi bu bulmaca oyununun örneklerinden biridir.

“Hepsi hikâye”de “Geçit” bölümündeki tüm hikâyeleri Hikâyeci’nin kızının yazdığı söylenir: “Hikâyelerin sürdürülmesi en önemli gördüğü işti; onu da kendi üzerine aldı: Babamın yerine ben devam edeceğim yazmaya, dedi.” (Kahraman, 2011, s. 121). Hikâye Kahramanı’nın yaşadıkları ve “ev”de yaşananların hepsi, bu hikâyede kurmaca içindeki kurmacaya dönüşmüştür. Hepsi Hikâyeci’nin eve dönmesi için çizilmiş planlar gibidir: “Keşke her şey o kadar kolay olsaydı. Su kendi yatağını arıyor, istediğin yerden, istediğin şekilde akıtamıyorsun her zaman. Ben, bazı bölümleri atlayıp babamın dönüşünü hızlandırmaya çalışıyorum şimdilik.” (Kahraman, 2011, s. 124). Burada da kurmacanın kendi gerçekliğini oluşturması meselesi kendisini gösterir. Fakat asıl önemli olan kurmacanın kendi gerçekliğinin de bir kurmacaya dönüşmesidir. Diğer hikâyelerin anlatıcıları, hikâyelerin yazarı gibi görünürken birer kahramana dönüşmüşlerdir. Üstelik bu ifadeler, Hikâyeci’nin Karısı’nın ağzıyla anlatılan son hikâyenin de Hikâyeci’nin kızı tarafından yazıldığı anlamını çıkarmamızı sağlar.

Kayıp Hikâyeci’de olduğu gibi *Geçit*’te de kurma sürecini kurmacaya dahil etme, kurmacanın içinde bir kurmaca daha oluşturma, kurmaca kişileri otobiyografik öğelerle yazara ve kurmaca metnin içindeki kurmacadaki kahramanı kendi yazarına dönüştürme, gerçek hayatta yer alan kişileri bir bulmaca gibi hikâyelere saklama ve metinlerarasılık şeklinde yaptığı bütün oyunlarla üstkurmaca kullanılmıştır. Dolayısıyla hikâyeler üstkurmaca tekniğiyle kurgulanmış ve üstkurmaca hikâyelere hâkim olan anlatım tekniği olmuştur.

Yazmak Bana Göre Değil kitabında hâkim olan teknik metinlerarasılıktır. Dolayısıyla üstkurmaca yazarın önceki kitaplarında olduğu gibi hikâyeleri oluşturan temel teknik değildir. Fakat metinlerarasılık yönteminin de üstkurmacanın bir türevi olması bu hikâyelerde de üstkurmacanın bir şekilde kullanıldığını göstermektedir.

Kitapta üstkurmacanın kullanıldığı yerler sadece metinlerarasılık tekniğinin ortaya çıktığı unsurlar değildir. Kişi kadrosundan söz ederken belirttiğimiz gibi kurmaca metnin gerçek hayattan izler taşıması da üstkurmacanın bir parçasıdır. Metinlerarasılık

bahsinde *Geçit* kitabında yer alan bazı karakterlerin *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında da karşımıza çıktığından söz etmiştik. *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitabında Hikâyeci ve diğer birkaç kahraman, hikâyeye, eleştiri, araştırma gibi birçok türde eser veren yazarın alt kimlikleri olarak değerlendirilebilmekteydiler. Bu şekilde bakıldığında, *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında da Hikâyeci, Denemeci ve hatta Editör bile yazarın alt kimlikleri olarak yorumlanabilirler. Özellikle Denemeci'nin bu türlü yorumlanması oldukça olasıdır. Kişi kadrosundan söz ederken belirtildiği gibi yazarın, bu hikâyeye kitabının kendisine ait “Bizim Semtin Yaşlı Kargası” ya da *Atıkvalide* kitabındaki başlığıyla “Giriş yerine: Bizim semtin kargası” isimli denemesinden yola çıkarak yazıldığını belirtmesi ve Karga, Kumru gibi kahramanların o denemedeki cümleler üzerinden yaşadıklarını anlatmaları Denemeci'yle yazarı birbirine karıştırma sebebi olabilir. Deneme yazısına göre penceresi önünde kumru yuvası olan ve parkta insanlara yaklaşan kargayı gören kişi yazarın kendisidir. Burada da kurmacanın gerçekliğiyle hayatın gerçekliğinin birbirine karışmasından doğan bir üstkurmaca oyununun varlığı görülmektedir.

Kitapta gerçek hayattan alındığı izlenimi uyandıran tek kişi yazarın kendisi değildir. Daha önce de değindiğimiz üzere Yaşlı Kütüphaneci kişisi Yavuz Argıt'tan esinlenerek oluşturulmuştur. Yaşlı Kütüphaneci'nin Yavuz Argıt'la ortak özelliklerinden kişi kadrosu bahsinde söz etmiştik. Fakat hikâyelere bu kişiyi bir kurmaca kahraman olarak dahil ederken bazı değişiklikler de yapmıştır. Yavuz Argıt evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamıştır. Bunun sebebi ise kitap sevgisidir: “Bir hanıma karşı gönül bağı oluşmuş ve evlenme aşamasına gelmişken kitaplarına kuma olacak kaygısıyla vazgeçmişti.” (Galitekin, 2023). Oysa hikâyedeki Yaşlı Kütüphaneci'nin bir kızı bile vardır: “Evlü olduğunu, bir kızının bulunduğunu arada geçen bir iki değinmesinden öğrenmiştim.” (Kahraman, 2016b, s. 38). Burada yapılan değişiklik bir noktada postmodern tekniklerin bozucu tesirinin de bir sonucudur. Bir diğer bozup değiştirme de metinlerarasılık bahsinde söz ettiğimiz “Haberci Nuh” üzerinde yapılmıştır. Yazar Nuhan Nebi Çam'ın ismi ve yazısı, bir kurmaca olan hikâyeye alınırken bazı değişikliklere uğramış ve kurmacanın birer parçası olmuşlardır.

Yazmak Bana Göre Değil kitabında üstkurmaca çok belirgin kullanılan bir teknik değildir. Otobiyografik bazı unsurların yer aldığı hikâyelerde üstkurmaca kendisini göstermektedir.

Âlim Kahraman'ın bütün hikâyelerinde otobiyografik izler taşıyan kurmaca kişiler mevcuttur fakat bunlar yazarın kendisi değildir. Yazarın hikâyelerde oynadığı bu oyun üstkurmaca tekniğini ortaya çıkarır. *Bak Bahar Gelmiş* ise anı özelliği taşıdığı için diğer kitapların aksine anlatıcının yazar olduğunu söylemek mümkündür. Fakat hem hikâye hem de anı kitabı olması yine bir üstkurmaca oyunu karşımıza çıkarır. Yazarın önceki hikâye kitaplarında da gördüğümüz “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi?” sorusu belirir. Metinlerin anı mı yoksa hikâye mi olduğu karmaşası “Diyalog” hikâyesinde yine yazarın kendisi tarafından sorgulanmıştır:

“- Hikâye mi desem –öykü de diyorlar ya şimdi- yoksa anı mı?

- Ne fark eder ki, edebi metin bunlar.
- Olur mu canım, bir türü olmalı.
- İyi o zaman; anı bunlar.
- Yok artık!
- Niyeymiş?
- Hikâye gibi yazılmış. Öyle bir tad veriyor.
- Haa.. Anı mı dedim ben; yanlış söylemişim ben, hikâye bunlar.
- Olmadı şimdi!
- Bu sefer neden olmadı?
- Anı havası da taşıyorlar.
- Anı-öykü, desek!
- Söylediğine bak şunun!” (Kahraman, 2021, s. 7-8)

Hikâyenin devamında okuyucu olarak isimlendirilebilecek kişi, metinlerin hikâye mi, anı mı olduğunu çözebilmek için yazara anlatılanın kendisi, köyün kendi köyü olup olmadığını gibi birçok soru sorar. Cevaplar “Hem benim, hem değilim.” ve “ Emin değilim, anlattığım köye hem benziyor, hem de benzemiyor?” (Kahraman, 2021, s. 9) şeklinde devam edip gitmektedir. Hikâyedeki cümlelerden yazarın anlattığı kişinin kendisi olmasından, anlattığı köyün kendi büyüdüğü köy olmasından şüphelenmesinin sebebinin araya giren zamanla hem kendisinin hem de anlattığı yerlerin çokça değişmiş olması olduğu görülür: “Bu anlattıklarım yaşanmış olmalı bir zamanlar. Hepsini çok iyi hatırlıyorum. Fakat o çocuk ben miyim; o kadar uzakta bir hayat ki emin olamıyorum. Bugünkü ‘ben’e bakıyorum, olamaz, diyorum. Sanki iki-üç yüzyıl var aramızda.” (Kahraman, 2021, s. 9). Üzerinden zaman geçmesi kişinin hatıralarına bakış açısını değiştirebileceği gibi kişinin zihninde hatıralar da olduğundan farklı bir şekilde

dönüşebilir. Bu da kişinin hafızasında hatıranın yeniden yazıldığı anlamına gelir. “Diyalog”daki yazar da anlattığı çocuğun kendisi olduğundan şüphe duymaktadır. Yani anlatıcının yazarın kendisi olup olmama meselesi burada da kendisini göstermiştir. Gerçek hayatta var olanı kurmacaya dahil etmek üstkurmancanın ortaya çıkmasına sebep olur. Bunun gibi burada kurmacada var olanın, gerçek olması gereken anılara dahil edilmesi de hikâyelerde, özellikle de “Diyalog” hikâyesinde üstkurmancanın kullanıldığının göstergesidir.

Postmodern teknikleri hikâyelerinde sıkça kullanan Âlim Kahraman’ın kitaplarında yer almayan hikâyelerinde de üstkurmaca tekniğini kullandığı görülür. Bunlardan “Müzehhibin Mektubu Bir Sır Saklıyor mu?”, üstkurmaca tekniğinin hâkim olduğu *Kayıp Hikâyeci* kitabıyla bağlantılı olması sebebiyle bazı üstkurmaca unsurlar barındırmaktadır. Bu hikâyede kendisini gösteren üstkurmaca, bir kısmı otobiyografik olan gerçek hayatta yaşandığı izlenimini taşıyan unsurlarla oluşturulmuştur.

Müzehhib kendisinden de söz edilen hikâyeyi okuduğunu belirterek mektuba başlar. Hikâyeyi bir dergide okumuştur: “Güzel bir mayıs günüydü. Kapağında göz alıcı bir kelebek fotoğrafı bulunan o dergi de yanımdaydı.” (Kahraman, 2007, s. 32). Daha önce de değindiğimiz üzere Müzehhib’in adının geçtiği ve bu mektubun cevap olarak yazıldığı hikâye “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesidir. Bu hikâye kitap yayımlanmadan önce *Yedi İklim* dergisinde yayımlanmıştır. Derginin yayımlandığı sayısı 1998 yılında, “Müzehhibin Mektubu Bir Sır Saklıyor mu?” hikâyesinde de belirtildiği üzere mayıs ayında çıkmıştır. Üstelik bu sayının kapağında bir kelebek fotoğrafı vardır. “Size kendimden bahsedeyim” de, ona cevap üslubuyla yazılan “Müzehhibin Mektubu Bir Sır Saklıyor mu?” da hikâyedir. İkisi de kurmaca metindir. Fakat ikincisinde, ilk hikâyenin gerçekte yayımlandığı şekli ortaya koyulmuş; dolayısıyla yine gerçek ve kurmaca arasındaki çizgi belirsizleştirilerek bir oyun oluşturulmuştur.

Kayıp Hikâyeci kitabında bazı kahramanların, özellikle “ev”de yaşayanların bazı otobiyografik unsurlarla karşımıza çıktığını söylemiştik. Müzehhib de, orada bir süre yaşamış bir kahraman olarak yazarın hayatıyla bazı ortaklıklar taşımaktadır. Müzehhib üniversite son sınıftayken dersleri hafiflediği için muhasebe, banka gibi bir işte çalışmaya başlamıştır: “Derslere devam zorunluluğunun iyice azaldığı ileri sınıflarda bir

memuriyet bulmuştum kendime. Hafta içinde hem dairedaki mesaimi yürütüyor, hem de zaman zaman fakülteye uğrayarak derslerimden geri kalmamaya çalışıyordum.” (Kahraman, 2007, s. 33). Âlim Kahraman da aynı şekilde, üniversitede henüz son sınıf öğrencisiyken verecek çok dersi kalmadığı için Sümerbank’ta çalışmaya başlamıştır. (Vav Tv, 2022, 1:09:03- 1:09:41). Yazarın Sümerbank’ta çalışmaya başladığı yıl 1977’dir, üniversiteden ise 1978 yılında mezun olmuştur. “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinin yayımlanma yılı ise yukarıda değindiğimiz üzere 1998’dir. Bu hikâyeye bir cevap niteliğinde yazılan “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mı?” hikâyesinde Müzehhib, evden ayrılmasına sebep olan aşk acısının üzerinden ne kadar zaman geçtiğini ifade eder: “Ancak şu kadarını söyleyebilirim: Yirmi yıla yakın bir süredir bu kasabada, dingin bir zaman küresi içine sakladığım uyuşturulmuş varlığımı derin sarsıntılara uğrattın.” (Kahraman, 2007, s. 32). Hikâyede Müzehhib’in okulu bitirip sevdiği kişinin bir başkasıyla evleneceğini öğrendiği günle kendisini bir hikâye kahramanı olarak gördüğü gün arasında yaklaşık yirmi sene vardır. Yazarın üniversiteden mezun olmasıyla “Size kendimden bahsedeyim” hikâyesinin yayımlanması arasında da yirmi yıl vardır. Bu otobiyografik benzerlikler bu sefer yazarla Müzehhib arasında bir gerçeklik-kurmaca karmaşası ortaya çıkarır.

Yazar birçok hikâyesinde gerçek hayatta var olan kişi ve kurumları da gizleyerek hikâyesine yerleştirmiştir. Burada gerçek bir kurumu çağrıştıran mekân “Nakışhane” ve gerçek kişileri çağrıştıran kurmaca kişileri, hikâyede Doğa Abla ve Deniz Abla olarak anılan tezhîp hocalarıdır. Hikâyede “Nakışhane”nin bir külliyyede olduğu özellikle belirtilmiştir: “Bir külliyyenin parçası olan yüksek kubbeli, eski bir taş odada toplanıyorduk.” (Kahraman, 2007, s. 33). Bu husus söz konusu tezhîp kursunun, Köprülü Mehmed Paşa Medresesi’nin külliyyesinde yer alan Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı Tezhîp Nakışhâne’sini hatırlatır. Müzehhib, kurs hocalarından ise şöyle söz eder: “Birisi denizden, diğeri doğadan isimlerini almış iki güzel ve değerli hocamız vardı.” (Kahraman, 2007, s. 33). Kubbealtı Nakışhâne’sinde çalışmalar, Ordinaryüs Prof. Dr. Süheyl Ünver, asistanları ve öğrencileri tarafından 1971 yılında başlatılmış; öğrencilerinden Prof. Dr. Çiçek Derman ve Dr. İnci Ayan Birol senelerce orada tezhîp dersi vermişlerdir. (Tezhîp, 2023). Hikâyedeki otobiyografik unsurları takip ederek senenin 1977-1978 olduğu çıkarımını yaptığımızda o tarihte Kubbealtı Nakışhâne’sinde ders veren hocaların bu iki isim olduğunu görürüz. Hikâyede ismini denizden aldığı için

“Deniz Abla” olarak adlandırılan kişi Dr. İnci Ayan Birol’u, ismini doğadan aldığı için “Doğa Abla” olarak adlandırılan kişi ise Prof. Dr. Çiçek Derman’ı çağrıştırmaktadır. Burada yazarın bir üstkurmaca oyunu olarak gerçek kişileri, kurmaca metne gizlerken “deniz-inci” ve “doğa-çiçek” kelimeleri arasında bir bağlantı kurduğu söylenebilir. Bütün bunlar göstermektedir ki yazar, kurmaca metne bazı otobiyografik unsurlar ekleyerek ve gerçek hayattaki bazı kurum, kişileri kelime oyunları ile gizleyerek üstkurmaca tekniğini kullanmıştır.

“Beklenmeyen Bir Mektup” içerdiği metinlerarasılık tekniği kadar otobiyografik unsurların çokluğuyla da üstkurmancanın hâkim olduğu bir hikâyedir. Mektubun yazıldığı kişiye dair birçok özellik, otobiyografik izler taşımaktadır. Anlatıcı büyük bir şehirde aynı bölümde okuyan iki utangaç ve çekingen kişi olarak tanıştıklarını söyledikten sonra sınıfın kalabalığı karşısında mektubu yazdığı kişinin ürkmesini şu şekilde açıklar: “Bir kasaba çocuğuydun. Büyük şehrin yabancısıydın.” (Kahraman, 2019, s. 89). Yazarın kendisi de Manisa’nın Kula ilçesine bağlı bir köyde doğup büyümüş ve üniversite okumaya İstanbul’a gelmiştir. Büyük şehir karşısında çekingen kaldığını kendisi de söylemektedir. Mektubun yazıldığı kişi üniversitedeki ilk yılının sonlarına doğru çekingenliği üzerinden atmış ve bölümde başarı göstermeye başlamıştır: “Birinci yılın sonuna geldiğimizde yeni ortamına bir hayli alışmış, sınıf içinde adım adım öne çıkmaya başlamıştın. Yılsonu sınavlarında en yüksek dereceyi sınıfımızdaki bir arkadaşımızla paylaşarak hocalar ve arkadaşları tarafından sevilen bir öğrenci olmuşsun.” (Kahraman, 2019, s. 89). Âlim Kahraman da aynı şekilde üniversitede birinci sene sonunda yapılan baraj sınavında “pekiyi” alan iki öğrenciden biri olmuş ve alandaki hocaların dikkatini çekmiştir. (Vav Tv, 2022, 1:05:15- 1:06:20). Hikâyede anlatıcı tam olarak hangi bölümde okuduklarını söylemez fakat hikâyelerin genelinde olduğu gibi bir ipucu bırakır: “Kullanımdan kaldırılmış eski bir yazının da öğretildiği bir bölümde okuyorduk.” (Kahraman, 2019, s. 90). Yazarın İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde Türk Dili ve Edebiyatı okuduğu bilinmektedir. Türk Dili ve Edebiyatı, hikâyede “kullanımdan kaldırılmış eski yazı” olarak tanımlanan Osmanlıcanın öğretildiği bölümlerin başında gelmektedir. Yine başka hiçbir gerçek ismin anılmadığı üç hikâyede ismi anılan Prof. Dr. Ali Alparslan’dan bu hikâyede şu şekilde söz edilir: “Aynı fakültenin başka bir bölümünde hoca olan Ali Alpaslan’dan güzel yazı dersleri almaya, hafta sonları, o sıralar yeni açılmış bir tezhip kursuna devam

etmeye başlamıştın.” (Kahraman, 2019, s. 90). Prof. Dr. Ali Alparslan’ın yazarın öğrenci olduğu yıllarda İstanbul Üniversitesi’nde ders verdiği bilinmektedir. “Büyük şehir” tamlamasıyla İstanbul’a, “kullanımdan kaldırılmış eski bir yazının öğretildiği bölüm” tanımıyla Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne gönderme yaptıktan sonra Ali Alparslan ismini vererek üniversitenin de otobiyografik bir unsur olarak seçildiği görülmektedir. İstanbul Üniversitesi bir de mekân özelliği olarak çağrıştırılmıştır: “Fırsat buldukça fakülteye çok yakın olan sahaflar çarşısına yollanıyor, elden düşme eski kitapların satıldığı bu mekânda saatlerce kalmaktan büyük zevk duyuyordun; kitapların dünyasında kendini kaybediyordun.” (Kahraman, Beklenmeyen Bir Mektup, 2019, s. 90). Hikâyede belirtildiği şekilde İstanbul Üniversitesi’nin yanında da büyük bir sahaflar çarşısı yer almaktadır.

Mektubun yazıldığı kişi çok okumakta, tezhip ve hat dersleri almakta, bunların yanı sıra yazılar kaleme almaktadır: “Yazı yazmaya da başlamıştın bir taraftan. Bir roman planlıyor, hikâyeler karalıyordun. Yazdığın bazı kitap kritikleri kimi öğrenci dergilerinde çıkıyordu.” (Kahraman, 2019, s. 90). Âlim Kahraman da üniversite öğrencisi olduğu dönemde yazılar yazmaktadır, kendisinin profesyonel görmediği bu yazılar bazı dergilerde yayımlanmıştır. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde Müzehhib’in üniversitenin son senesinde bir memuriyet işi bulup çalışmaya başlamasının otobiyografik bir unsur olduğuna değinmiştik. Bu hikâyede de aynı unsur karşımıza çıkar: “İleri sınıflara geldiğimizde bir memuriyet buldun. Fakülteye fazla uğramıyordun. İşinden izin alabildiğinde derslere geliyor, ders biter bitmez iş yerine koşuyordun.” (Kahraman, 2019, s. 91). Bu hikâyede anlatıcının sürekli izlediği mektubun yazıldığı kişinin üniversite hayatı, otobiyografik izlerle doludur.

Hikâyede sözü edilen kasabanın, diğer hikâyelerdeki ipuçları da bir araya getirildiğinde Sakarya’nın Geyve ilçesini işaret ettiği kanısına ulaşmıştık. Hikâyelerde bahsedilen istasyon Alifuatpaşa Tren İstasyonu ile, köprü de Alifuatpaşa Köprüsü ile ortak özellikler göstermekteydi. Dolayısıyla söz konusu nehrin de Sakarya Nehri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Mektubun yazıldığı kişi bu çevrede yaşamaktadır. Anlatıcı trenle oradan geçtiği bir seferinde sevdiği kişinin adını duyar: “Bir gün öğrencilerin kendi aralarındaki konuşmalarının birinde, senin adını da duydum. Sonuna “hoca” sözünü eklemişlerdi. Yıllar sonra da olsa eski memuriyetini bir tarafa bırakıp, civarda kurulmuş bir üniversitenin bu kasabadaki küçük bir biriminde, eski yazı uzmanı olarak

görev aldığı anlaşıyordu.” (Kahraman, 2019, s. 93-94). Otobiyografik izler takip edildiğinde hikâyenin 90’lı yılların sonunda ya da 2000’li yılların başında geçtiği söylenebilir. O yıllarda Geyve’de Sakarya Üniversitesi’ne bağlı bir meslek yüksekokulu bulunmaktadır. “Üniversitenin küçük birimi” ifadesi meslek yüksekokulunu karşılamaktadır. Geyve Meslek Yüksekokulu, 1995-1996 öğretim yılında Sakarya Üniversitesi’ne bağlı olarak kurulmuştur. (Dursun, 2023). Burada anlatıcının “yirmi yıla yakın bir zaman” geçtikten sonra istasyona öğrencilerin gelmeye başladığını söylemesi yine gerçek tarihlerle bir uyum göstermektedir. Çünkü anlatıcı ile mektubun yazıldığı kişinin aynı sene mezun olduğu ve mektubun yazıldığı kişinin çok fazla otobiyografik unsur taşıdığı düşünüldüğünde mezuniyet yıllarının 1978 olduğunu söylemek mümkündür. Âlim Kahraman, üniversite mezuniyeti sonrası İstanbul’da kalmıştır fakat 1993-2005 yılları arasında Sakarya Üniversitesi’nde okutmanlık yapmıştır. Elbette metnin kurmaca olması kurmaca unsurların ağır basmasını beraberinde getirir fakat hikâye boyunca otobiyografik izler oldukça fazladır. Daha önceki hikâyelerde de belirttiğimiz gibi otobiyografik unsurların kurmaca bir metinde karşımıza çıkması yazarla hikâye kahramanlarını birbirine karıştırmaya ve hayatın gerçekliğiyle kurmacanın gerçekliği arasındaki çizgiyi belirsizleştirerek kurmacanın gerçeklik noktasında bir oyuna dönüşmesine sebep olur.

Hikâyede tüm bunların ötesinde metinlerarasılık yöntemiyle hikâyeye dahil edilen *Kayıp Hikâyeci*, *Geçit* kitaplarını ve “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesini yazanın mektubun yazıldığı kişi olduğunun belirtilmesi bu karmaşayı had safhaya çıkarır:

“Her birine yeteneğinden bir parçayı dağıtarak ayrı ayrı kişiler haline getirdiğin o hikâye kahramanlarının –hikâyecinin, eleştirmenin, denemecinin, araştırmacının– temelde bir tek kişi, yani sen olduğun biliyordum. Bunu anlamıştım yazdıklarından. İçinde birer kıpırtı halinde var olan o eski eğilimler, senin gibi bir köşeye gömülmeye razı olmamışlardı anlaşılan. Bir yerden yol bulmuşlar kendilerini dışarı atmışlardı. Bağımsız varlıklar halinde yaşamaya başlamışlardı.” (Kahraman, 2019, s. 95)

Bu paragrafta anlatıcı, bizzat yazarın kendisine sesleniyor gibi görünmektedir. Yazarın hikâyecilik, eleştirmenlik, denemecilik ve araştırmacılık yönlerinin bir arada bulunması bu izlenimi güçlendirir. *Kayıp Hikâyeci* kitabının incelemesini yaparken Rasim

Özdenören'in ve Şecaattin Tural'ın da bunu savunduğunu belirtmiştik. Bu hikâyenin metinlerarasılık yaptığı diğer hikâye ve kitaplarda bulunan birçok kahraman yazarın alt kimlikleri olarak yorumlanmıştır. Buradaki anlatıcı bunu bir hayal dünyasına dalma, gerçekten kopma olarak tanımlar. Bunun bir benzerini “Hikâyecinin karısı” hikâyesinde Hikâyeci için Hikâyeci'nin Karısı söylemişti: “Bir süre sonra daha tehlikeli şeyler olmaya; sürekli anlattığı hikâyelerin kişilerle kendini, bizi ve bazı arkadaşlarını karıştırmaya; yaşadıkları, okudukları ve kurdukları arasındaki sınırı fark edememeye başladı. Olmayacak iddialar atıyordu ortaya.” (Kahraman, 2000, s. 70). Her iki hikâyede de, diğer hikâyelerin gerçekliği sorgulanır. Kurmacanın kurmaca olduğu bu şekilde okuyucuya hatırlatılır.

“Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde uyarılan yazar gibidir fakat bu hikâyeyi yazanın da yazar olduğu bilinmektedir. Bu hikâyede kurmaca ve hayat arasındaki, kurmaca ve kurmaca arasındaki çizgiyi sorgulatmanın oldukça belirgin olması, gerçeklikle oynanan oyun üstkurmaca tekniğinin hikâyede baskın bir şekilde kullanıldığını göstermektedir.

“Kargalar” hikâyesi Yaşlı Karga'nın hikâyelerinin kitaplaştırılıp yayımlanması ve kitap hakkında bir yazı yazılmasını içine alan bir süreci anlatır. Sözü edilen kitabın *Yazmak Bana Göre Değil* olduğu izlenimi ortaya çıkar. Fakat gerçek hayattaki bir kitabın yayımlanışının kurmaca bir şekilde anlatılması üstkurmaca tekniğini ortaya çıkarır. Hikâyeye göre, kitaptaki hikâyeleri yine kargalar yazmıştır ama kitapta gerçek bir insan isminin yer alması gerekmektedir: “Yönettiği dergide bunları yayımlamış olan editörden bir teklif aldım. Hikâyeleri senin isminle kitaplaştıralım diyordu. Bir sahibi olmalı bu kitabın, bir insan adı koymalıyız kapağına.” (Kahraman, Kargalar, 2017). *Yazmak Bana Göre Değil*, bir karganın dilinden ve başka anlatıcıların olduğu hikâyelerde bile Yaşlı Karga'nın yazdığı vurgulanan bir kitaptır. Yani hikâyelere göre yazar Yaşlı Karga'dır. Elbette kitabın kapağında, hikâyelerin asıl yazarı olan Âlim Kahraman'ın ismi yer almaktadır. Kurmaca metinlerin anlatıcıları ve yazarları da kurmaca kahramanlar olduğu için kitapta bu durum bir sorun teşkil etmez. Fakat “Kargalar” hikâyesinde asıl yazarın bir karga olduğu ve kitabın kapağında bir insan yazarın isminin yazdığı söylemiyle hikâyelerin asıl yazarının kim olduğu meselesi bir sorun haline gelmiştir. Gerçekte kitapta Âlim Kahraman ismi yazdığı için hikâyede yazar olarak geçen kahramanın, Âlim Kahraman'ın kendisi olduğu algısı oluşur. Bu algıyı destekleyecek otobiyografik

öğeler de hikâyede bulunmaktadır. Editör, anlatıcıyı ismini kullanmaya ikna etmek için farklı sebepler öne sürer: “İsim yapmış yazarlara kabul ettiremiyorum. İyi-kötü bir yazar sayılırsın sen de bir iyiliğin olur kargalara. Hem sana benzeyen bir yazar da var kitapta!” (Kahraman, Kargalar, 2017). Burada yazarın isim yapmış olmamasına dikkat çekilir. Âlim Kahraman da popüler olmuş bir yazar değildir. Kitaptaki yazarın anlatıcıya benzediği söylenir. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki yazar türlerinin de otobiyografik bazı özelliklere sahip olduğuna daha önce değinmiştik. Dolayısıyla oradaki yazarları da kitabın asıl yazarı olarak algılamak mümkündür. Ayrıca *Yazmak Bana Göre Değil*’deki mekânın Zeynep Kamil Hastanesi ve çevresinden esinlenilerek oluşturulduğunu söylemiştik. Bu hikâyedeki mekân da kitaptakiyle aynı mekândır. Yazarın kendisinin o mevkide yaşadığını kendisinin yazdığı bazı yazılardan bilmekteyiz. Bu şekilde mekân hikâyedeki yazarın, Âlim Kahraman’ın kendisi olduğu algısını destekleyen unsurlardan biri haline gelir.

Anlattığımız tüm bu unsurlar hikâyenin gerçek yazarı ile hikâyedeki kurmaca yazarın, yani hayatın gerçekliği ile kurmacanın gerçekliğinin birbirine karışmasına sebep olur. Gerçeği kurmacaya dahil etmek üstkurmacanın bir özelliğidir. Burada da hikâye kahramanı ile yazar arasında benzerlik kurularak üstkurmaca bir oyun oluşturulmuştur.

“Annemin Arkadaşı” yine otobiyografik olduğu izlenimi uyandıracak birkaç unsuru haizdir. Bunlardan biri anlatıcının annesiyle alakalı özelliklerdir. Anlatıcı, Fatma Anne’yle benzerlikleri üzerinden annesinin de birkaç özelliğini saymış olur: “İkisi de genç yaşında dul kalmış. İkisi de çocuklarına çok düşkün. Biri ülkenin bir ucundan diğeri diğeri ucundan, bu büyük şehre, kendilerini neredeyse ait oldukları bölgenin kisvesiyle, oldukları gibi taşımışlar.” Âlim Kahraman’ın babası çok genç bir yaşta vefat ettiği için annesi de erkenden dul kalmıştır. Yazar Manisa’nın Kula ilçesine bağlı küçük bir köyde doğmuş ve orada büyümüştür fakat üniversiteye İstanbul’a geldikten sonra buraya yerleşip annesini de yanına almıştır. Yani yazarın annesi ile hikâyedeki anlatıcının annesi benzerlik göstermektedir.

Bir diğer otobiyografik unsur hikâyede sözü geçen mekânla alakalıdır. Hikâyenin mekân yönünü incelerken Fatma Anne’nin Nuhkuyusu, Karacaahmet Mezarlığı çevresinde oturduğunu söylemiştik. Hikâyenin anlatıcısı da annesiyle o muhitte oturmaktadır: “Onlar da bize gelirdi. Evimiz o civarlardaydı.” Yazarın Zeynep Kamil

Hastanesi çevresinde uzun seneler oturduğuna da yukarıda değindik. Dolayısıyla hikâye anlatıcısının yaşadığı yer ile yazarın yaşadığı yer de bir benzerlik göstermektedir. Yazar birçok hikâyesinde olduğu gibi bu hikâyede de otobiyografik bazı unsurları hikâye kahramanına yükleyerek hikâyenin kurgu ve gerçek arasında kalmasını sağlayarak bir üstkurgu oyunu oluşturmuştur.

Âlim Kahraman hikâyeciliğinde üstkurgu tekniği de önemli bir yere sahiptir. Yazar *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarındaki hikâyeleri bu teknikle kurgulamıştır. Diğer kitap ve hikâyelerinde üstkurgu tekniği aynı şekilde hakim olmasa da çoğu hikâyesinde otobiyografik unsurlara yer vererek hayat-kurgu karmaşası oluşturmuş ve üstkurgu tekniğiyle bu sorunsal bir oyuna çevirmiştir. Kurgunun içine dahil edilmiş gerçek hayata dair bu unsurlar Kahraman'ın hikâyeciliğinin ayırıcı bir özelliği haline gelmiştir.

2.2.6.9. Âlim Kahraman Hikâyelerinde Anlatım Tekniklerinin Özellikleri

Âlim Kahraman'ın hikâyelerinde birçok anlatım tekniği kullanılmıştır. Bunlardan bazıları bütün hikâyelerinde aynı şekilde karşımıza çıkarak yazarın üslubunu oluşturur. Bazı tekniklerde ise farklı denemeler ortaya koymuştur.

Hikâye anlatmaya bağlı bir tür olduğu için bütün hikâyelerde istisnasız olarak karşımıza çıkan teknik tahkiyedir. Tahkiye tekniğinin yer almadığı hikâye yoktur fakat diğer bazı tekniklere ağırlık verildiği için zaman zaman hikâyedeki yoğunluğu azalmaktadır. Yine de yazar, hikâye içerisindeki konuşmaları bile diyalog ve monolog tekniğinden ziyade tahkiye tekniği içinde verdiği için tahkiye hikâyelerin genelinde anlatıma hâkimdir.

Tahkiyenin hikâyelerdeki yoğunluğunu azaltan bir teknik açıklama/yorumlamadır. Kahraman'ın her hikâyesinde bulunmaz, sıkça kullanılan bir teknik de değildir. En fazla kullanıldığı hikâyeler *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında yer almaktadır. Kitaptaki Karga'nın bilge bir soydan gelip yaşlı bir dede olması dilinin didaktik bir üslup almasına sebep olmuş, bu da sık sık bilgilendirme yaptığı pasajlar ortaya çıkarmıştır. Bu bilgilendirmeler elbette açıklama tekniğiyle yapılmıştır. Onun dışında *Kayıp Hikâyeci* kitabında az sayıda birkaç hikâyede ve kitap dışı hikâyelerinden "Kargalar" da bu tekniği görürüz. Yazarın hikâyelerinde açıklama ve yorumlama tekniği kullanıldığında hikâyenin anlatıcısı okurla konuşma üslubu takınmaktadır. Bu bilgilendirmeler bizzat okuyucuya yöneliktir.

Tasvir yazarın hikâyelerinde sık kullanılan bir teknik değildir. Çoğu hikâyede hiç bulunmaz. Ya da bazı hikâyelerde bazı kişi, mekân, unsur hakkında çok kısa tasvirler yer almaktadır. Fakat bu tekniğin de yoğun olarak kullanıldığı hikâyeler mevcuttur. Kitaplarda yer almayan “Şehri ve Denizi Gören Adam” tasvirin öne çıktığı bir hikâyedir. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde, *Kayıp Hikâyeci* ve *Bak Bahar Gelmiş* kitabının bazı hikâyelerinde de oldukça uzun tasvirlerin bulunduğu hikâyeler mevcuttur. Âlim Kahraman hikâyelerinde tasvir daha çok mekân unsuru için kullanılır. “Şehri ve Denizi Gören Adam”da asıl kahramanın gezdiği dördüncü kat ve dostunun gösterdiği şehir tasvir edilmiştir. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde köprüye giden yolun ve köprünün tasviri yapılır. *Kayıp Hikâyeci* kitabında Hikâyeci’nin gezdiği sahaflar çarşısının anlatımı tasvir tekniğiyle yapılmış ve “Yolculuk” hikâyesinin aynı isimli iç hikâyesini tamamen Hikâye Kahramanı’nın sabah erkenden yola çıktığı araç ve içinden geçtiği şehrin tasviri oluşturmuştur. *Bak Bahar Gelmiş* kitabında en ayrıntılı ve uzun tasvir anlatıcının çocuklukta evi için yapılmıştır. Aynı kitapta çerçi sandığının içinin tasviri ve *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında karga gagasının tasviri gibi mekân olmayan unsurların da tasviri yapılmıştır. Fakat çoğunluğu oluşturan mekân tasvirleridir.

Âlim Kahraman’ın hikâyelerinde en değişmeyen ve yazarın kendine has üslubuna dönüşen anlatım tekniklerinden biri diyalog ve monolog tekniğidir. Yazarın hikâyelerinde konuşmalar vardır, hatta bazı hikâyeler tamamen bu konuşmalardan oluşur fakat tekniğin özelliklerini sağlayan diyalog neredeyse hiç yoktur. Âlim Kahraman hikâyelerinde hiç konuşma çizgisi kullanmaz. Diyaloglar hep dolaylı olarak, o hikâyede anlatıcı olan kahramanın bakış açısıyla okuyucuya aktarılır. Kişiler karşılıklı konuşurken genelde konuşma cümleleri peş peşe verilmez. Cümleler arasında çoğu zaman anlatıcının bir duygusuna, düşüncesine ya da karşısındakine dair bir gözlemine yer verilir. Karşılıklı ve kısa cümleli diyaloglar uzun da sürmez. Var olan taraflar en fazla ikişer cümle söylediğinde diyalog biter. Hikâyelerde konuşma çok olduğu halde diyalogun böyle az olmasının sebebi konuşmaların dış monoloğa dönme eğiliminin fazla olmasıdır. Bir konuşma başladığında taraflardan biri ya da herbiri oldukça uzun konuşurlar. Uzun paragraflardan oluşan bu konuşmaları diyalog yerine dış monolog olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Bu tür dış monolog içeren kişilerin

konuşmasından teşekkül etmiş hikâyelerin örneği *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitabında oldukça fazladır.

Dış diyalogun tek istisnası *Bak Bahar Gelmiş* kitabındaki “Diyalog” hikâyesidir. Bu hikâye yazarın diğer bütün hikâyelerinin aksine tamamen diyalogdan oluşmuştur. Bu diyalog konuşma çizgileriyle ve kısa cümlelerle oluşturulmuştur. Hikâye içinde ayrıca bir anlatıcı düşüncesine yer verilmemiştir. Yazarın kendi diyalog tarzının dışına çıktığı tek hikâye budur.

Yazarın hikâyelerinde monolog, diyalogdan daha çok karşımıza çıkar. Bunun bir kısmı belirttiğimiz üzere birkaç kişilik bir konuşmada bir kişinin tek başına çok uzun konuşması şeklinde gerçekleşir. Bir kısmı anlatıcının bir kişiye, bir konuşma dışında hitap etmesiyle meydana gelmiştir. Burada hitap edilen bazen okuyucunun kendisidir, bazen hikâyelerdeki kahramanların dışında bir kişidir. Örneğin *Geçit* kitabındaki “Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesi okuyucuya hitaben yapılan bir monologdur. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabındaki “KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde ise Yaşlı Karga, kendileri hakkında yazı yazan Haberci Nuh isimli yazara yönelik konuşur. Yine hikâyelerde monoloğu ortaya çıkaran yöntemlerden biri hikâyelerin mektup üslubuyla yazılmasıdır. Mektup aslında başlı başına bir tekniktir. Fakat bir kişinin diğerine tek taraflı konuşmasını içerdiği için bir monolog da olmaktadır. Yazarın mektup üslubuyla yazılmış hikâyelerinde “sen” hitabı mevcuttur. Fakat hikâyelerde mektubun birçok teknik unsuru yer almaz. Bir tek *Yazmak Bana Göre Değil*’deki “Editöre Mektup” bir mektup hitabıyla başlamıştır. Diğerlerinde bu hitap da yer almaz. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” ve “Beklenmeyen Bir Mektup” gibi hikâyelerin mektup olduğunu hikâyenin içinde belirtildiği için anlarız.

Hikâyelerde bu şekilde diyaloglar kısa, az ve dolaylı olarak kullanılmıştır. Monologlar çok daha fazla ve bazen bir hikâyenin tümü olarak karşımıza çıkmaktadır. “Diyalog” hikâyesi gibi istisnai bir örneği dışarıda tuttuğumuzda yazarın diyalog ve monolog noktasında kendine has bir tarzının olduğunu söyleyebiliriz.

Yazarın hikâyelerinde geriye dönüş tekniği sıkça karşımıza çıkar. Hatta bu tekniğin kullanılmadığı hikâyeler sayılıdır denebilir. Konuşmaların hâkim olduğu hikâyelerde bile geçmişte gerçekleşmiş bazı olay ve durumlar konuşulur. Yazarın kahramanları genel olarak hikâyenin yazıldığı bugünden bakarlar ve anlatacakları olayları geriye

dönerek anlatırlar. Bu teknik bazen olay veya durumun kendisini anlatmak için kullanılır. Anlatıcı bugünedir fakat anlatmak istediği olay geçmişte yaşanmıştır. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında yer alan “Kütüphane” hikâyesi bunun bir örneğidir. Bazen bugünde geçen bir olayın daha iyi anlaşılması için geçmişte yaşananlar da anlatıma dahil edilir. *Kayıp Hikâyeci*’deki “Hikâyecinin karısı” hikâyesinde Hikâyeci’nin karısı eşinin kaybolduğunu anlatırken bu olayı beklediğini geçmişteki tuhaflıklarını örnek vererek açıklar. *Bak Bahar Gelmiş*, artık yetişkin olan anlatıcının çocukluk anılarını ele alan hikâyelerden oluştuğu için tamamen bu tekniğin kullanıldığı söylenebilir. Geriye dönüş tekniği hikâyelerin büyük bir çoğunluğunda kullanılarak anlatımı zenginleştirmiştir.

Leitmotiv, Âlim Kahraman hikâyelerinde sayılı örneği olan tekniklerdendir. Bazen kahramanın bir özelliğini vurgulamak için, bazen temayı ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. “Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesi kahramanın özelliğini vurgulamak için kullanılan leitmotiv tekniğinin örneğini içerir. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının tümünde ise temayı ortaya koyan bir leitmotiv kullanımı mevcuttur. Az kullanıldığı için yazarın üslubunun bir parçası sayılamaz, fakat zaman zaman anlatımı geliştirmeye yaramıştır.

Yazarın hikâyelerinde en çok kullanılan, bazen hikâyeleri veya kitapları oluşturan temel teknik olarak karşımıza çıkan ve yazarın hikâyelerinin bir işareti sayılabilecek teknikler metinlerarasılık ve üstkurmacadır. Postmodern tekniklerin önünde gelen bu iki teknik, yazarın hikâye ve kitaplarının çoğunda kendisine has olarak kullanılmıştır. Bu tekniklerden metinlerarasılık farklı şekillerde karşımıza çıkar. Özellikle yazarın kendi metinleriyle yaptığı metinlerarasılık sık rastlanılan kullanımlardandır. Yazar bazen kendisine ait hikâye türünün dışında bir metinden alıntılar yapmakla birlikte çoğunlukla kendi hikâyeleriyle metinlerarasılık yapmıştır. Bunun en belirgin örneği kahramanlar üzerinden görülür. Bir kitabın kahramanı bir başka kitapta veya kitaplarda yer almayan bir hikâyede bir daha karşımıza çıkar. Örneğin *Kayıp Hikâyeci* kitabının asıl kahramanı olan Hikâyeci, sadece bağlantılı olduğu “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” ve “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyelerinde değil; *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında da yer almaktadır. Farklı hikâyelerdeki bazı kahramanlar birebir aynı kişi olmasalar da ortak özelliklere sahiptirler. Yazarın hikâyelerinin çoğunda türü farklı olsa da “yazarlık” vasfı taşıyan bir veya birkaç kahraman mevcuttur.

Yazar başka metinlerarasılık tekniğini farklı yazarların metinleri için de kullanmıştır. *Geçit* kitabındaki “Tuhaf bir tren yolculuğu” hikâyesinde görülen tren yolcusu genç hanım Nursel Duruel’in bir hikâye kahramanının büyümüş halidir. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının “KAR-a-GA-k-GA-k” hikâyesinde Nuhan Nebi Çam’ın bir yazısına cevap verilerek metinlerarasılık yapılmış, yazarı ise “Haberci Nuh” adıyla bir hikâye kahramanı haline getirilmiştir. *Yazmak Bana Göre Değil* metinlerarasılık yönteminin en çok ve çeşitli kullanıldığı kitaptır. Zaten kitabın kendisi yazarın kendine ait bir denemeden yola çıkarak yazılmış ve dolayısıyla kitabın temelini metinlerarasılık oluşturmuştur. Bu kitapta yazar kendi metni ve başka yazarların metinleriyle metinlerarasılık yaptığı gibi kadim metinler, atasözleri ve deyimlerle de metinlerarasılık yapmıştır. Kısaca yazarın hikâyeleri bütünüyle göz önüne alındığında metinlerarasılık tekniğinin farklı şekillerde sık sık kullanıldığını görürüz.

Üstkurmaca yazarın kitaplarından *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit*’in asıl anlatım tekniğidir. Bu kitaplarda üstkurmaca farklı şekillerde kullanılmış olarak bütün hikâyelerde karşımıza çıkar. Bir Hikâye Kahramanı’nın yazarıyla aynı düzleme çıkması, normal hayata karışması üstkurmacanın bu hikâyelerde kullanılan bir yönüdür. Hikâye anlatıcısının bir kitapta kendi adına ve içinde kendi yaşadıklarına rastlaması, hikâye kişilerinin birleşip birbirine dönüşmesi, bir hikâyenin gerçekliğinin bir başka hikâyede hayal ürünü olarak karşımıza çıkması ve söz konusu hikâyenin yazılma sürecini hikâyede vermesi yazarın bu kitaplarda ve tüm hikâyelerinde üstkurmacayı kullanma şekillerindedir. Bunların hepsi hikâye içindeki kurmaca ve gerçekliği birbirine karıştırmakta, bir kurmaca dünyada olduğunu farklı şekillerde okura göstermektedir.

Bütün bunların yanında Âlim Kahraman’ın hikâyelerinde üstkurmacayı ortaya çıkaran başlıca ve ortak unsur otobiyografik öğelerdir. Yazarın hemen hemen bütün hikâyelerinde otobiyografik unsurlar yer almaktadır. *Bak Bahar Gelmiş* zaten yazarın çocukluğunu anlatmasıyla anı ve hikâye türlerini bir arada barındırmaktadır. Anı olduğu bilindiği için bu kitaptaki hikâyeler bir üstkurmaca oyun oluşturmayabilir. Fakat diğer hikâyelerinde otobiyografik unsurlar oldukça gizli olarak ve bazı ipuçlarıyla birlikte verilmiştir. Bu unsurların yazarın hayatında bir karşılığının olduğunu bulmak ipuçlarını takip etmekle mümkün olabilir. Kurmaca bir metinde gerçek hayattan bazı unsurlara yer vermek, özellikle otobiyografik öğeleri kurmacaya dahil etmek hikâyelerin kahramanlarıyla yazarın kendisini, yani kurmaca ile gerçeği birbirine karıştırmaya sebep

olacağı için üstkurmaca için bir oyundur. Üstelik yazar bu öğeleri hikâyelere saklamış ve bulunmasını ister gibi o unsurların çevresine ipuçları yerleştirmiş. Hikâyelerinde kullandığı bu tavır zaten kurmaca metin için oyun olan bir tekniği daha da oyunsu hale getirmiştir. Yazarın bu şekilde hikâyeye sakladıkları sadece kendi hayatına dair olan unsurlar değildir. Bazı gerçek kişiler, mekânlar, yazılar ve olaylar da açıkça verilmemiş; hikâyeye gizlenmiş unsurlar olarak yerleştirilmiştir. Yazarın tekniği bu kadar sık ve etkili kullanması postmodern edebiyata uygun olarak hikâyeleri büyük bir oyuna dönüştürmüştür.

Sonuç olarak yazar hikâyelerinde çeşitli anlatım tekniklerini kullanmış, kitaba ve hikâyeye göre bu tekniklerin öne çıkma oranları değişiklik göstermiştir. *Kayıp Hikâyecisi* ve *Geçit* üstkurmaca, *Yazmak Bana Göre Değil* metinlerarasılık, *Bak Bahar Gelmiş* geriye dönüş tekniğiyle yazılmış hikâyelerden oluşan kitaplardır. Bu teknikler bazı kitaplarda ve hikâyelerde bu şekilde baskınlık göstermekle birlikte yazarın diğer hikâyelerinde de karşımıza çıkmaktadırlar. Tahkiye bütün hikâyelerin ortak tekniğidir. Açıklama, tasvir, leitmotiv çok sık olmamakla birlikte yazarın hikâyelerinde görülür. Diyalog ve monolog yazarın kendine has tavrıyla ve hemen hemen bütün hikâyelerinde aynı şekilde kullanılmıştır. Yazarın hikâyelerinde anlatım tekniklerinin kullanım miktarları değişse de genele bakıldığında teknikleri aynı şekilde kullanarak kendi üslubunu oluşturduğu görülmektedir.

2.3. Hikâyelerde Tema

2.3.1. Kimlik Bunalımı ve Varoluşsal Problemler

Âlim Kahraman'ın hikâye kitaplarında hikâyeler birbiriyle bağlantılı olduğu için hikâyelerdeki temalar da ortaktır. Bu durum kitapların belli temalar etrafında şekillenmesini sağlamıştır. Yazarın ilk hikâye kitabı *Kayıp Hikâyecisi*'de görülen başlıca temalardan biri kimlik bunalımıdır. Bunu kitapla alakalı kaleme aldığı yazıda, şöyle ifade eder Rasim Özdenören: “Bu hikâyeleri okuyan her yazar kendi yazarlık serüvenini ve her okuyucu da kendi okuyuculuk serüvenini gözden geçirmek zorunda kalacaktır. Ve neticede, felsefenin kadim sorusu, o, "ben kimim?" sorusu beyinlere lök gibi oturup kalacaktır.” (Özdenören, 2001). Özdenören'in okuyucunun kendisine soracağı bir soru olarak ortaya koyduğu “ben kimim” sorusu alt metinde hikâye kahramanlarının da kitap boyunca sorduğu sorudur.

Hikâyecî'nin kaybolması da aslında bu kimlik bunalımına, varoluş buhranına dayanır. Henüz ilk hikâyeye de denilebilecek “Araştırmacı'nın kitap için yazdığı önsöz”de bu kimlik bunalımı kendisini gösterir: “Bu kitaptaki hikâyeleri yazanın kim olduğu da yeterince açık değil çünkü. Hatta gerçekten bir yazarı var mı bu hikâyelerin; kesin olarak bilemiyorum.” (Kahraman, 2000, s. 8). Görüldüğü üzere ilk hikâyeden “kim” sorusu ortaya çıkmış, arkasından bu “kimliğin” varlığı üzerine şüpheye düşülmüştür. Buradaki kimlik bunalımı, bir noktada varoluşsal bunalımdır.

Hemen arkasındaki “Tuhaf bir durum” hikâyesi sorularla başlar. “Yıllar önceki “ben”i mi arıyorum?” (Kahraman, 2000, s. 9) sorusu bizzat kimliğe, benliğe dair bir sorgulama başlatır. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında kimliğini ispatlamaya çalışır:

“Ben bir hikâyeciym aslında. Yıllar önce bir dergide yayımladığım iki hikâyeden başka yazmasam da bir hikâyeciym ben. Bunu insanlara anlatmak zor. Bu yaşa gelmiş ve henüz bir kitap bile çıkaramamış olduğuma göre, onlar da haklı inanmamakta. Yine de “ben bir hikâyeciym” diyorum size, yabana atmayın bu sözümü. (Kahraman, 2000, s. 11)

Kimliğini bu denli vurgulaması aslında o kimliğe dair yaşadığı problemin bir yansımasıdır. Ortada bir problem olduğu için ispatlama çabasındadır. Hikâyenin sonunda ise üzerinde kendi isminin yazdığı bir kitaba rastlar. Kitaptaki son hikâyeye kendisinin pasaja girerken içinden sorduğu sorularla başlar. Hikâyeyi yazan kendisi gibi görünmektedir fakat hikâyede anlatılan odur. Yazanın kim olduğu, yazılanın kim olduğu meselesi yine kimlik bunalımını doğurur.

“Yolculuk” hikâyesi bir başka kişinin, Hikâye Kahramanı'nın kimlik bunalımını içerir. Hatta bu kahramanın varoluşu, bu hikâyenin konusu tamamen kimlik bunalımıdır: “Ebediyyen bir müsvedde hikâyeye kişisi, bir araf adamı olarak kalma endişesi, olmayacak bir işe kalkışmama yol açtı. Yazarın çalıştığı kuruluşa gidip bir araştırma yapmaya karar verdim.” (Kahraman, 2000, s. 14). Kahraman çıktığı bu yolculukta kendi hikâyesinin peşine düşer. Hikâyenin yazılmış kısmını okur fakat aradığı bilgiye ulaşamaz: “Kimim ben, niçin çıktım bu yolculuğa: Meçhul.” (Kahraman, 2000, s. 18). Sonrasında Hikâye Kahramanı, Hikâyeci'yle telefonda konuşur. Fakat Hikâyeci de yazdığı kahramanın kim olduğunu tam olarak bilmemektedir: “Bilmiyorum, hikâyeye kişinin yolu o noktada tarih içine saplanıp gidiyor. Hangi zaman dilimine ait olduğundan bile emin değilim ben kendisinin.” (Kahraman, 2000, s. 20). Bir noktadan

sonra Hikâyeci ve Hikâye Kahramanı'nın zaten belirsiz olan kimlikleri birbirine karıştır: "Sen', 'ben' olarak gelince, ben de herhangi bir araştırmacı gibi geldim buraya dedi. (...) Hikâyenin kişisinden 'sen' ve 'ben'den başka üçüncü kişi gibi söz ettin; ben değil miyim o? Artık değil, dedi. Yeni bir hikâye bu ikimizinki." (Kahraman, 2000, s. 20). Hikâye bir kahramanın kimliğini araması üzerine ortaya çıkmış fakat hikâye sonunda kimliği ortaya çıkmamıştır. Üstelik kimlikler değişiklik göstermiş, Hikâye Kahramanı'nın geldiği hikâyedeki kahraman üçüncü bir kişi olmuştur.

"Beklenmeyen" hikâyesi Hikâye Kahramanı'nın kimlik bunalımının daha da artmasını konu alır. Hikâyeci'nin ona yazdırdığı hikâye onu daha büyük bir girdaba sürüklemiştir:

"Kendimi, rüzgara kapılmış, ipi kopuk bir uçurtma gibi hissediyorum; oradan oraya savruluyorum, dedi. Kimim, nereye aidim; gerçek bir varlık mıyım, yoksa sadece bir hikâye kahramanı mıyım? Sabahlara kadar dönüp duruyorum yatağın içinde; bir o yana, bir bu yana: Fakat bir türlü nerede bulunduğum, ne olduğum hakkında bir sonuca varamıyorum." (Kahraman, 2000, s. 39)

Devamında kimliği belirginleşmeden ikinci bir hikâyede yer almanın onu tamamlamadığını, ikinci hikâyede bunalımını açıklayan bir durum olmadığını ifade eder. "Ne olur beni böyle ortalık yerde, tamamlanmamış kişiliğimle, yarım bir adam gibi dolaşmaktan kurtaracak, kendimi bulabileceğim başka ayrıntılar varsa elinde, ver." (Kahraman, 2000, s. 40) Bu şekilde uzayıp giden monologdan sonra Hikâyeci, yine iki kahramanın kimliklerinin birbirine karışacak kadar belirsiz olduğunu gösteren cümleler kurar: "O ilk günlere gidelim, dedim. Fakat ne kadar geriye doğru gidersek sen, sen olmaktan çıkarsın, siluetin kaybolmaya, bana ait parça haline gelmeye başlarsın. Hatta ben olursun." (Kahraman, 2000, s. 41). Burada da hem Hikâye Kahramanı'nın kimlik bunalımı devam etmekte, hem de Hikâyeci'yle kimliklerinin karışma ihtimali ortaya çıkmaktadır. Varoluşsal bunalım Hikâye Kahramanı'nda da söz konusudur. Çünkü kimliğini bulamadığı sürece kaybolmaya mahkumdur.

"Size kendimden bahsedeyim" hikâyesi başlığından itibaren içindeki kimlik temasını ortaya koyar. Hikâyenin ilk paragrafında "Kimdir bu adam" (Kahraman, 2000, s. 22) sorusu karşımıza çıkar. Sonrasında çok da ulaşılamayan, ortalıkta görünmeyen bir insan olduğundan bahsetmesi aynı temayı çağrıştırır. Eleştirmenin gelişiyle Hikâyeci'nin varlığı iyice görünmez olmuştur: "Onun parlak durumu karşısında ben biraz sinmiştim." (Kahraman, 2000, s. 24). Ayrıca Eleştirmen tarafından da varlığı kabul görmemektedir:

“Onun ise bana aldırıldığı yoktu. Sanki umurunda bile değildi etrafında pervane oluşum.” (Kahraman, 2000, s. 25). Bir süre sonra Hikâyeci, ona bir hikâyesini gösterdiğinde ise şaşırır: “Ben senin hikâyeyi bıraktığını zannediyordum, dedi, yalnızca.” (Kahraman, 2000, s. 26). Çünkü hikâye yazması Hikâyeci’nin kendisi olarak var olması anlamına gelmektedir. Hikâyeci’nin kimliği bu şekilde yok olmaya yüz tutmuşken onu yeniden canlandıran olaylar yaşanmaya başlar. Bunlardan birisi Araştırmacı’nın hikâyeleriyle yakından ilgilenmesidir. Bir diğeri ise arkadaşlarından birinin Eleştirmen’e kurduğu cümledir:

“Birkaç arkadaşı, eleştirmenin yeni çıkan deneme kitabını tebrik etmek için gelmişlerdi eve. Orada bulunanlardan biri, dikkatli bir edebiyat adamı, senin yazılarının arkasında, derinlerinde, gizlenmiş bir edebiyatçı var, dedi ona. Hemen yanibaşımdaydım, çoğu zaman olduğu gibi eleştirmenin: Varlığına hiç dikkat edilmeyen, bir yüzü bulunduğu bile fark edilmeyen biri olarak.” (Kahraman, 2000, s. 27)

Hikâyeci, Eleştirmen’in başarısında kendi etkisini fark eder. Kendisi ise henüz fark edilmeyen kişidir. Böylece kendi varlığının peşine düşmeye, kendi kimliğini meydana getirmeye başlar.

“Dergi yönetmeyi seviyorum ama...” hikâyesinde Hikâyeci’nin varoluş sorunsalı Dergi Yöneticisi’nin bakış açısından bize aktarılır. “Hikâyeci ise ortalarda yok yine bugünlerde. O garip seyahatlerinden birine çıkmış; ne kadar süreceği, ne zaman döneceği hiç belli olmayan.” (Kahraman, 2000, s. 28). Hikâyeci’nin varlığının belirsizliği sadece ortadan kayboluşlarıyla göstermez kendisini. Var olduğu yerde de kimliğinin belirsizliği bir sorun olarak durmaktadır: “Önemli edebiyat adamlarının bulunduğu bu kalabalık günlerde, eleştirmen dostumun işlerine koşturan, varla yok arası silik bir sima hatırlıyorum. İşte kimsenin dikkat etmediği o adammış bu hikâyeci.” (Kahraman, 2000, s. 29). Yani hem fiziksel olarak ortalıkta olmayan hem de ortalıkta olduğunda fark edilmeyen bir kimlik imajı çizmeye devam eder. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında artık kimliğini eline almaya çalışan Hikâyeci, Dergi Yöneticisi’yle konuşarak ondaki izlenimini değiştirir. Dergi Yöneticisi üzerinde bıraktığı etki, onda var olmaya başladığı şeklinde yorumlanabilir. Fakat Hikâyeci’nin kimlik kazanması Eleştirmen’i çok kızdırır. Onu kaldıkları evden göndererek varlığına son vermek ister. Hikâyelerde “ev”in bir kimlik meselesi olduğunu mekân unsurunu incelerken

söylemiştik. Mekânın da kimlikle alakalı olması hikâyelerde kimlik temasının ne kadar baskın olduğunu gösterir.

“Mihail” başlıklı hikâyede Hikâyeci, hikâyelerin kontrolünü kaybetmeye başladığını anlatır. Öyle ki yine Hikâyeci’nin kendi kimliği tehlikeye düşmüştür: “Bu akışa hakim olamamaktan, onun birgün beni de tamamen içine alarak ayağımı yerden kesmesinden; bir parçası haline dönüştürmesinden korkuyorum.” (Kahraman, 2000, s. 47). Bu cümle hikâyeleriyle kimliğini kazanmaya çalışan Hikâyeci’nin, hikâyelerinde kimliğini kaybetme riskini ortaya koyar. Bir kez daha kimlik bunalımı ortaya çıkmıştır. Hikâyenin devamında şair arkadaşıyla konuşmalarından bir edebi metinde kimlik kazanmanın, kendi kimliklerini kaybetme düşüncesini uyandırdığını anlarız: “Bugüne kadar yazdıklarınla, yeteri kadar insanı hikâye “cehennem”ine koydun zaten, dedi.” (Kahraman, 2000, s. 47). Şair, bir hikâye kişisi olmaktan çekinirken Hikâyeci seneler önce bir şiirde kendisinin öykü kahramanı olarak seçildiğini hatırlatır:

“O zamanlar kendisiyle ve beraber olduklarıyla durmadan didişen bu şair, edebiyat toplantılarına çekine sıkıla gelen, henüz iki hikâye yayımlamış, kimsenin varlığına dikkat bile etmediği hikâyeciye; yani beni, karlı bir kış günü, bir köşede yalnızlığımınla otururken görmüş, içinde bulunduğum perişan halimle gizlice fotoğrafımı çekmiş, bu görüntümlerle bir şiirine yerleştirmişti: (...) Yıllardır öylece duruyorum orada, pozisyonunu değiştirmeye hüküm giymiş birisi gibi.” (Kahraman, 2000, s. 48-49)

Hikâyeci, kimliğiyle alakalı bir problemi de bu noktada yaşamıştır. Şairin, o şiire baktıkça kendisini o resimdeki gibi hatırlayacak olmasını, bir anlık varlığına karşı da olsa, esaret gibi görmektedir. Kimliğin asıl sorun olduğu bu hikâyelerde, bir hikâye kişinin kimliği de önem arz eder. Hikâye Kahramanı’nın kimliğinin peşine düşmesi bu fikre bağlanabilir.

“Sipariş üzerine yazılan hikâye” Hikâyeci’nin “herkese benzeyen adam” (Kahraman, 2000, s. 51) olmasını örneklerle anlatır. “Yolculuk” hikâyesinde Hikâye Kahramanı’nın kolayca onun kılığına girebilmesi bu durumla alakalı olarak sunulmuştur. Herkese ve bir hikâyeciye maliye memuruna benzemesi, sürekli birileriyle karıştırılması, bir başkası sanılması yine Hikâyeci’nin kimliğinin belirsizliğinin göstergesidir.

“Hikâyecinin yargılanması”, tüm hikâyelerdeki kimlik bunalımının bir sonuca bağlanması çabasıdır. Hikâyeler boyunca var olduğu sanılan tüm kimlikler toplanmış, Hikâyeci’nin varlığını sorgulamaktadırlar. Eleştirmen’in mahkemeden istediği şey Hikâyeci’nin “ev”den gönderilmesidir. “Ev”de bulunmak hikâye kahramanları için var olmak anlamına gelmektedir. Eleştirmen, Hikâyeci’nin kendisi olarak var olmasını kabul etmediği için onu evde istemez. Mahkemenin diğer katılımcılarının bu isteği çok ağır bulması Hikâyeci’nin evden gitmesinin varlığının tamamen yok olması anlamına gelmesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Fakat bu hikâyenin sonunda da mahkeme bir sonuca ulaşamaz, yani kimlik sorunu çözülmez, ertelenir. “Rapor” hikâyesinde Araştırmacı bir çözüme yaklaşmışken Hikâyeci, yeniden bir yolculuğa çıkar ve ortadan kaybolur. Ne evde kalır, ne de evden kovulur. Yani ne tamamen var olmuştur, ne de yok olmuştur. Varlığı ve kimliği yine belirsiz bir şekilde kalmıştır. Kitap, isminden son hikâyeye kadar kimlik bunalımı ve varoluş sorunsalını taşımaktadır.

Geçit kitabı, *Kayıp Hikâyeci*’deki hikâyeleri de içine alarak devamında olanları konu alan hikâyelerden oluştuğu için temalar ortaklık göstermektedir. Aynı şekilde birbirlerinin devamı olan hikâyelerde yine kimlik bunalımı teması önplandadır.

Bu sefer Puşkinov karakterinin kimlik bunalımı da devreye girer. “Ben neler planlıyorum, şu başıma gelenler ne? Nereye varmayı ummuştum, şimdi geldiğim bu yer neresi? Peşine düştüğüm neydi, bulduklarım neler oldu?” (Kahraman, 2011, s. 83) cümleleriyle başlayıp biten “Atanmış hikâyeci”de kendi araştırmalarını yapmak ve hayali olan romanı bitirmek için “ev”e dahil olan bu kahraman, kendi isteğinin dışında bir yazma serüvenine sürüklenmiştir. Daha sonra “ev”de kendisi olarak var olamaz. Kendi kimliğinin görülmemesi Hikâyeci’den sonra Puşkinov için de bir sorun haline gelmiştir: “Herkes varlığıyla o kadar ilgili ki, benim de bir birey olduğum; araştırıp yazmak istediğim bir aile tarihim bulunduğu kimsenin aklına gelmiyor.” (Kahraman, 2011, s. 114). Fakat Puşkinov’un kimlik problemi, anlatıcısı olduğu iki hikâyede de derinlemesine irdelenmez. Daha çok sadece “ev”de yaşananları anlatarak gerçekten “varlığı görülmeyen” kişi olarak kalır.

“Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” başlıklı hikâyede Eleştirmen’in söyledikleri de kendi kimliğinin mücadelesini vermek olarak yorumlanabilir. Önce kendisinin hikâyeler içindeki önemini vurgular: “Hikâyelerin gittikçe genişleyen tablosu

içinden beni çıkarın; o büyük bütünlüğü bensiz tasavvur edin bir de. Geriye ne kalır acaba?” (Kahraman, 2011, s. 98). Sonrasında kendisi hakkında oluşan izlenimi, kendisine biçilen kimliği değiştirmeye çalışır: “Varlığından hep rahatsızlık duyulan, ortaya çıkmaması için başından sürekli bastırılan, sesi duyulur diye telaşlanılan birisi var orada: Çuvala sığmayan mızrak: İşte o benim!” (Kahraman, 2011, s. 99). Hikâyelerde, özellikle Hikâyeci’nin anlatıcı olduğu hikâyelerde istenmeyen Hikâyeci, istemeyen Eleştirmen gibi görünmektedir. Fakat buradaki cümlelerde Eleştirmen’in dediği gibi Eleştirmen kitap kahramanlarının istemediği bir kahramana dönüşmüştür. Kendisinin anlatıcı olduğu bu hikâyenin dışındaki bütün hikâyelerde sorunu çıkararak kişi olarak görünmektedir fakat kitabın ilk bölümünde onun düşüncelerine hiç yer verilmemiştir. Birkaç örnek vererek kimliğini sorgular: “Şimdi cevap verin; ben mi oluyorum hikâyelerde sözü geçen eleştirmen?” (Kahraman, 2011, s. 99). Sonrasında bu anlattıklarının bir kendi kimliğini ispatlama çabası olduğunu ortaya koyar: “Artık yeter diyor ve kendimi kendim olarak ifade etmek üzere bir adım atıyorum.” (Kahraman, 2011, s. 99). Kitabın ilk bölümünde kimlik bunalımıyla merkezde yer alan kişi Hikâyeci’ydi. Eleştirmen ise onun bu bunalımının esas amili olarak görünmekteydi. Dolayısıyla Eleştirmen’in yaşadığı kimlik bunalımı geri planda kalmıştı. Fakat Eleştirmen’in yaptıkları kimlik bunalımının bir sonucu, Eleştirmen de kimlik bunalımı temasının bir parçasıdır. Bu mesele “Hikâyecinin yargılanması” esnasında Hikâyeci tarafından ortaya çıkarılmıştır: “Sayın eleştirmeni rahatsız eden temel sebep nedir, hiç düşündünüz mü acaba? (...) Benim kendim olarak ortaya çıkışımı, yani varoluşumu, kendi varlığı için bir tehdit olarak görüyor o. Silinip gitmekten, bir gün şu benim oturduğum yere oturtulmaktan korkuyor.” (Kahraman, 2011, s. 67). Yani Eleştirmen’in eleştirilerinde “gizlenmiş bir hikâyeci” olduğunu duyduğunda veya Hikâyeci’nin hikâye yazdığını gördüğünde rahatsız olması, Hikâyeci’ye ılımlı davrandığı için Dergi Yöneticisi’ne kızması, Hikâyeci’yi evden gönderme çabası tamamen Eleştirmen’in kendi kimlik bunalımının bir sonucudur. Eğer Hikâyeci ortaya kendisi olarak çıkarsa kendi kimliğinin silinmesinden korkmaktadır.

Hikâye Kahramanı, kitabın ikinci bölümündeki hikâyelerde de kimlik sorunu yaşamaya ve kimliğini aramaya devam eder. “Pürüz” hikâyesinde Hikâyeci’nin kaybolmasının kendisini ne kadar sarstığını anlatır. Çünkü kendi kimliğini bulmasının, var olabilmesinin Hikâyeci’ye bağlı olduğunu düşünmektedir:

“Hikâyeci olmadan bir hiçim ben. Onun böyle ansızın ortadan kaybolmasıyla sudan çıkmış balığa döndüm. Geçmişsiz ve yarım bir insan olarak böyle orta yerde bırakıp gitti beni. Eğer bütün bunlara kalkışmadan benim hikâyemi tamamlayıp aradan çıkarsaydı, kendi ayaklarım üzerinde durabilirdim belki. Geçmişimden güç alıp kendime bir gelecek çizmenin mücadelesini vermeyi göze alabilirdim.” (Kahraman, 2011, s. 93-94)

Oysa kendi yaptıkları hikâyelerde karşısına çıktıkça yine kendi varlığına, iradesine dair şüpheye düşmektedir. Yine de kendi kimliğini bulmak için Hikâyeci'nin peşine düşer. Aylar süren yolculuğunda da kimliğine dair düşünceleri karşımıza çıkar: “Ben onun yazdığı hikâyelerden birinin yarım kalmış kahramanıyım; eğer varlığı tartışmalı bulunacak biri varsa o da benim, diyemedim.” (Kahraman, 2011, s. 102). “Geçit” hikâyesindeki öğrenciyle konuşurken bu cümleyi içinden geçirdiği gibi Geçit Otel'i'nin kâtibinin karşısında da benzer düşüncelere dalmıştır: “Ben zannettiğiniz adam değilim; bir kimliğim yok benim; bunca zamandır, kayıp arkadaşımın evde unuttuğu eski kimliğiyle seyahat ediyorum, onun kılığına girdim mi diyecektim?” (Kahraman, 2011, s. 106). Hikâye Kahramanı, kimliğinin olmamasını o kadar büyük bir sorun haline getirmiştir ki gittikçe oturan kimliğini göremeyecek haldedir. “Tuhaf bir tren yolculuğu”ndaki yol arkadaşlarından kaçak yolcu, ona “Bu trende sizi tanımayan birinin çıkacağını zannetmiyorum” (Kahraman, 2011, s. 109) dediği halde kuyruklu gözlere sahip genç hanımın kendisini tanımış olması, onu Hikâyeci zannettikleri düşüncesine sebep olmuştur. Fakat yanılmıştır, onu tanıyanlar Hikâye Kahramanı kimliğiyle tanımaktadırlar: “Beni ben olarak biliyorlardı onlar; kimliğiyle dolaştığım hikâyeciyle karıştırmıyorlardı.” (Kahraman, 2011, s. 111). Üstelik genç hanım, Hikâye Kahramanı'nın etkili ve baskın bir karakter olduğunu söyleyip kişiliğine dair yorumlarda da bulunur. Yani Hikâye Kahramanı, kimliğinin peşinde koşarken o yönde bir kimlik sahibi olmuştur.

Fakat Hikâye Kahramanı üzerinden baskın şekilde ilerleyen kimlik bunalımı teması bununla son bulmaz. “Hepsi hikâye”de kitabın ikinci bölümü boyunca Hikâye Kahramanı olarak takip ettiğimiz kahraman, Hikâyeci'ye dönüşür. Kimliğini bulmak için aradığı kişi kendi kimliği olur. Ama kendisinin Hikâyeci olduğunu hatırlamamaktadır ve kimlik bunalımı devam eder.

Kimlik bunalımı teması bu iki kitap dışında, yazarın kitaplarına almadığı “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde de kendisini göstermektedir. Bu tema mektubun yazıldığı kişi üzerinden verilmiştir. Bu kahraman, üniversite yıllarından itibaren birçok alanla ilgilenmiş ve bir alana ait olamamanın bölünmüşlüğüne yaşamaya başlamıştır: “Her işe, kendini adarcasına veriyordun; bir tutku halinde sarılıyordun. Ama bana sorarsan aynı anda birkaç farklı uğraşa birden yöneldiğinden parçalanıyor, dağılıyordun.” (Kahraman, 2019, s. 90). Burada ilgilendiği her alan kahraman için bir kimlik manasına gelmektedir. Hikâyeci, eleştirmen, denemeci, araştırmacı, müzehhib ve hattat onun kendisinde oluşturduğu kimliklerdir. Öğrenciliği boyunca bu dağılmaya rağmen ilgilendiği alanlara karşı tutkusundan, yani kimliklerinin hiçbirinden vazgeçmemiştir. Fakat her işe tutkuyla sarılan bu kahraman, mezuniyet belgesini aldığı gün hepsinden vazgeçmiş haldedir: “Ne kadar üzgündün o gün; şehirden bir an önce kaçıp gitmek istiyordun. Ne devam ettiğin kurslar, ne memurluk, ne de o büyük şehir umurundaydı. Bıkkın ve yılgındın; fakat sebebini de anlatmıyordun. Hayatını uzak bir kasabada, küçük bir memur olarak sürdürmeye kararlı görünüyordun.” (Kahraman, 2019, s. 91). Bu paragraf göstermektedir ki bu kahramanın kimliklerini yaşattığı yer o “büyük şehir”dir. Bu büyük şehirde kendisine belirli bir kimlik oluşturamasa da her kimliği bir parça yaşatma imkanı bulmaktadır. Aynı doğrultuda küçük bir kasabaya gitmek de bütün bu kimliklerden vazgeçmek anlamına gelmektedir. Fakat öyle olmamış, kimliklerinden vazgeçmemiştir. Özellikle hikâye yazmaya devam eder ve bu hikâyelerde içindeki kimliklerin bir şekilde hayata tutunmaya çalıştıkları görünür. Anlatıcı, hikâyeleri okuduğunda yazarın mektubun muhatabı olduğunu anlamıştır. Hikâyelerde farklı kahramanlar olarak görünen hikâyeci, eleştirmen, denemeci ve araştırmacının aslında yazarın kendisi olduğunun farkındadır:

“İçinde birer kıpırtı halinde var olan o eski eğilimler, senin gibi bir köşeye gömülmeye razı olmamışlardı anlaşılır. Bir yerden yol bulmuşlar kendilerini dışarı atmışlardı. Bağımsız varlıklar halinde yaşamaya başlamışlardı. Her biri birer yönünü almış, sen, orta yerde kalmıştın. Hayalinin oyunlarına gelip tüm o hayali kişiliklerin terk ettiği asıl varlığını bir hayal sanmıştın. Geçmişini gölgelerine dağıtıp sen geçmişsiz kalmıştın.” (Kahraman, 2019, s. 95)

Mektubun yazıldığı kişi, yazdığı hikâyelerden anlaşılacağı üzere kendisini farklı kimliklere bölerek kimliksiz kalmıştır. Kendisi hiçbir zaman tek bir kimliğe sahip

olmadığı için kimliği konusunda bir bunalım yaşamış, bir zamanlar birden fazla kimliği sebebiyle yaşadığı buhranı sonradan kimliksiz kalmasıyla yaşamaya başlamıştır. Üstelik bu bunalımdan kaçmanın yolunu o kimlikleri birbirinden bağımsız olarak büyütmede bulmuş, fakat bunda da başarılı olamamıştır:

“Birisinin tüm bunları sana söylemesi gerekiyor: O eleştirmenin, hikâyecinin, denemecinin ve araştırmacının sadece tasavvurda var olduklarını; yeteneklerinin bunca yıl içinde çok az yol aldıklarını, gelişmeden ilk halleriyle kaldıklarını bilmen gerekiyor. (...) Kendini hapsettiğin o kasaba koşullarında ne kadar olunabilirse o kadar yazarsın sen.” (Kahraman, 2019, s. 95)

Kasabanın kimlikler için bir engelleyici olduğu burada bir daha vurgulanmıştır. Kahraman ise ne kimliklerinden vazgeçebilmiş, ne de oradan çıkarak kimliklerinin gelişmesine izin vermiştir. Sadece bu kimlikleri var etmenin hayaliyle yaşamakta ve bunları hikâyelere dökmektedir. Yaşadığı bunalımdan dolayı evinden kaçmış ve bundan sıyrılabilmek için evine geri dönmeye çalışmıştır: “Eğer şu anda elinde ve okuyorsan, demek ki bir sonuç vermedi evine dönmen; sıyrılamadın tüm o hikâyelerden.” (Kahraman, 2019, s. 95-96). Hikâye mektuptan ibaret olduğu için o mektubun muhatabına ulaşıp ulaşmadığı belli değildir. Dolayısıyla kimlik bunalımının çözülüp çözülmediğine dair de bir fikir edinilemez. Fakat bu belirsizlik de bunalım temasının bir sonucu olarak görülebilir.

Sonuç olarak *Kayıp Hikâyeci*, *Geçit* kitaplarında ve “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde kimlik bunalımı, diğer bir deyişle varoluşsal bunalım teması belirgin bir şekilde yer almaktadır. Hikâyelerdeki kahramanlar, özellikle ana kahraman olanlar kendi kimliklerini çözmeye, varlıklarını ispatlamaya çalışırlar. Bu kimlik bunalımı ilk kitapta Hikâyeci’nin tamamen ortadan kaybolmasıyla sonuçlanmıştır. Belli bir yere gitmemiş olması bunun sadece bir uzaklaşma olmadığını gösterir. Kaybolmak, kitaptaki varoluşsal bunalım temasına uygun bir sonuçtur. İkinci kitapta ise kimlik teması çeşitli şekillerde karşımıza çıksa da en somut haline Hikâye Kahramanı’nın yolculuğunda rastlarız. *Kayıp Hikâyeci* bir mekân üzerinden kimliğin sorgulandığı hikâyelerden oluşur. *Geçit*’te kimlik bunalımı kimliği aramak üzere bir yolculuğa dönüşür. Bu kitabın sonunda bir cevap vardır. Hikâye Kahramanı, Hikâyeci’nin kendisi olur. Fakat bu iki kahramandan birinin varlığının artık mevcut olmadığını gösterir. Dolayısıyla kimlik bunalımı devam etmektedir. “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde ise kahramanın

kimlik bunalımı dışarıdan bir gözle anlatılır. Anlatıcı bunalıma düşmüş kahramanı bu durumla yüzleştirmeye ve çıkış yolu göstermeye çalışır. Kitaplarda olduğu gibi bu hikâyenin sonunda da bu varoluşsal sorun bir çözüme ulaşmamıştır.

2.3.2. Hayatın Gerçekliği ve Kurmacanın Gerçekliği Sorunsalı

Kayıp Hikâyecisi ve *Geçit* kitaplarındaki bir diğer tema, “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi?” sorusudur. Daha önce bu kitapları incelerken üstkurmaca başlığı altında ele aldığımız birçok örnek bu temayı ortaya çıkarır. *Kayıp Hikâyecisi*’de “Araştırmacı’nın kitap için yazdığı önsöz”de bütün olayların kurmaca, tüm kişilerin hayal ürünü olduğunu ifade ettikten sonra hepsinin gerçekle bir bağlantısı olduğunu belirtmesi kitap boyunca sürececek “gerçek-kurgu” karmaşasını başlatır. “Tuhaf bir durum” hikâyesinde geçen “Sürekli hikâyeler planladım yaşadıklarımın çıkararak, günlerce kafamda gezdirdim, bir olgunluğa ulaştırmak için onları. (...) Ben hep yaşadım onları.” (Kahraman, 2000, s. 11) cümlelerini, Şecaattin Tural “Yazarın "yaşamak" sözünü ısrarla kullanması ve hikâyelerini yaşadıklarından yola çıkarak oluşturma isteği üzerine vurgu yapması, "hayatın gerçekliği mi kurgunun gerçekliği mi” gibi kuramsal sorunları tartışmaya açmaya yöneliktir.” (Tural, 2014, s. 161) şeklinde yorumlar. Aynı hikâyede kahramanın, kendi yaşadıklarına kendi adıyla basılmış bir kitapta rastlaması aynı sorunu meydana çıkarır. Kahramanın hayatının gerçekliği kurmacaya dönüşmüş ve hangisinin kurmaca, hangisinin gerçek olduğu sorusu doğmuştur.

“Yolculuk” hikâyesinde başlayan Hikâye Kahramanı’nın hikâyesi, defaatle belirttiğimiz üzere kendi iradesiyle yaptığı her şeyin Hikâyecisi’nin kurgusu çıkmasıyla kendi gerçekliği ve Hikâyecisi’nin kurmacası arasında bir sorunsalı ortaya koyar. Hikâye Kahramanı, Hikâyecisi’nin çalıştığı yere geldiğinde önce kendi hikâyesinin müsveddesini bulur: “Çıkıp geldiğim dünyayı (şimdi nerdeyim ben peki?) yansıtan bu kağıtları elimde tutmak çok garip bir duygu. Bir yabancı gibi okumaya başladım.” (Kahraman, 2000, s. 16). Hikâyelerin bazılarında yazarın gerçek hayatında yaşadığı olaylar ve karşılaştığı kişiler kurmacanın bir parçası olmuştur. Bu hikâyelerde “hayatın gerçekliği kurmacanın gerçekliğine dönüştüğünde hâlâ hayatın bir gerçeği midir?” sorusu kendisini gösterir. Hikâye Kahramanı’nın burada yaşadığı sıkıntı bu sorudan pek de farklı değildir. Kendisinin gerçek olarak yaşadığı olayları, bir hikâye metni olarak okuduğunda “yabancı gibi” ifadesini kullanması boşuna görünmemektedir. Buna göre hayatın

gerçekliği kurmacanın gerçekliğine dönüştüğünde, gerçek hayattan alınan kişilerin kendilerine ve gerçek hikâyelerine yabancılaştığı yorumu yapılabilir. Bu yabancılaşma aynı hikâyedeki şu diyalogda da etkisini gösterir: “Hikâyenin kişisinden ‘sen’ ve ‘ben’den başka üçüncü kişi gibi söz ettin; ben değil miyim o? Artık değil, dedi. Yeni bir hikâye bu ikimizinki.” (Kahraman, 2000, s. 20). Bu cümle de göstermektedir ki bir kişi, bir kurmaca kahraman olarak yazıldığında artık yazılan kişi başka birisine dönüşmektedir. Bu da hayatın gerçekliği ve kurmacanın gerçekliği arasındaki ayrımı ortaya çıkarır.

“Dergi yönetmeyi seviyorum ama...” hikâyesinde Hikâyeci’nin sonraki hikâyeyi Dergi Yöneticisi’nin ağzından yazacağını söylemesi ve bunu söylediği hikâyede anlatıcının Dergi Yöneticisi olması hikâyeler boyu sürekli kendisini gösteren karmaşanın örneklerinden biridir. “Mihail” başlıklı hikâyede yine gerçeklik ve kurmacayı birbirine karıştıran cümleler karşımıza çıkar: “Geçen akşam şair arkadaşıma, öyle anlar oluyor ki hayatın hangi kesitine, çevremdeki hangi kıpırdanışa baksam bir hikâye konusu gibi görünüyor bana, diyerek ağzımdan kaçırdım içimdeki bu duyguyu.” (Kahraman, 2000, s. 47). Bu cümle hikâyelerin yazarın yaşadıklarından yola çıkarak yazıldığı izlenimini uyandırır. Yine okuduğumuz kurmacanın gerçekliği mi, yoksa hayatın gerçekliği mi sorusu ortaya çıkar.

“Hikâyecinin karısı” başlıklı hikâyede diğer bütün hikâyelerde yaşananlar, sadece Hikâyeci’nin kurmacası olarak gösterilir: “Bir süre sonra daha tehlikeli şeyler olmaya; sürekli anlattığı hikâyelerinin kişileriyle kendini, bizi ve bazı arkadaşlarını karıştırmaya; yaşadıkları, okudukları ve kurdukları arasındaki sınırı farkedememeye başladı.” (Kahraman, 2000, s. 70). Bu cümleye göre aslında diğer hikâyelerde anlatılan her şey gerçek değil, yine kurmacanın içinde, bir kurmacadır. Dolayısıyla bu hikâye gerçekliği yansıtıyor gibi görünmektedir. Fakat bir sonraki hikâye “Rapor”da bu hikâye de bir kurmacaya dönüşür: “O sokağın sonunda kaybolurken, elime tutuşturduğu zarfın içinden son hikâyesini çıkarıp başlığını okudum. Tuhaf bir başlık koymuştu: “Hikâyecinin karısı.” (Kahraman, 2000, s. 77).

Kitap boyunca tüm hikâyelerde hayatın gerçekliği ve kurmacanın gerçekliği iç içe geçmiş, aralarındaki sorunsal ortaya koyulmaktadır. Hikâyelerde hangi kısım gerçek, hangi olay kurmaca anlamak mümkün değildir. “Hikâyecinin yargılanması”nda anlatıcı

hikâyelerin meselesini ortaya koyar: “Hayatın gerçekliği mi yoksa kurmacanın gerçekliği mi? Ben şahsen bu soruyu çözüme kavuşturacak gücü bulamıyorum kendimde.” (Kahraman, 2000, s. 66). Bu sorunun hikâyelerin temasına dönüşmesi, çözümünü bulunamayan sorunun hikâyelerde birçok şekilde karşımıza çıkmasından ileri gelir.

“Hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi” teması *Geçit* kitabında da varlığını sürdürmektedir. “Pürüz” hikâyesinde Hikâye Kahramanı’nın kendi düşüncelerine bir hikâye müsveddesinde rastlaması onun kendi gerçekliği ve elindeki kurmaca arasında bir sorunsal doğurur. “Eleştirmenin açıklaması her şeyi değiştirecek mi?” hikâyesinde Eleştirmen “Her şey bir düzenden ibaret beyler; adına, kapağına varıncaya kadar, ince ince hesapları yapılarak kurulmuş bir yalanlar dünyası bu kitap: Bir gösteri odası.” (Kahraman, 2011, s. 100) cümlesiyle okuduğumuz kitabın kurmaca olduğunu bir kez daha hatırlatırken bir yandan kurmacanın gerçekliğini bir “düzen” olarak tanımlar. “Gerçeğin peçesini düşürmek bir kere daha bana nasip olacak galiba.” (Kahraman, 2011, s. 100) cümlesi de hikâyelerin gerçekliğinin hayatın gerçekliği olmadığına dikkat çeker.

“Geçit” hikâyesinde bu temanın başka bir yönü karşımıza çıkar. Öğrenci, karşılaştığı Hikâyeci’nin varlığından şüphe eder: “Gerçekten var değil mi öyle birisi?” (Kahraman, 2011, s. 102). Çünkü gece yarısı rastladığı tren, orada gördüğü Hikâyeci sanki rüya gibidir. Üstelik tarifelerde yer almayan bu tren, haritalarda olmayan bir şehre gidecektir. Yine öğrencinin kurduğu “Trenin varlığı o kadar gerçektir ki bu tuhaf sözlerin ne anlama geldiğini sormadım.” (Kahraman, 2011, s. 104) cümlesi, kurmacanın gerçekliğiyle alakalı bir durumu ortaya koyar. Kurmaca metinler, özel olarak da *Geçit* kitabı kendi içinde bir gerçekliğe sahiptir. Hikâyeler olayların gerçek olduğu izlenimini verirler. Aslında içinde tuhaf ve gerçek olamayacak durumlar da vardır fakat anlatım o kadar gerçek hissettirir ki okur, bunların ne anlama geldiğini sormaz. Kurmacanın bu kadar gerçek görünmesi yine hayatın gerçekliğiyle arasındaki sorunu gündemde tutar.

“Tuhaf bir tren yolculuğu” kurmaca kişilerin bulunduğu bir trende geçer. Farklı kurmaca metinlerde yer alan bu kişiler aynı gerçeklikte buluşmuştur. Trendeki kaçak yolcu nereye yolculuk ettiği sorulunca bu temayı vurgulayan bir cevap verir: “Yolculuk, sahte olandan sahil olana; geçici olandan gerçek âleme, dedi. Sonra şöyle devam etti:

Siz hikâye mantığıyla düşünürsünüz doğal olarak, bir de o tuhaf hikâyelerin diliyle söyleyeyim, isterseniz: Kurgulanmış olandan gerçek yaşama; tutukluluktan özgürlüğe!” (Kahraman, 2011, s. 108). Kaçak yolcunun da hayatın gerçekliği ve kurmacanın gerçekliği arasında kaldığı görülmektedir.

“Hepsi hikâye”de, diğer bütün hikâyelerin hepsi Hikâyeci’nin kızı tarafından yazılmış bir hikâyeye dönüştüğünde “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi” sorusu yine ana temadır. Babasının dönüş yolunu yazdığı hikâyelerle kızı çizer fakat kontrol kızın elinde değildir: “Su kendi yatağını arıyor, istediğin yerden, istediğin şekilde akıtamıyorsun her zaman.” (Kahraman, 2011, s. 124). Hikâyeci’nin kızı, yazar olduğu düzlemde kendi hayatının gerçeğini yaşamaktadır fakat kurmacanın gerçeğinin dışına çıkamaz.

Hikâyelerin sonunda Hikâye Kahramanı’nın Hikâyeci olarak dönmesi ve hikâyeler boyunca birbirlerine dönüşen kimlikleri yine “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi” temasının hikâyelerin gerçek yazarına bakan yönüyle yorumlanabilir. Hikâyenin birçok kahramanı, özellikle de Hikâyeci’nin kendisi, zaman zaman okuyucuda Âlim Kahraman’ın kendisi olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Kahramanlar bazen yazarın yaşadığı olayların benzerini yaşamakta, bazen yazara benzeyen tavırlar sergilemektedirler. Fakat aynı zamanda hepsi kendine has birer kahramandır ve kendi hikâyelerini yaşarlar. Hikâye Kahramanı’nın Hikâyeci’nin kılığında, onun kimliğiyle dolaşması, Hikâyeci zannedilmesi; hikâye kahramanlarının zaman zaman yazarın kendisi zannedilmesinin hikâyelere bir yansıması gibidir. İşte Âlim Kahraman’ın hayatının gerçekliğiyle, hikâyelerinin kurmaca gerçekliği bir karmaşaya sebep olduğu, bir sorunsal ortaya çıkardığı için “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi” sorusu hikâyelerin en temel iki temasından biridir.

Yazar, *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarının ikinci teması olan “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi” temasını kurmaca olan bu metinlere otobiyografik unsurlar yerleştirerek belirginleştirmiştir. Bazen kurmacanın gerçekliği içerisinde başka bir kurmaca meydana getirerek bu soruyu gündeme getirmiştir. Yazar ilk kitapta hikâyeler boyunca sorduğu bu soruya kendisi de bir cevap bulamaz. Hikâyeci’nin kaybolması bu temayla da ilgilidir. Çünkü yazar kahramanların kimlik meselelerine ya da “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi” sorusuna bir çözüm getirmek için değil,

sorgulamak üzere bu hikâyeleri meydana getirmiştir. İkinci kitapta kurmacanın içinde başka hikâye kahramanlarının da olduğu ikinci bir kurmaca evreni oluşturup bu iki kurmaca arasında geçişler yaptırarak gerçeklik sorusunu canlı tutmuştur. Hikâye Kahramanı'nın gerçekliği olarak gördüğümüz her şey son hikâyede Hikâyeci'nin kızının yazdığı hikâyelere dönüşünce aynı soru bir daha gündeme gelmiştir. *Geçit* kitabının sonunda da bu sorgulama bir sonuca ulaşmaz. Kimlik problemi gibi kurmacanın gerçekliği karmaşası da Âlim Kahraman hikâyelerinin temel sorularından biri olarak kalır.

2.3.3. İnsan Eleştirisi

“İnsan eleştirisi” teması, *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında öne çıkan temadır. Bu kitap da ortak bir temanın üzerine kurulmuştur. Hikâyeleri incelerken belirttiğimiz üzere hikâyelerin yazılma sebebi, hayvanların insanlara seslerini duyurmak istemeleridir. İnsanlara seslerini duyurmak isterler çünkü insanlar, kendi dillerinde konuşan başka bir varlık olmadığı için hayvanları istedikleri gibi yargırlar, kullanırlar, istedikleri muameleyi yapar, istedikleri lafı söylerler. Hayvanlara karşı bu muameleleri, hikâyelerde eleştiriyi doğurmuştur.

“Editöre Mektup” hikâyesinde Yaşlı Karga, Editör'den yazısının yayımlanmasını rica ederken kendi samimiyetini ikrar etme gereği duyar. Çünkü insanlar gözünde kargalar pek sevilmeyen hayvanlardır. Bazılarının kargaları sevmeme sebebi siyah rengidir. Karga bu düşünce şeklinin ne kadar yanlış olduğunu açıklarken insanlara kızar:

“Bu konuda ne kadar gülünç durumlara düştüklerini anlamıyorlar, Alakargaları hesaba katmamaları bir yana, aslında siyah olan tüyümüz ve gagamızdır bizim. Derimizin rengi öyle değildir. Hiç siyah elbise giymiyor mu bizim siyahlığımıza laf söyleyenler acaba? Sonra kuşları –tüm yaratıkları elbette- renklerinden dolayı ayrımcılığa tabi tutmak hangi kitaba sığar?” (Kahraman, 2016b, s. 15)

Hikâyede bu fikir yapısı bir kuş türü üzerinden ele alınmıştır. Fakat bilinmektedir ki, bazı zaman ve mekânlarda insanlar da renklerinden dolayı ayrımcılığa maruz kalmışlardır. Burada da Karga, kendi türü özelinde konuşurken “tüm yaratıkları elbette” notu düşer. İnsanlık, burada sadece kargalara değil, renkten dolayı yapılan bütün ayrımcılıklar sebebiyle eleştirilmiştir.

“Karga-Burnu” hikâyesinde Karga her şeyin Denemeci’nin yazısıyla başladığını söyler. Dikkatleri üzerine çeken bu yazı, hayatını zorlaştırmıştır. Fakat burada eleştirdiği sadece o yazı değildir, meselenin büyük bir geçmişi vardır: “Ne geliyorsa insanoğlundan geliyor başımıza. Bizden onlara hep iyiliktir giden. Onlar ise –dillerinin kemiği yok ya-söyleyiverirler akıllarına geleni. Kara çalarlar etraflarına.” (Kahraman, 2016b, s. 17). Daha önce de kargaların ve diğer hayvanların hayatı insanlar yüzünden zorlaşmış olmalı ki böyle genellemeli ifadeler kullanır. Mecazi olarak bakıldığında ise insanın aklına geleni istediği gibi söylemesi eleştirilir. İnsan her istediğini söylediğinde işin içinden yalan, iftira da çıkabilir. Dolayısıyla her istediğini söylemek birilerini yanlış ithamlara maruz bırakıp, onlara zarar verebilir. Aklına geldiği gibi konuşmak insanların büyük bir yanlışlıdır.

Yine “Karga-Burnu” hikâyesinde insanların “etraflarına kara çalması” örneği olarak halk arasında kullanılan “kılavuzu karga olanın burnu (nokta nokta)dan kurtulmazmış” atasözünü gösterir. Karga’ya göre kargalar da temiz şeyler yemek istemektedirler. Fakat kargaların pislik içinden yemelerinin sebebi insanların dünyayı kirletiyor olmasıdır. Kargalar temizlemezse insanların pisliği içinden çıkılmayacak bir hale gelecektir: “Siz gelip bu yeryüzünü kirletmeye başlamadan önce hep temiz şeylerdi bizim yiyeceklerimiz de. Ne yaparsın ki insan soyu yeryüzüne yayılmaya başlayınca, ardını toplamak bize kaldı.” (Kahraman, 2016b, s. 18). Bilinen bir gerçektir ki, çevre kirliliği gün gün artmaktadır. Ve bu kirliliğin sebebi hiçbir hayvan ve diğer canlılar değil, sadece insanlardır. Burada da Karga, kendi türü adına kızıyor gibi görünmekle birlikte insanlığın çevreye karşı suçunu genel olarak eleştirmektedir.

“Yazmak Bana Göre Değil” hikâyesinde insanların, kargaların akıllı kuşlar olmasını hem kabul ettikleri hem de bu sebeple onlara kızdıkları anlatılır: “Takdir edilmesini anladık da, kızma ne oluyor. Akıllı olmak bir suç mu? Söylemeden edemeyeceğim; aklı sadece kendisine mi yakıştırıyor insanoğlu? Bu kadar bencil ve burnu büyük olmaya gerek var mı?” (Kahraman, 2016b, s. 27). İnsanların diğer hayvanlara karşı işledikleri bir diğer suç da budur. Kendileri, hayvanlardan daha çok kabiliyete sahip oldukları için onları küçük görmeleri ve kendi kabiliyetlerini onlarda görmek istememeleriyle eleştirilirler.

“Kütüphane” hikâyesinde Fare, evlatlarını kaybettikten sonra büyük bir acıya gark olur. Kendini kaybetmiş halde sokağa çıkar. İçinin yangınıyla çığlıklar atmaktadır. O çığlıklar arasında şunları söyler:

“Neden, neden, diye çığlıklar atıyordum: Biz ne yaptık insanoğluna? Hangi kötülük geldi bizden ona? Kötülüğü bırak, varlığımızı adamadık mı bu zamana kadar onlara? İstedikleri deneyi üzerimizde gerçekleştirmediler mi? İnsan soyuna bir şey olmasın, biz ölsek bile onlar sağlık bulsun, diye değil miydi tüm bunlar? İstedikleri gibi kullanmadı mı, kullanmıyorlar mı bizi laboratuvarlarında? Peki, o zaman onların elinden bize gelen bu kötülükler neyin nesi?” (Kahraman, 2016b, s. 33)

Burada insanların daha farklı bir eylemine, bilim adı altında hayvanlar üzerinde yaptığı deneylere eleştiri yapılmaktadır. İnsanlar, kendilerine bir ilaç üretebilmek için birçok hayvanı, özellikle deneylerde sıklıkla kullanılan fareleri öldürmüşlerdir. Elbette fareler de canlı oldukları için onların üzerinde uygulanan deneyler de suçtur. Fakat buradaki Fare'nin kızdığı şey sadece deneyler değildir. Deneylere kobay olarak insan sağlığına feda oldukları halde laboratuvarlar dışında da insanların kötülükleriyle karşılaşmış olduklarından olurlar. İnsanlar çeşitli eylemlerle hayvanlara zarar vermektedirler.

İnsanların hayvanlara verdiği zararlara bir örnek de “Köpeğin Anlattıkları”nda verilir: “Fakat o yaşta nerede duracağını kestirilemez insan evladının. Kimileri –hangi dürtüyle bilinmez- size eziyete kalkabiliyor.” (Kahraman, 2016b, s. 70). Bu da genelde çocukların işlediği bir suç türüdür. Başta kedi ve köpek hayvanlarına çeşitli eziyetler yapıp zarar verirler.

“Arabî” başlıklı son hikâyede Karga yine insanları eleştirir: “Kendi kendime söylüyorum: Ey yaşlı karga, insanoğlula baş edebileceğini mi sanıyorsun; onların hileleri çoktur. Acımazlar çıt diye kırıverirler önlerine çıkanı, tekerlerine çomak sokanı.” (Kahraman, 2016b, s. 81). Karga, insanlarla mücadele etmek için bir yola çıkmıştır ama zaman zaman insanların kötü tarafları yüzünden umutsuzluğa düşer. Kendi türünün adını aklamak için çıktığı bu yolda kendisine daha çok zarar verme ihtimali vardır. Karga'nın söyledikleri insanların hoşuna gitmezse bir yolunu bulup kendisini engelleyebilirler. Burada insanoğlunun hilekârlığı, acımasızlığı, bir şekilde engellenmeye tahammül edememeleri bir arada eleştirilir.

Yine son hikâyede Karga, “bengisu”nun ortaya çıkışından bahseder. Bengisuyun ortaya çıktığı yer kargaların yaşadığı yere yakındır. Bir ara insanoğlu hırsları yüzünden bengisuyu kaybeder. Tekrar bulmaları da yine kargalar sebebiyledir. İnsanoğlunun bengisuyu kaybetmesine sebep olan hırsın sürecini karga şu şekilde anlatır:

“Ömürler kıaldıkça hırslanan insan soyu bilime sarılmış, her şeyi kendi kısa hayatları içinde görmek ve yaşamak sevdasına düşmüş. Keşifler birbiri ardına gelmiş. Bir nokta halinde olan ilim çoğaltılmış, azdırılmış. Sükûnun altın olduğu devirler geride kalmış, ağızlar açılmış, çeneler düşmüş. Hikâyeler roman olmuş.” (Kahraman, 2016b, s. 84-85)

Burada yine insanların birçok özelliği eleştiriye maruz kalmıştır. Hırsları, her şeyi kendileri öğrenebilecekleri düşüncesi, çok konuşmaları gibi kötü özelliklere değinilir. Çağlar boyunca insanların kibirleri, hırsları, kendinden başka varlıklara karşı muameleleri, insanların da dahil olduğu canlılara ve çevreye büyük zararlar vermiştir. Üstelik insanlar kendi hatalarının farkına varmayıp yine insanların dahil olduğu diğer varlıkları suçlamışlar, yargılamışlardır. Kendilerinde bir hâkimiyet hakkı görüp, diğer varlıkları ezmişlerdir. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının hikâyelerindeki insan eleştirisi teması, bu durumu anlatmaktadır.

“Kargalar” hikâyesinde de, bağlantılı olduğu *Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k* kitabındaki gibi “insan eleştirisi” teması görülmektedir. Hikâyede insanın sert ve zalim yüzü eleştirilir. Fakat bunu yaparken insanın yumuşak ve merhametli yüzü de verilir ve bu iki yüzün karşılaştırması ortaya koyulur.

Hikâyenin başında Editör, anlatıcıya yani Yazar’a bir karganın yazdığı kitaba onun ismini yazmayı teklif eder: “Hikâyeleri senin isminle kitaplaştıralım diyordu. Bir sahibi olmalı bu kitabın, bir insan adı koymalıyız kapağına.” (Kahraman, Kargalar, 2017). *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında insan eleştirilirken akıl gibi bazı özellikleri sadece kendisine yakıştırmasıyla eleştiriliyordu: “Söylemeden edemeyeceğim; akli sadece kendisine mi yakıştırıyor insanoğlu? Bu kadar bencil ve burnu büyük olmaya gerek var mı?” (Kahraman, 2016b, s. 27). Burada da benzer bir durum karşımıza çıkmaktadır. Kitabı yazan bir karga olmasına rağmen kitabın kapağına bir insan ismi koyulacaktır. İnsanlar kitap yazmayı da sadece kendilerini yakıştırmakta, hayvanlarda bu hakkı görmemektedirler. Burada Editör, insanlığın sert yüzünü temsil eder. Hem bir karganın hakkını bir insana vermekte, hem de bunu o insanı da iğneleyerek ve istemediği bir

konuda ısrar kullanarak yapmaktadır. Anlatıcı ise fark ettiği iğnemeleri görmezden gelerek teklifi kabul etmesiyle insanlığın yumuşak yüzüdür: “Yüzü yumuşak bir insanım, hiç istemediğim halde çıkacak hikâyeye kitabında adımı kullanmalarına izin verdim. Başıma ne geliyorsa bu yersiz merhametlerden geliyor işte.” (Kahraman, Kargalar, 2017).

Kitap yayımlandıktan sonra hakkında bir yazı çıkar. Bu yazının konusu da hikâyenin temasını vurgular: “İnsanlığın sert ve zalim yüzünden, bir varlık dilinden söz ediliyordu yazıda; hakikaten değerli bulunuyordu hikâyeler, yazarı övülüyordu.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Anlatıcı daha sonra bu yazıyı gazetenin kendisinden okuyabilmek için bir büfeye gider. Gece vakti ilk defa büfeye gitmiştir ve burada insanlığın sert ve zalim yüzüyle karşılaşır. Büfedeki genç onun sesini duymaz, duyduğu zaman önce alay edercesine, sonra azarlayarak konuşur: “Daha da sertleşip iyice kabalaştı: Git Allah aşkına başımdan moruk, dalga geçme benimle, dedi.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Bu diyalog karşısında insanların tepkileri de birer eleştiri unsuru olarak hikâyede yerini almaktadır: “Hiçbir şey söylemeden etrafımdaki insanların yüzüne baktım. Bazıları bir şey olmamış gibi büfeciye ne istediklerini söylüyor, bazıları da benim yüzüme bile bakmadan hafifçe sırtıyorlardı.” (Kahraman, Kargalar, 2017). İnsanoğlunun bir kötülük karşısında gülmesi suç olduğu gibi görmezden gelmesi de suçtur. Buradaki müşteriler de büfedeki sert ve zalim gencin yaptığı gibi anlatıcıya bir kötülük yapmışlardır. İnsan burada kötülük yapmasıyla, kötülükten zevk almasıyla ve kötülüğe sessiz kalmasıyla eleştirilmiştir.

Aynı büfede insanlığın yumuşak ve merhametli yüzü de karşımıza çıkar. Büfede duran diğer genç, az önce söz ettiğimiz aksine anlatıcıya karşı son derece ilgili ve saygılıdır: “O, başı ne kadar kalabalık olursa olsun beni cevapsız bırakmazdı. Hem de saygılı bir dille, Hocam, diyerek.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Anlatıcıyı görünce selam verir, saygı gösterir. Hikâyede insanlığın bu iki yüzü gece ve gündüz metaforuyla anlatılmıştır. Büfede geceleri sert ve zalim genç, gündüzleri ise saygılı ve ilgili genç durmaktadır. Anlatıcının büfeye hep gündüz gidiyor olması insanlığın yumuşak tarafında olmasıyla bağdaştırılabilir. Gece gittiğinde zaten büfeyi tanıyamamıştır: “Sanki kırk yıllık semtimde değil de hiç tanımadığım bir yerdeydim.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Gündüz büfenin önünden tekrar geçerken yine saygılı bir tavırla karşılaşır.

Hikâyede bir diğere insan eleştirisi de nesil farkı üzerinden yapılmıştır. Torununun anlatıcısıyla konuşma tarzı bu eleştirinin ilk örneğidir: “Evdekilere açıklamaya çalıştımsa da inandıramadım; tıngırdatma bizi dede, diyordu torunum Emin. Bir karganın hikâyeye yazdığı nerde görülmüş. Kızım, dedelerle böyle konuşmak nerde görülmüş, diye payladı onu.” (Kahraman, Kargalar, 2017). Evdeki nesillerin en genci olan Emin, dedesiyle kısmen argo bir üslupla konuşmuştur. Anlatıcının kızı, yani Emin’in annesi ona bu saygısızlık içeren konuşmadan dolayı kızar. Gençlere bir diğere üslup eleştirisi “hocam” kelimesi üzerinden yapılır: “Şimdi düşününce bu “Hocam” kelimesi de tuhaf gelmeye başladı bana. Gerçi olur olmaz böyle alışılmadık kelimelerle hitap ediyordu gençler; fakat birbirlerine... “ (Kahraman, Kargalar, 2017). Hikâyede yeni nesillere eleştiri yapılan hususlardan biri ekrandan okuyup ekrana yazmalarıdır:

“Şimdi siz itiraz edeceksiniz, ekrandan okuttular ya o yazıyı sana, diyeceksiniz. Kazın ayağı öyle değil işte sevgili okuyucularım. Bizim kuşak için ekrandan okumak okumak olmuyor. Yazmak da öyle... Ekran yazıyor yazısını şimdiki insanlar. Ne zevk alabiliyorlar bundan bilmem ki, su üstüne çiziktirir gibi bir şey; şimdi var, biraz sonra yok.” (Kahraman, Kargalar, 2017)

Burada eleştiri ekrana yazmak, ekrandan okumak gibi eylemlere yapılıyor gibi görünse de “bizim kuşak, şimdiki insanlar” gibi ifadeler eleştirinin eylemden ziyade bunu yapan insanlara yöneltildiğini göstermektedir. Hikâyede yeni nesle karşı eleştiri dilinin kullanılması anlatıcının yaşlı olmasından kaynaklanıyor olabilir. Bu yüzden hikâyedeki eleştirinin nesil farkı üzerinden yapıldığını söylemek çok daha doğru olacaktır.

İnsan eleştirisi teması *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının en baskın temasıdır. Kahraman’ın hikâyeleri arasında bu tema *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında ve onunla bağlantılı olan “Kargalar” hikâyesinde görülür. Kitapta bu tema kapsamında insanlar hırsları, kibirleri, aklına geleni söylemeleri, diğere canlılara ve çevreye zarar vermeleri gibi birçok unsur sebebiyle eleştirilirler. Anlatıcılar hayvan olduğu için insanlara dışarıdan bir bakışla bu eleştirileri yapmak mümkün olmuştur. Hikâyeler boyunca eleştiriler insanların farklı özelliklerine yönelik olarak yapılmıştır fakat son hikâyede insanın eleştiriye açık olmaması da Karga’nın bu eleştirilerden zarar görme kaygısı altında eleştirilir. Hikâyelerde bu eleştiriler yapılırken insana bir şeyleri fark ettirmek amacıyla yola çıkılmış gibidir fakat bunların insanlarda bir şeyi değiştirmeyeceği anlamıyla kitap sona erer. Hikâyede ise eleştiri karşılaştırmalar üzerinden yapılmıştır.

İyi insan-kötü insan ve eski nesil-yeni nesil karşılaştırmalarıyla insanın farklı özellikleri göz önüne serilmiş, insan bazı yönleriyle eleştirilmiştir.

2.3.4. Ölüm

Ölüm teması Âlim Kahraman'ın iki kitabında görülür. Bunlardan ilki *Yazmak Bana Göre Değil* kitabıdır. Bu kitaptaki hikâyelerde Fare'nin hikâyesi yavrularının ölümüyle başlayıp Yaşlı Kütüphaneci'nin ölümüyle biter. Anlatıcısı olduğu ilk hikâye "Kütüphane", "Dört yavrusunu bir gecede kaybetmiş talihsiz bir fareyim ben." (Kahraman, 2016b, s. 29). cümlesiyle başlar. Hikâyede o acı geceyi anlatır ve sonrasında geçmeyen acısının büyüklüğünü ifade eder: "O gece, en dar kovuklara sığın küçük bedenimi koca eve sığdıramadım. Acıdan çıldıracaktım." (Kahraman, 2016b, s. 32). Fare, gece duvarları kemirip geri dönünce yavrularının öldüğünü görür ve içindeki acının tazyikiyle kendisini evden dışarı atar, kendini bilmez halde sokaklarda dolaşır. "Kütüphane" başından, Fare'nin gözlerini kütüphanede açtığı sona kadar ölüm acısının hikâyesidir.

Fare'nin anlatıcısı olduğu son hikâye "Gemi"de, Fare'nin okuma öğrenme süreci, senelerce kütüphanede kalarak kitapların dünyasına dalması, seneler sonra kütüphaneden çıkıp Yaşlı Karga'yla tanışması ve arkadaş olduğu Karga'yı Kütüphaneci'yle tanışmaya getirmesi anlatılır. Fare, odasına girdiğinde Yaşlı Kütüphaneci'yi ölü halde bulur: "Çocuklarımı kaybettiğim gecedен farklı, bambaşka bir ölüm duygusu yaşıyordum. O geceki gibi isyan yoktu içimde. Yaşlı denizcinin yıllar boyunca dolaştığı enginlerin suyu, hiç durmadan ve ılık ılık doluyordu sanki içime." (Kahraman, 2016b, s. 55). Fare, evlatlarının ölümüyle yaşamaya başladığı kütüphaneden Kütüphaneci'nin ölümüyle mahzun bir şekilde hiçbir şey almadan ayrılır. Ölüm, hikâyenin sonunda gerçekleşse de hikâyenin içinde izleri bulunmaktadır: "Böyle bir istekte bulunduğum için sevindiğini söylüyordu. Fakat derin bir hüznün de gelip çökmüştü yüzüne." (Kahraman, 2016b, s. 53). Bu durumdan Kütüphaneci'nin ölüm sebebiyle bir daha görüşemeyeceklerini hissettiği çıkarımı yapılabilir.

Fare'nin hikâyesi dışında da hikâyelerde ölüm unsuru karşımıza çıkmaktadır. Yaşlı Karga sürekli ölmüş dedesinden söz eder. Dedesinin öldüğü zamanı da anlatmaktadır: "Öldüğünde yaşı dördüncü kademenin sonunu bulmuştu. Çok iyi hatırlıyorum, ben eğitim çağındaydım henüz, yüz yaşını –özür dilerim on yaşını demeliydim- yeni

doldurmuş bir çocuktum. Büyük bir tören yapıldı onun ölümü üzerine.” (Kahraman, 2016b, s. 27). Kargaların ölümlerini gömme bahsi de ölüm temasına dahildir. Köpek’in hikâyesinde ise ailesinin olmamasını anlatırken bir ölüm konusu kendisini gösterir: “Diğer kardeşlerim küçükken öldü, ben kaldım.” (Kahraman, 2016b, s. 71). Fakat bu konu üzerinde daha fazla durulmadığı için kendi başına bir tema unsuru değildir.

Ölüm temasının asıl hakim olduğu kitap *Bak Bahar Gelmiş*’tir. Kitaptaki hikâyeler geçmişe yönelik hikâyeler anlattığı için ölüm teması çok baskın olarak karşımıza çıkar. Hikâyeler yazılışından yaklaşık elli yıl öncesini anlatmaktadır. Daha öncesine dair hikâyeler de anlatıcı tarafından aktarılır. Dolayısıyla anlatılan çoğu kişi ölmüştür. “Diyalog” sonrası ilk hikâye olan “Yün Kilim”in ilk paragrafında ölüm teması kendisini gösterir: “Artık ne annem hayatta ne de ailemin diğer bireyleri babam ve ağabeyim.” (Kahraman, 2021, s. 11). İnsanın en yakınları ailesidir. Çocukluğunu şekillendiren ilk insanlar da onlardır. Anlatıcı, anlatmaya henüz yeni başladığında çocukluğunun en öndeki varlıklarının artık olmadığını söyler. Çocukluk özlemiyle birlikte başlayan ölüm teması kitabın birçok yerinde etkisini gösterecektir. İkinci hikâyeye “Süsken’le Alabacak” başlığının verilme sebebi bu iki öküzdü Alabacak’ın ölümünün hikâye içerisinde anlatılıyor olmasıdır. “Aslında Alabacak’ı anlatmak için almıştım kalemi elime; onun hazine ölüm hikâyesini..” (Kahraman, 2021, s. 17). Alabacak’ın ölümü anlatıcının unutamadığı anılardandır. Acısı geçmemiştir. Hayvanlar üzerinden de tema varlığını sürdürmektedir. “Amcam Arif” hikâyesi anlatıcının amcasının ölüm haberini alması üzerine yazılmıştır: “Tam uykuya dalacağım sırada çaldı başucumdaki telefon. Amcamın oğlu Hüseyin arayan. Yeğenim, amcan biraz önce vefat etti, dedi.” (Kahraman, 2021, s. 25). Hikâyenin devamında amcasıyla anılarını anlatır. “Teyzem Naime” hikâyesinde teyzesine, Kula’ya gidişlerini anlatır. Hikâye boyunca ölüm teması kendisini göstermez. Fakat hikâyenin son paragrafında yıllar sonra teyzesinin felç olduğunu öğrendiğini anlatır. Üzüntüden teyzesiyle nasıl konuşacağını bilemez. Ve hikâye yine ölüm temasını belirginleştiren “Bir süre sonra öldü teyzem.” (Kahraman, 2021, s. 63) cümlesiyle biter. Niyazi Dayı’yı anlattığı ikinci hikâye “Epikriz”in son kısmında yengesinin kanser olduğunu, bitkisel ilaç hazırlayan birine vermek için dayısından yengesinin epikrizini istediğini anlatır. Yengesinin durumu oldukça kötüdür. İlacı almak fayda etmez: “Kader hükmünü icra etti. Birkaç gün sonra yengemin ölüm haberi geldi..” (Kahraman, 2021, s. 95). “Yama” hikâyesinde anlatıcı büyük dedelerine

kadar ailesinin büyüklerini anlatır. Annesinden duyduğu kadarıyla haklarında bilgi verir. Çünkü kendisi çoğunu bizzat görmemiştir: “Bunlardan sadece Ali dedemi tanıdım. Diğerleri ben doğmadan ölmüş.” (Kahraman, 2021, s. 80). Hikâyenin devamında Ali Dede’nin de ölümüne değinir: “Ali Dedem 1961 yılında, babamdan iki yıl kadar sonra, ben beş yaşındayken yumdu hayata gözlerini.” (Kahraman, 2021, s. 80). Bu hikâye baştan sona ölüm temasını sürdürür. İlerleyen paragraflarda Fatma Nine’nin, Mehmet Dede’nin genç yaşta ölümlerini ve annesiyle babası erkenden ölünce bakımsız kalarak ölen halası Elif’i de anlatır: “Elif Halamı da birkaç yıl içinde toprağa veriyorlar.” (Kahraman, 2021, s. 83).

Anlatıcının babasının ölümü ise çok fazla hikâyede değinilen bir meseledir. “Dal-Ağaç” hikâyesinde tarlanın bağından söz ederken konu babasının ölümüne gelir: “Babamın ölümünden sonra bakamadık, söküldü.” (Kahraman, 2021, s. 38). Dalağaç tarlasının aile için önemli olmasının en büyük sebebi aile mezarlıklarının orada olmasıdır. Anlatıcının iki taraftan dedeleri, büyük dedesi, babaannesi, halası ve babasının mezarı da bu tarladadır. “Tüfek” hikâyesi tamamen babasının hatıraları üzerinedir. Babası, anlatıcı henüz üç yaşındayken öldüğü için ona dair bütün hatıralarda ölüm teması kendisini hissettirmektedir. “Babamdan kalan her hatıraya sıkı sıkıya bağlıydı annem.” (Kahraman, 2021, s. 44) der ve babasından kalan, tüfek dahil, bazı eşyaları ve akıbetlerini anlatır. Anlatıcının babasını hatırladığı birkaç anısı vardır. Fakat babası hepsinde hastadır ve yatmaktadır. Bu onu ölüme götüren hastalıktır. Durumu oldukça ağırdır: “Oğlumun elbisesine bak, ne de güzel yakışmış, diyordu hasta yatağından babam. İyice gerilere kaçmış sesiyle. Gülüyordu, rengi çekilmiş yüzüyle.” (Kahraman, 2021, s. 45). Hatırladığı tüm anılarda babası ağır hasta olduğu için ölüm teması o olaylarda da mevcuttur. Babasını beyaz örtülerin altında gördüğü anı da hiç unutamamıştır. “Elma Ağacı” hikâyesinde anlatıcı gütmeye götürdüğü ineği kaybettiği günü anlatır. Gecenin bir vakti annesiyle ne yapacaklarını şaşırılmışlardır. Kendisinin yaşı küçüktür. Evde ineği aramaya gidecek yetişkin erkek yoktur. “Ağabeyim gurbetteydi, okumaya gitmişti. Babam öleli ise dört-beş yıl olmuştu.” (Kahraman, 2021, s. 74) cümlesiyle babasının ölümü yeniden gündeme gelir. “Annem Asiye” hikâyesinde annesinin en çok babasından söz ettiğini söyler. Anlatıcının babası yaşarken de narindir, çabucak hasta olur. Bir ara anlatıcının hem annesi hem babası hem de ahırdaki kuzu hastalanır. Babası içlerinden birinin öleceğini söyler: “Önce kuzu iyileşiyor, sonra

annem. Ölüm babama kalıyor.” (Kahraman, 2021, s. 133). Asiye, ölümünden sonra da eşini sık sık rüyasında görmektedir. Fakat bu da hikâyelerdeki ölüm temasını belirginleştiren bir unsurdur.

Hikâyelerde sadece aile bireylerinin değil, köyden diğer insanların da ölümleri anlatılır. “Elma Ağacı” hikâyesinde köyde askere gidecek gençlere yemek yedirme adetinden söz eder. Annesi de, anlatıcının Nuri Ağabey dediği bir gence yemek yedirmiştir. Nuri Ağabey’in hikâyesi ölümle biter: “Nuri Ağabey askerliğini yapıp aslan gibi döndü köye. Evlendi. Çocukları oldu. Bir gün toprak kazarken kazdığı toprağın altında kaldı, öldü. Unutamadık.” (Kahraman, 2021, s. 79). “Tımarlı Bahçe” hikâyesinde birkaç farklı olay anlattıktan sonra hikâyenin son kısmında hikâye boyunca bahsettiği isimleri yeniden anar, fakat ölümleriyle: “Tokur Ali o ameliyattan sonra fazla yaşamadı. Çok oluyor dünyasını değiştireli. (...) Şeytan Dede öleli de epey oldu.” (Kahraman, 2021, s. 110). Şeytan Dede’nin ölümünün ardından Ali Emmi’yle konuşur anlatıcı. Ondan duyduklarını anlatır ve hikâyeyi şu cümleyle bitirir: “Ali Emmiyle Kocakarısını da aramayın, yoklar onlar da.” (Kahraman, 2021, s. 111). “Temizlik Yoklaması” yine köydeki farklı insanlardan bahseden bir hikâyedir. Bu hikâyede de son paragrafa kadar ölüm teması belirgin değildir. Fakat son paragraf yine ölüm üzerinedir: “Bu hikâyede adı geçenlerin çoğu yok şimdi. Ali ve Hasan Usta, Kaya Mehmet, Dayım Niyazi, Yusuf Amca dünyalarını değiştireli çok oldu. Geçen yıl Fatma Abla da rahmeti Rahmâna kavuşmuş, yeni öğrendim.” (Kahraman, 2021, s. 125). “Esmâ Yanan Yurt” hikâyesinde ölümün başka bir yönü karşımıza çıkar: “Yer adlarının arkasında bir hikâye yatar çoğu zaman. Bir acı, bir ölüm vardır bazılarında.” (Kahraman, 2021, s. 127). Sonrasında Helimaslan Dere olarak bilinen derenin isminin “Helime Asılan Dere” olduğundan söz eder. Genç bir gelinin çamaşır yıkamaya gittiği dereye kendisini asmasından sonra bu ismi almıştır. Esmâ Yanan Yurt ismi de anlatıcının büyük halası Esmâ’nın çadırda yaktığı ateşte kendisinin de yanması üzerine verilmiştir. Esmâ bu yanma sonucu ölmemiştir fakat yine genç yaşta öldüğüne hikâyede değinilir. Hikâyede köyün ilk tütüncülerinden olan Sarı Ahmet’i anlatır anlatıcı. Kendisi de onun tütünlerini dizmiş, kazandığı ilk para o olmuştur. Hikâye “Sarı Ahmet’in hanımı kendini asmış!” (Kahraman, 2021, s. 131) cümlesiyle biter. Görüldüğü üzere hikâyelerde ölümü anlatan cümleler, olaylar oldukça fazladır.

Ölüm teması, *Yazmak Bana Göre Değil* kitabında insan eleştirisine oranla daha az karşımıza çıkmaktadır. Ölüm Fare'nin hikâyelerinde hayatı etkileyen, değiştiren bir unsur iken Karga'nın hikâyelerinde bir öğreticilik unsurudur. *Bak Bahar Gelmiş*'teki hikâyeler elli sene ya da daha öncesini anlattığı için bütün hikâyelerde ölüm teması çok daha baskın olarak görülmektedir. Anlatıcı hikâyelerde bazen kendisi doğmadan önce ölen kişilerden söz eder. Anlattıklarından bizzat tanıdıkları ise o elli sene içerisinde ölmüştür. Bu kitapta ölüm, kitabın diğer teması olan çocukluk özlemini besleyen unsurlardandır.

2.3.5. Çocukluk Özlemi

Çocukluk özlemi teması Âlim Kahraman hikâyeleri içerisinde *Bak Bahar Gelmiş* kitabında görülür. *Bak Bahar Gelmiş*, hikâyeleri incelerken birçok defa belirtildiği gibi bir köy çocuğunun hikâyesini anlatır. Anlatıcı, çocukluğunda yaşadıkları ve dinlediği hikâyelerden aklında kalanları bu hikâyelerde bize anlatmaktadır. Anlatıcı bunları aktarırken bir yetişkindir. Anlattığı olayların üzerinden elli küsur yıl geçmiştir. Bu yüzden hikâyelerde karşımıza çıkan başlıca tema “çocukluk özlemi”dir.

Çocukluk özlemi, geçmiş özlemi olarak da adlandırılabilir. Fakat geçmiş içerisinde çocukluğa odaklanıldığı için çocukluk özlemi olarak ifade etmek daha doğru olacaktır. “Diyalog”dan sonraki ilk hikâye “Yün Kilim”de doğumundan başlayarak nüfusa kayıt edilmesini ve bunun eğitim hayatının başlangıcı olan ilkokula dair bir anısını anlatır: “Çocukluğumun ilk on bir yılı doğduğum köyde geçti. İlkokulu orada bitirdim.” (Kahraman, 2021, s. 8). “Süsken’le Alabacak” hikâyesinde çocukluğunda yaşadığı evden, “Dal-Ağaç” hikâyesinde çocukluğunda kendisi için yeri ayrı olan tarladan söz eder. Annesinin temizliğe verdiği önemi anlatırken çocukluğunun anılarını özlemle yad eder: “Bahçede-bostanda, yolda-sokakta akşama kadar özgürce koşar dolaşırım. Fakat günün tozu pası üzerimizden silkenmeden, duru sular ve Ömer Muharrem damgalı zeytinyağlı sabunlarla yüzümüz, elimiz ve ayaklarımız bir güzel yıkanmadan akşam sofrasına oturulmaz.” (Kahraman, 2021, s. 15). Hikâyelerde anlatıcı çocukluğu özlediğini bizzat ifade etmese de o zamanları anlatırken kullandığı ifadeler bu özlemi sezdirmektedir. “Özgürce dolaşma” ifadesi genel manada olumlu bir izlenim yaratır. Fakat elinin, yüzünün yıkanmasını anlatırken “duru sular, bir güzel” gibi olumlu kelimelerle nitelendirilmiş ifadeler kullanması, çocuklukta koşup oynamak gibi en

sevilen aktivitelerinin dışındaki eylemlerin de bir yetişkin olan anlatıcıda güzel birer hatıra olarak yaşadığını göstermektedir. Dalağaç tarlasının bağında kendine yaptığı evi de böyle bir duyguyla anlatır: “Bunlardan birini, en geniş ve tavanı en yüksek olanı kendime evim olarak seçerdim. Dalların altına girer otururdum. İçeriye çer çöpten, taşlardan temizler küçük bir yaygı sererdim. Bir yastık getirdiğim de olurdu, uzanıp yatmak için.” (Kahraman, 2021, s. 38). Oluşturduğu odada uzanmasını, tavanındaki üzümlerin renklerini, ağustosböceklerinin ninni gibi gelen seslerini anlatarak devam eder. Buradaki tasvirler de anlatıcı için hepsinin ne kadar güzel ayrıntılar olduğunu göstermektedir. Orada geçirdiği zamanı anlatmayı “Zaman donar ve ebedileşirdi.” (Kahraman, 2021, s. 39) cümlesiyle tamamlar. Bu cümle de içinde bulunduğu durumun kendisine verdiği huzurun bir göstergesidir.

Anlatıcı, o zamanlara özlemini çocukluğunda birlikte yaşadığı insanları anlatma yoluyla da ortaya koyar. Niyazi Dayı’yı anlattığı hikâyede dayısı hakkında “Dayım böyle bir adamdı işte. Hem annemi hem de beni güldürürdü.” (Kahraman, 2021, s. 20) der. Amcası Arif, ağabeyinin emaneti olan yeğenlerine çok önem vermektedir: “Beni kendi çocuklarından biri gibi severdi. Hatta onlardan daha fazla üzerime titrerdi.” (Kahraman, 2021, s. 25). Niyazi Dayı’nın eşi Ayşe Yenge de anlatıcının dünyasında sevgisiyle öne çıkmaktadır: “İçinin güzelliği yüzüne yansımış güzeller güzeli yengeciğim. Yedi çocuğun vardı. Dayımı da sayarsak sekiz. Sevgin tüm onlara yetti. Yetti de taşı, beni de sarıp sarmaladı. Çocukluğumun o annesiz ve babasız günlerinde.” (Kahraman, 2021, s. 95). Hikâyelerde çocukluğundaki kişileri bu şekilde yine özlemle anmaktadır.

Çocukluğunda ona mutluluk yaşatan birçok olay ve zaman vardır. Bunlardan söz ettiği hikâyelerde özlem kendisini gösterir. “Halka Şeker” hikâyesinde anlattığı Yerli Malı Haftası kutlaması bu olaylardan biridir: “Yılda bir defa da Yerli Malı Haftası kutlanırdı. O hafta öğretmen ülkemizin zenginliklerinden, Sümerbank’ın kuruluşundan, fabrikalarımızdan falan bahsedirdi önce. Fakat o günü unutulmaz kılan, yerli ürünlerimizle yapılan kutlama olurdu.” (Kahraman, 2021, s. 69). Herkesin getirdiği ürünleri bir araya toplayarak sınıfça yedikleri bu etkinlik çocuklar için büyük bir neşe kaynağı olmaktadır. Anlatıcı, resmî bayramlarda yapılan törenlerin, törenlerde şiir okumanın sevincini aynı hikâyede anlatır: “O sene ilk defa bir törende ben de topluluk önüne çıkacak bir şiir okuyacaktım. Öğretmen, bir kâğıda el yazısıyla düzgünce yazıp vermişti, ezberlemem için: Ben bir küçük askerim, diye başlıyordu şiir. Çok sevinçli ve

heyecanlıydım.” (Kahraman, 2021, s. 67). Bu tarz etkinlikler hem sahne alacak çocuklar için, hem de onları sahnede görmenin gururunu yaşayan aileler için mutluluk sebebidir. Herkesin yüzünün güldüğü törenler özlemi duyulan olaylardandır. Yine köye çerçinin gelişi de büyük bir coşku sebebidir: “Yengemin sesinde öyle bir iç neşe var ki, annemden önce ben fırladım: Çerçi gelmiş, çerçi gelmiş, diye bağırarak.” (Kahraman, 2021, s. 51). Çerçiler sınırlı imkanlarla, kendi rutini içinde yaşayan köy halkına, köy dışında var olan farklılıkları getirir. O hayatın içinde yeni olan her şey bir coşkuyla karşılanmaktadır. Nurullah Dayı’nın Kula’dan getirdiği radyo da buna dahildir: “Orta yerde bir sandalye. Üzerinde Niyazi Dayım oturuyor. Nedense bacak bacak üstüne atmış. Kucağında kardeşinin çantalı radyosu. Anlaşıyor ki keyif çatıyor. Biz çocuklar etrafını almışız.” (Kahraman, 2021, s. 93). Bunun gibi birçok olayı aktarırken çocuklukta yaşanan bu duygulara özlem kendisini gösterir.

Çocuklukta sevilen lezzetler de hikâyelerde özlenen unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. “Dayım Niyazi” hikâyesinde tarladan yedikleri domatesi böyle anlatır: “Kırmızı, iri bir domates kopardım kendime. Üzerinde çiğ taneleri var. Annem biraz karpuz kavun irilemek için ileri doğru giderken ortasından ikiye böldüm onu. (Daha ısırmadan yaydığı koku, şimdi nereye gitti o?)” (Kahraman, 2021, s. 19). Burada artık o koku ve lezzeti bulamadığı açıkça belirtilmiştir. “Amcam Arif” hikâyesinde amcasıyla gittiği pazarlardan söz eder. O zamanlar küçük bir çocuk olan anlatıcının ilgisini pazarda satış yapmaktan daha çok çeken orada yedikleri köpük helvadır: “Pazara gitmenin en güzel yanı, öğle yemeği yerine Tefik’in dükkanında küçük bir sahan içinde yenilen köpük helvalarıdır. Beyaz ve akıcı. Ekmekle banılarak! Ne unutulmaz bir lezzet!” (Kahraman, 2021, s. 30). “Epikriz” hikâyesinde de çocukluğunun bir lezzetinden söz eder. Dayısının yönlendirmesi sonucu Bakkal Emin ona bazı sorular sorar. Son soruyu bilemeyince moral olsun diye ona bir ödül verir: “İki Algül bisküvi arasına sıkıştırılmış pembe güllü bir lokum. Kısırtma derdik biz buna. Ah dayım ah! Kimde iştah kaldı ki! Yoksa bayılırım kısırtmaya.” (Kahraman, 2021, s. 92). Bir diğer lezzet örneği “Gediz” hikâyesindedir. Arkadaşlarıyla nehre girip çıktıktan sonra yedikleri ekmeğin tadı her şeyden lezzetli gelmektedir: “İkinciye doğru su yorgunluklarıyla iyice acıktık. Annemizin sabah evden çıkarken ekmek koyduğu torbamıza attık ellerimizi. Katıklar çoktan bitmişti, arta kalan ekmeklerimiz en tatlı katıklardan daha tatlı geldi bize.”

(Kahraman, 2021, s. 97). Bütün bu örnekler anlatıcının çocuklukta tattığı lezzetleri ne kadar sevdiğini, özlemle hatırladığını gösterir.

Köyün sert tarafı, anlatıcının çocukluğunu yaşadığı zamanın imkansızlıkları bile bu hikâyelerde ve anlatıcının dünyasında güzel bir iz bırakmıştır. Köy hayatının sertliklerini değerli bulur. “Tımarlı Bahçe” hikâyesinde Şeytan Ahmet Dede’nin leylek oyununun sonunda bir çocuğu ağlatmasına yaptığı yorum bunlardan biridir: “Olsun, biraz sonra, onun da gönlü alınır nasıl olsa. Hayatın işte böyle sert bir yüzü de vardır köyde. Bir gün gelir size de çarpar mutlaka. Çocuk o sertliklerle de karşılaşarak büyür. Öyle hazırlanır geleceğe.” (Kahraman, 2021, s. 109). “Kedikuyruğu” hikâyesinde anneler Kulfal deresinde çamaşırları yıkadıktan sonra çocukları da yıkamaktadırlar. Bu yıkama biraz sıkıntılı olmaktadır: “Derenin kuytu bir köşesinde soyulup yıkanırız, bol köpüklü sıcak sularla. Gözümüze sabun mutlaka kaçar. Sıcaklığı ayarlanana kadar, başımızdan dökülen sularla bir parça haşlanırsınız.” (Kahraman, 2021, s. 113). Hal böyle olunca çocuklar huysuzlanıp bağırır, anneler çocuklarını daha sert hareketlerle yıkarken söylenmeye başlarlar. “Fakat sonu mutlu biter yine de: Pamuklar gibi oluruz.” (Kahraman, 2021, s. 113). Burada yine olumsuz gibi görünen bir durumun anlatıcının dünyasında ne kadar güzel bir iz bıraktığını görürüz. Sonrasında annelerin acıkan çocuklarını ekmek ve bazı katıklarla doyurması da durumu güzelleştiren bir şekilde anlatılır. Köyün ve o zamanın bir eksiği de bugün anlaşılan manada oyuncakların olmamasıdır. “Oyuncaklarım” hikâyesinde anlatıcı bu konuya değinir: “Oyun için üretilmiş hazır nesnelere oynamadım, oyuncak imalathanelerinden de hiç haberim yoktu o zamanlar. Doğayla iç içeydik, oyuncaklarımızı da kendimiz yapardık. Doğadan aldıklarımızla.. Bir yakınma yok bu sözlerimde. Belki daha değerlidir bir çocuk için bu.” (Kahraman, 2021, s. 139). Görüldüğü üzere bu da anlatıcının gözünde bir eksiklikten ziyade olumlu bir durumdur. Kendilerinin doğadan yaptığı oyuncakların muhayyilelerini daha çok harekete geçirdiğini düşünmektedir. Başka bir bakış açısıyla olumsuz sayılabilecek durumlar anlatıcının çocukluğunda özlediği birer unsura dönüşmüştür.

Bak Bahar Gelmiş, baştan sona anlatıcının çocukluğu çevresinde şekillenmiş hikâyelerden oluştuğu için kitabın bütün hikâyelerinde, çok daha fazla örnekle çocukluk özlemi teması göz önüne serilebilir. Fakat verdiğimiz örnekler de bu temanın her şekilde hikâyelerde yer aldığını göstermek için yeterlidir. Anlatıcı çocukluğundaki

kişileri, mekânları, lezzetleri, köydeki sıradan hayatın gidişatını, köye dışarıdan gelen unsurların farklılığını, yaşadıkları özel zamanları ve hatta olumsuzlukları bile sevmekte, özlemektedir. Bu yüzden hikâyelerde gördüğümüz başlıca tema çocukluk özlemidir.

Bak Bahar Gelmiş kitabının hikâyeleri, altmışlı yaşlardaki bir anlatıcının çocukluk yıllarında geçer. O yaşında geçmişe, özellikle çocukluğuna dair bir anlatı ortaya koyması bir özlemi de beraberinde getirir. Bu bir noktada da memleket özlemidir. Çünkü anlatıcının çocukluğu tamamen köyünde geçmiş ve o çocuklukla köy özdeşleşmiştir. Çocukluğa, köye dair bütün hatıralar güzellikle anılmaktadır.

2.3.6. Modern Hayat ve Kent Eleştirisi

Kahraman'ın hikâyelerinde modern hayat eleştirisi teması bir tek “Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesinde öne çıkmaktadır. “Şehri ve Denizi Gören Adam” yazarın henüz bir hikâye kitabı basılmamışken yayımlanmış ve kendisinden önce veya sonra yayımlanmış hikâyelerle bağlantısı bulunmayan bir hikâyedir. Metinlerarasılık ve otobiyografik unsurların bulunmadığı tek hikâye olduğu gibi “kent eleştirisi” temasına sahip olmasıyla da diğerlerinden ayrılır. Buna modern hayat eleştirisi de denilebilir. Çünkü eleştirilen kentte yaşanan modern hayattır.

Hikâye asıl kahramanın bir asansör önünde beklemesiyle başlar. Asansör bir hız unsuru olarak şehir hayatının vazgeçilmezlerinden ve sembollerindedir. Asıl kahraman ile asansör arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Asıl kahraman asansör karşısında yabancılik çekmektedir: “Gözleri olan, fakat nereden baktığı belli olmayan. «nerede acaba?» Sonra eğilip kapısından içeri doğru baktı ve birden sıçradı. «aaa, buradaymış!»” (Kahraman, 1985, s. 26). Kahramanın asansörle mücadelesi uzun sürer. Asansör canlı bir varlıkmış gibi kahramanla uğraşır, kahraman asansörde kalır. Bir türlü inmek istediği katta inemez ve sonunda bindiği yerde inerek merdivenlerden çıkar. Modern olan, kahramanı kabul etmemiştir.

Kahramanın buraya gelme sebebi bir dostunu ziyaret etmektir. Dördüncü kata dostunu aramak üzere çıkmıştır. Bir ay önce dostuyla karşılaşması da kent ve hız kavramlarını ortaya koymaktadır:

“daha biz hoş-beş etmeden dostumun otobüsü geldi. o hemen elini cekektinin iç cebine atıp bir kart çıkardı. kartı bana uzatırken -«işte o iç odanın duvarında

gördüğüm işaretlerden biri basılıydı bu kartın bir köşesinde. bu işaret duvardaki diğer tüm işaretlere de bir gönderme yapıyordu.»- adresim burada yazılı, mutlaka gel, beklerim, deyip apar-topar kendini otobüse attı. bir şey söylememe fırsat kalmadan orta yerde kalıverdim o an.” (Kahraman, 1985, s. 28)

Burada otobüs bir diğer kent hayatı sembolüdür. Kendini hızlıca otobüse atması yine kent hayatının “hız” kavramını yansıtır. Kentte her şey aceleyle, derine inmeden, bir yetişme kaygısıyla yapılır. Hal hatır sormak, sohbet etmek gibi insanî davranışlar ihmal edilir. Kent hayatının verdiği yorgunluk bu ihmalleri artırır, kişileri birbirinden uzaklaştırır: “otobüs durağındaki o karşılaşmamızdan sonra unuttur gibi oldum dostumu. arasıra hatırlasam bile alelade bir hatırlama oluyordu bu. hiçbir zaman dostumu aramak şevki uyanmıyordu içimde. bir bıkkınlık anlaşılmaz şekilde erteliyordu bu ziyareti.” (Kahraman, 1985, s. 28). Aralarındaki bu mesafe sadece farklı yerlerde oldukları için değildir. Kent hayatının insanlar arasına koyduğu mesafe bir ortamda olduklarında da kendisini göstermektedir. Kahraman, dostunun yanına gittiği zaman bu mesafe bir daha karşımıza çıkar: “kollarını açıp, hoşgeldin dostum, dedi, büyük bir içtenlikle. fakat olduğu yerden kıpırdamadı. dostumla hem aynı odadaydık hem de uzun bir mesafe vardı aramızda. durmadan ona doğru yürüyordum ama çok az yaklaşabiliyordum.” (Kahraman, 1985, s. 29). Dostunun içtenliğine dair bir yaklaşma çabası içinde bulunmaması, diğerinin çabalamasına rağmen yaklaşamaması modern hayatın getirdiği yabancılaşmanın bir sonucudur.

Kahramanın dostuna gittiği günün sabahı, yüklüce bir miktar parayı bulamaması sebebiyle cüzdanını araması modern hayatın bir yüzünü daha ortaya koyar: “bunun için de kullandığım kullanmadığım bütün gözlerini karıştırıyordum cüzdanımın. cüzdanımın ne çok bölmesi olduğunu, her bölmeye niçin olduğunu hatırlayamadığım bir sürü notlar yazıp koymuş olduğumu şaşarak görüyordum.” (Kahraman, 1985, s. 28). Modern hayatta insan ihtiyacı olan gibi olmayana da alır. Kahramanın cüzdanının kullanmadığı gözleri ihtiyacı olmayana da sahip olduğunu gösterir. Aynı zamanda elindekinin farkında değildir. Modern insanın farkındalıklar noktasında büyük bir eksiği vardır. Hayatın hızı, bir şeylerin farkına varmayı engeller. Cüzdanında birçok not vardır. Not genellikle bir şeyleri hatırlamak üzere yazılır. Fakat kahraman cüzdanın bulduğu notları yazdığını ve neden yazdığını dahi unutmuştur. Modern hayat ya da kent hayatı hızıyla her şeyi geride bırakır.

Hikâyede kahraman dostunun yanına gittikten sonra kent eleştirisi açıkça ortaya çıkar. Dostu, kahramana “Bak dostum, şehir” diyerek şehri gösterir. Kahraman şehre bakar. Bulunduğu yer şehirden yüksektir ve hikâyenin içinde kendisini olduğu gibi şehri de dışarıdan görme imkânı bulur. Gördüğü şehir oldukça çirkindir: “çatılar oldukça yoksul. hiçbir düşünce zenginliğine fırsat vermeyecek kadar yoksul. birbirine girmiş televizyon antenleri çatışan boynuzlar gibi. sokak boşlukları, yaşlı bir ağızdaki dökülmüş diş yerlerini andırıyor. karanlık. bu boşlukların yanında evler, eğri-büğrü, çürük dişler gibi duruyor.” (Kahraman, 1985, s. 29-30). Modern kentte çatılar düşünce zenginliğine fırsat vermez, çünkü o düşünceyi zenginleştirmeye vakit ve imkan yoktur. İnsanlar modern kent hayatının kendilerine dayattığı çerçeve içerisinde, sadece o anlayışın ihtiyaç olarak gösterdiklerini elde etmek adına sürekli bir hareket içerisinde dirler:

“sokak aralarında ne yaptıkları belli olmayan, ama sürekli kıpırdanan insanlar görüyorum. bir şeyler alıp birşeyler veriyorlar. hiçbirisi nasıl bir manzaranın ayrıntısını tamamladığının farkında değil. hiçbirisi bu apartmanın dördüncü katından nasıl göründüklerini bilmeden önlerindeki işlerine sınıksız sarılmışlar. sanki bir tek kendileri ve işleri var onlar için.” (Kahraman, 1985, s. 30)

Modern kent hayatı insana sürekli çalışmayı ve para kazanmayı dayatır. Cüzdanların bölmeleri bu yüzden fazladır. O parayı daha önce de değindiğimiz, ihtiyacı olmayan şeylere harcatır. Modern hayatta kimse neyi neden yaptığını gerçekten düşünmez, sadece o çarkın bir parçası olurlar. Kendilerini dışarıdan görmezler ve dolayısıyla nasıl görünecekleri hakkında bir fikirleri yoktur.

“o sıra adamın biri, sokaktaki adamlardan biri, irkilir gibi oldu bir an. sanki bakışımın kendisine değdiğini hisseder gibi duraksadı. bu duraksamayla birlikte bütün manzara dalgalandı. «şimdi başını yukarı kaldıracak ve herşeyi anlayacak!» fakat fazla sürmedi adamın irkilmesi. tekrar elindeki işe döndü, teslim oldu şehire.” (Kahraman, 1985, s. 30)

Modern kent hayatı içerisinde insanın bir şeylerin farkına varabilmesi için o hayatın kendisine dikte ettiği hızın aksine durup düşünmesi ve başını kaldırarak etrafına bakması gerekmektedir. Hikâyenin bu kısmında bir adam bunu kısmen başarır. Duraksar. Duraksamak modern hayatta yeri olmayan bir eylemdir. O duraksamayla manzarada bir dalgalanma meydana gelir, bu da demektir ki adam durmaya devam etse manzarada değişiklikler ortaya çıkacaktır. Durup düşünmek her şeyi anlamayı

sağlayacak ve anlamak da değişikliğin ilk adımı olacaktır. Fakat adam tekrar işine döner. Modern kent hayatı yine bir şeylerin farkına varmasına izin vermemiştir, o da bu hayata teslim olur.

Kahraman bunları gördükten sonra o kötü manzaranın bir parçası olma endişesiyle dolar ve şehri kendisine gösteren arkadaşına bir yardım umarak bakar. Dostu bu sefer gülümseyerek “Bak dostum, deniz” der. Kahraman denize bakar, göremez. Sonra bir daha bakar. Yine gördüğünden emin değildir, çünkü denizin üzerinde bir sis bulutu vardır. Fakat denizin varlığını bilmek onu mutlu etmeye yeter. Denizin burada o çirkin sistemin içinden çıkmayı sağlayacak umudu temsil ettiği söylenebilir. O umut bile tam olarak kendisini göstermemektedir. Fakat umut vardır ve oradadır.

Görüldüğü üzere hikâyede hızı, yabancılaştırması ve bunların farkına varmaya izin vermemesiyle modern kent hayatı eleştirilmiş, bu eleştiri hikâyenin teması olmuştur.

2.3.7. Aşk

Yazarın kitaplarındaki hikâyelerde aşk temasına rastlanmaz. Kitaplarında yer almayan iki hikâyesinde bu temaya rastlamak mümkündür. “Müzehibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesi *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarıyla bağlantılı olmasına rağmen tema yönüyle onlardan bağımsızdır. Bu hikâyede tema “aşk”tır. Müzehib evden aniden ayrılması meselesi üzerine bu mektubu kaleme almıştır. O süreçte yaşadıklarını genel olarak anlatır, bu yüzden hikâye içerisinde aşkın bahsinin geçmediği bazı kısımlar mevcuttur. Fakat bütün olaylardaki değişken aşktır. Memuriyetinden uzunca söz ettikten sonraki paragraf aşkın etkisini göstermektedir:

“Memuriyetteki ilk aylarım içinde, o parçalı sisli sonbahar sabahlarından birinde, denizle oynadığım, bazen çınarın da dâhil olduğu sessiz oyunuma, bir katılan daha oldu. Onun gelişi, bu oyunun dünyasında ne varsa hepsini kökten sarstı; ayaklandırdı, savurdu. Öğelerin önem sıraları ve konumunu yeniden belirledi. O, parlak bir yıldız olarak bu dünyaya dahil olmuş, deniz ve çınarı birden bire ikincil bir konumda bırakıvermişti. Duru bir yüz, bir çift pırıltılı gözdü o; bir duruş, bir baş hareketiydi; bir oturuş, bir kalkıştı. Bir gülüş, bir kaş çatış, bir göz süzüşü. Bir sestü bazen; bir cümle; hatta bir kelimeydi.” (Kahraman, 2007, s. 35)

Başta Müzehib’in bu kişiden bir beklentisi yoktur. Aşık olduğu kişi girdiği ortamda parlayıp öne çıkan bir kadındır ve Müzehib kendisinin onun için diğerleri gibi sıradan

bir kiři olduđunun farkındadır. Fakat ondan gelen bir telefonla artık kendisinin o eřitliđin üzerine çıktıđını dūřunmeye bařlamıřtır: “Ancak aranmıř olmam eřitler arasında eřit olmayan bir konuma getiriyordu beni. Ben bōyle anlıyordum ve bu durum o gūne kadar yařamadıđım bir i kabarması, kamařması, hafiflik, uçmaya yakın bir duygu veriyordu.” (Kahraman, 2007, s. 36). Bundan sonra Mūzehhib’in dūnyası Sitare’yle dolmuřtur. Kendi kendine kaldıđı būttūn zamanlarda Sitare’nin hayali onun yanındadır:

“Yalnız kalmışlık duygusunu yenmek için başlamıştım deniz ve ınarla olan oyunumuza. şimdi ise, içimden akıp duran bir yaşantıya kendimi bir an Őnce bırakabilmek için ben arıyordum yalnızlığı. Bir kapı aralanıyor, oradan bir dūnyaya dāhil oluyordum. Duru bir yūz, bir çift pırlıtlı gōzle konuşmaya duruyordum.” (Kahraman, 2007, s. 36-37)

Tezhip kursunda da her fırsatta Sitare’den tarafa bakmaktadır. alışmalar arasında bu bakışmalar uzun sūrmez fakat çalışmasını Sitare’yle aynı masanın çevresinde olmasının mutluluğuyla yaşar. Aylar bu şekilde ilerler ve Mūzehhib sene sonunda bitirme sınavına girer. Őniversiteden mezun olmanın mutluluğunu yaşadığı gūn Sitare’nin nikah davetiyesini almasıyla yıkılır.

Hikāye içerisinde açıkça sōylenmese de Hikāyeci’nin evden ayrılması hakkında sōylediklerine karşı ařk hikāyesini anlatan bir cevap yazması evden ayrılma sebebinin de bu ařk olduğunu gōsterir. Mektubu yazdığında bu olayın ũzerinden yaklaşık yirmi sene geçmiştir. Okuduđu hikāyenin kendisinde uyandırdığı etki yine ařk duygusuyla alakalıdır: “řunu sōyleyebilirim: O iki pırlıtlı gōz gōđsūmūn gergefinde -orada, durdukları yerde- iki yassı bōcek gibi bir kere daha kıpırdadı. Bu kadim yara bir kere daha kanatıldı.” (Kahraman, 2007, s. 39). Mūzehhib geçen yirmi senede içindeki aşkın ũzerini kapatmıştır. Fakat kendisine o zamanları hatırlatan hikāyeyle o gūnler bir daha zihninde canlanır. Ve aşkın acısını yeniden duyar. Tūm bunlar hikāyede temanın ařk olduğunu gōstermektedir.

Yine aynı kitaplarla bađlantılı olan “Beklenmeyen Bir Mektup” hikāyesinde de karřımıza çıkan temalardan biri “ařk”tır. Bir Őnceki hikāyede olduđu gibi ařkına karřılık bulamamıř bir kahraman, yirmi yıl sonra okuduđu bir hikāyeyle bir mektup yazmaya karar verir. Bu hikāyede ařk teması, hikāyenin bařından itibaren belirgin bir řekilde gōrūlmektedir: “Ben birini sevdim ve Őmrūm boyunca, ũstūne titrenen deđerli bir

emanet gibi, içimde saklamak zorunda kaldım bu sevgiyi; kimseye açmadım, hiçbir zaman kaderimden yakınmadım. Yirmi küsur yıl onunla yaşadım, ondan güç aldım; kavuşma ihtimali olmadığını bile bile ömrümü yalnız bu sevgiye adadım.” (Kahraman, 2019, s. 88). Bu hikâyede aşk, bir hazine gibi anlatılmaktadır. Mektubu yazan anlatıcı, bir zamanlar sevdiği ve aşkını hâlâ içinde sakladığı kişiyi kendine getirmek gibi bir amacı olmasaydı bu gizli hazineyi açığa vurmayaacağını söylemektedir. Hazine olarak gördüğü bu aşkı yine sevdiği kişi için ortaya çıkarır: “Bu servet, böyle hesapsızca ancak sevilen için harcanabilirdi; işte onu yapıyorum şimdi.” (Kahraman, 2019, s. 88). Anlatıcı, “Müzehhibin Mektubu” hikâyesini okumuş ve sevdiği kişinin de tek taraflı aşk yaşamış olmasından dolayı bir kader ortaklığı etmiş olmaları sebebiyle mutlu olmuştur. Anlatıcı ve sevdiği kişi üniversitenin aynı bölümünde okudukları süreçte tanışmışlardır. Başta arkadaşlıkları vardır fakat daha sonra biraz uzaklaşırlar. Bu süreçte de anlatıcı hep sevdiği kişiyi izler. Mektupta ona dair gözlemlerini, sevdiğinin yaptıklarını anlatır. Anlatıcı aşkına hiç karşılık beklemediğini arada bir vurgular: “Çevrenden soyutlandığın o anlarda, yakınlarında bir yerde beraber nefes alıp vermekten mutluluk duyuyordum. Bununla yetiniyordum. Senin hiçbir zaman bana ait olamayacağını anlamıştım belki de.” (Kahraman, 2019, s. 90). Üniversite yılları boyunca anlatıcı bir gölge gibi sevdiği kişiyi takip ettiği için hikâyede mektubun yazıldığı kişinin eylemleri, anlatıcının ise duyguları yer almaktadır. Son olarak mezuniyet belgelerini aldıkları gün görüşürler. Anlatıcı, sevdiği kişiyle birlikte gitmek ister fakat onun nişanlandığını öğrenir. Sevdiği kişi sonrasında o şehirden ayrılır. Fakat anlatıcı onun olmadığı şehirde yaşamaya dayanamaz: “Senden sonra o koca şehir boşalmış gibi geldi bana. Bazen evden çıkıp amaçsızca geziyordum sokaklarda, bir zamanlar havasını seninle beraber soluduğum mekânlara uğruyor kendimi avutmaya çalışıyordum.” (Kahraman, 2019, s. 92). Anlatıcı da o şehirden ayrılır ve senelerce içindeki bu aşka tutunarak yaşar. Yirmi sene boyunca tren yolculuklarında sadece sevdiği kişinin yaşadığı kasabanın istasyonundan geçmekle mutlu olmaktadır. Bu zaman boyunca aşkı içinde canlı kalmıştır. Mektubu yazdığı kişiyle aynı şehirde yaşadıkları için orada yaşayanlara özenir. O istasyonda rastladığı hikâyeler sayesinde sevdiği kişinin üniversiteden sonra neler yaşadığını öğrenir. Onu içine düştüğü bunalımdan kurtarmak istediği için bu mektubu kaleme alır. Hikâyenin başından sonuna bütün kısımlarda aşk temasının hâkimiyeti görülmektedir.

Aşk teması Âlim Kahraman'ın hikâyeciliği içinde az rastlanılan bir temadır. “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyesinde aşk olay örgüsünü etkileyen bir unsurken “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde anlatılan kişinin gözlemlenme sebebi olması dışında bir etkiye sahip değildir. Kahraman hikâyelerinde aşk teması geri planda kalmaktadır.

2.3.8. Vefa

“Annemin Arkadaşı” hikâyesinde tema “vefa”dır. Bu hikâyede vefa birçok yönüyle, özellikle arkadaşlıktaki vefa olarak karşımıza çıkar. Hikâyede anlatıcının annesi ile hikâyenin merkezindeki kişi olan Fatma Anne iki yakın arkadaştır. Bu iki arkadaş ülkenin farklı yerlerinden İstanbul'a gitmiş, ortak özelliklere sahip, çilekeş kadınlardır. İkili arasında saygı çok önemlidir: “Hâlbuki o annemden birkaç yaş küçükmüş. Bunu öğrendiğinde de annem Fatma Abla demeye devam etti. Birbirlerine saygıları çoktu.” İki arkadaş yaşlılık yıllarında birbirlerine gelip giderler. Yaşları ilerledikçe şartlar zorlaşır fakat yine de görüşmeyi bırakmazlar. İkili arasındaki arkadaşlık ve vefanın boyutu hikâyede uzunca anlatılır:

“Aile o evdeyken annemle beraber ziyaretine giderdik. İzzet ikram görürdük. Onlar da bize gelirdi. Evimiz o civarlardaydı. Annem daha sonra eskisi kadar gidememeye başladı. Yürüme problemi vardı. Fakat Fatma ablası onu ziyareti hiç bırakmadı. Çıkar gelirdi ara ara.. Elinde mutlaka bir kutu kesme şeker ve bir paket çay. Anneme hediyeleri. Annem de ona hediyeler hazırlardı zaman zaman. Kendi aralarında, işleyiş düzenini bizim pek de anlayamadığımız bir sevgi ve saygı alışverişi vardı. Görüşmelerin arası uzasa da kesintiye uğramayan.”

Fatma Anne'nin ziyareti hiç bırakmaması, hediyelerle gelmeyi ihmal etmemesi ve görüşmeyi bir şekilde sürdürmesi vefanın bir göstergesidir. Fatma anne sadece anlatıcının annesine değil, bir kez de olsa ya da adını duyduğu insanlara bile büyük bir vefa göstermektedir: “Her görüşmelerinde Fatma Anne, çocukları, gelinleri, yakınları tek tek ve isimleriyle sorardı anneme. Bir defa gördüklerini bile unutmadan.” Tanıştığı kimseyi unutmaz ve onların ahvaliyle ilgilenir. Üzüntülerine üzülüp sevinçlerine samimi bir şekilde sevinir. Önce anlatıcının annesi, sonra Fatma Anne vefat etmiştir. Aralarındaki büyük vefadan dolayı anlatıcı gittikleri yerde de görüşeceklerini düşünmektedir: “Belki ziyaretleşmeleri devam ediyordur orada da.”

Fatma Anne hikâyede sadece vefa gösteren kişi değildir, aynı zaman da görür de. Beş oğlunun hepsinin karşısında el pençe divan durmaları, bir şey istemesini beklemeleri annelerine karşı vefanın bir sonucudur: “Annelerine çok bağlılar, o küçük kadının önünde el bağlarlar, acaba benden bir şey ister mi diye ağzına bakarlar.” Bu çocuklar annelerini hiçbir zaman yalnız bırakmazlar, yanında en az oğullarından biri durmaktadır: “Mezarlık sokağında bir daire aldı arkadaşlarım. Annelerini o eve getirdiler. Ailecek orada oturuyorlardı. Sonra her evlenen bir daire kiralayıp kendi evine gitti, evlenen kendi evine.. En son bir oğulla kaldı orada anne. O oğul da evlendi, fakat başka eve çıkmadı. Gelin o eve geldi bu sefer.” Fatma Anne arkadaşına vefa gösterdiği gibi oğullarının hepsinden vefa görmüştür. Üstelik vefa gördüğü bir tek kendi oğulları değildir. Anlatıcı da onu anne gibi görüp “Fatma Anne” olarak hitap etmeye başlamıştır. Her gördüğünde elini öpmeye çalışır, aslında kendileriyle görüştüğü halde Fatma Anne’den de oğullarının neler yaptığını dinler. Anlatıcının Fatma Anne’yi anlatması da ona duyduğu vefa hissiyle alakalıdır ve bu da temaya dahildir. Kısaca arkadaşına, anneye ve annenin arkadaşına gösterilen vefa bu hikâyenin teması haline gelmiştir. “Annemin Arkadaşı” vefa temasının öne çıktığı tek hikâyedir.

2.3.9. Tüm Varlıklara Değer Verme

“Tüm varlıklara değer verme” teması “Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesinde görülmektedir. Hikâyede anlatıcı çocuğun dedesinin “tuhaflığı” olarak adlandırdığı özellikleri her türlü varlığa verdiği değeri göstermektedir. Hikâyede anlatıcı olan Emin, dedesinin tuhaflıklarını anlatır: “Koşma, demez, mesela, tahtalara çok sert basma incinirler, der. Sanki canı var onların!” Emin, bir çocuk olarak tahtaların canı olmadığını düşünür. Fakat dedesi aynı fikirde değildir. Sert basıldığında tahtaların incineceğini düşünür, cansız bir varlığa değer vermektedir. Emin anlatmaya devam ederken dedenin hayvanları ilişkisi de kendisini gösterir. Köpeklerle ve kuşlarla arkadaşlık kurmakta, onlarla insan gibi konuşmaktadır: “Bizim evin çatısında gecenin bir vakti itişip kakışan martıları, beni oraya getirmeden kesin şu gürültüyü, diye azarlar. Sanki onlar da ailesinin bir üyesiymiş gibi.” Martılara ailenin bir üyesi gibi davranması onlara verdiği değer bir göstergesidir. Hayvanlara da değer vermektedir. Diğer varlıklara değer vermesi insana değer vermediği anlamına gelmez, insanlara da değer vermektedir: “Ya da onun odasında oynarken, biraz dışarı çık, işim var, demez

çalışacağı zaman. Kalk da kapıyı dışarıdan kapat, der.” “Dışarı çık” gibi bir ifade kovma anlamı taşıdığı için söylenen insana kötü hissettirebilir. Fakat Emin’in dedesi bunu farklı bir şekilde ifade ederek hem torununun odadan çıkmasını sağlamış hem de onu üzmemiş olur. Bu da insanlara verdiği değer, incitmeme çabasının bir örneğidir.

Hikâyenin asıl olay örgüsünü oluşturan kısımda da varlıklara verilen değer bir yansıması ortaya çıkar. Emin eşyalarını çok dağınık bırakır, bir türlü toplamaz. Dedesi bu konuda torununu eğitmek için yine insanlara ve diğer varlıklara verdiği değeri gösteren bir yöntem belirlemiştir. Emin bir sabah hiçbir eşyasını bulamaz ve dedesine sorar: “Onlar akşamdan anlaşmışlar, bu sabah evi terk ettiler, dedi. Buna inanmadım tabii. Dedem aynı ciddiyetle devam etti: Emin bize hiç iyi davranmıyor (Emin ben oluyorum, ilkokul ikinci sınıfa gidiyorum bu sene). Biz alt sokaktaki Hasanlara gidiyoruz, artık onun elbisesi olacağız!” Burada hem eşyaları kişileştirerek hem de dağınık bırakmayı onlara yapılan bir kötülük addederek eşyalara verdiği değeri ortaya koyar. Hikâyenin başından beri dedenin söylemlerine bakıldığında cansız varlıkların da ruhu olduğu düşüncesine sahip olduğu söylenebilir. Onları konuşturur, onlara iyi davranmayı önemser. Emin bu olaydan ders alarak kullandığı eski eşyalarını düzgün bırakmaya, toplamaya başladıktan birkaç gün sonra dedesi yine benzer bir söylemle ona yeni eşyalarını verir: “Elbiselerine iyi davranmaya başladığın için sana çok sevdiğin önceki elbiselerinin aynısından yeni bir takım aldım, dedi. Öncekileri ikna edip de geri getiremedim. Onlar Hasan’dan memnunlarmış.” Yine eşyalara iyi davranmaktan söz etmiş, onların duyguları varmış gibi konuşmuştur. Fakat burada değer verilen varlık sadece eşyalar değildir. Hasan’ın maddi durumu hakkında hikâyede bir bilgi bulunmasa da ona eşyalar verilerek bir iyilik yapılmıştır. Dedesi gayet yumuşak bir yöntemle Emin’e terbiye vermiştir ve dolayısıyla kendi kızının işini de kolaylaştırmıştır. Burada insanlara verilen değer de farklı şekillerde kendisini göstermiştir. Bütün bunlar hikâyenin varlıklara değer verme temasına katkıda bulunmaktadır.

2.3.10. Âlim Kahraman Hikâyelerinin Tematik Özellikleri

Âlim Kahraman hikâyeleri genel olarak müstakil olmadıkları için hikâyeleri bir arada incelerken konularına göre ayırmak gibi bir yöntem söz konusu değildir. Yazar genel olarak birbiriyle bağlantı hikâyeler kaleme almış ve bu bağlantılı hikâyeleri kitaplarda toplamıştır. Bir kitaba toplanan hikâyeler genel olarak aynı temayı içermektedirler.

Kitaplarda yer almayan hikâyelerin ise temaları farklıdır. Dolayısıyla her kitap ve müstakil hikâye ayrı bir inceleme konusudur.

Yazarın *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitapları birbiriyle bağlantılıdır. Bu bağlantı tema yönüyle de karşımıza çıkar. Her iki kitap da aynı temaları içermektedir. Bu temalar “kimlik bunalımı” ve “hayatın gerçekliği mi kurmacanın gerçekliği mi” sorusudur. İki kitaptaki bütün hikâyelerde bu iki temayı bulmak mümkündür. Bu kitaplarla bağlantılı olan “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyesinde de bu temalara rastlanır. Bu hikâye ve “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” hikâyelerinde öne çıkan tema aşktır. Aşk teması sadece bu iki hikâyede karşımıza çıkmıştır.

Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k, yine bütün hikâyelerinde ortak bir temayı bulunduran bir kitaptır. Bu kitabın teması “insan eleştirisi”dir. Kitaptaki bütün hikâyelerde bu temaya rastlamak mümkündür. İkincil tema olarak “ölüm” karşımıza çıkar. Fakat ölüm teması her hikâyede bulunmaz. Tema mevcuttur fakat baskın değildir. Kitapla bağlantılı olan “Kargalar” yine “insan eleştirisi” temasına sahip bir hikâyedir. Bu hikâyede eleştiriye “nesil farkı” da dahil edilmiştir. Genel itibariyle bağlantılı olduğu kitaba uygun bir içeriğe sahiptir.

Yazarın son hikâye kitabı *Bak Bahar Gelmiş*'te de iki tema öne çıkmaktadır. Bunların ilki “çocukluk özlemi” temasıdır. Artık bir yetişkin olan anlatıcının çocukluğunu anlattığı bu kitabın her hikâyesinde bu tema kendisini gösterir. İkinci tema ise yine “ölüm”dür. Bu kitapta ölüm teması bir öncekine göre çok daha yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Yazarın kitaplarda yer almayan hikâyeleri farklı temalara sahiptir. Bunlardan kitaplarla bağlantısı olanlar bağlantılı olduğu kitapla aynı temayı içerebilir, fakat kitabın bütünlüğünü bozacak temaları da mevcuttur. Bağımsız hikâyeler ise kendilerine has temalar içermektedirler. Kitaplarda yer almayan ve kitaplarla bağlantısı da bulunmayan hikâyelerden “Şehri ve Denizi Gören Adam”da tema “kent eleştirisi”, diğer bir deyişle “modern hayat eleştirisi”dir. “Annemin Arkadaşı” hikâyesinin teması “vefa”, “Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesinin teması “tüm varlıklara değer verme”dir.

Görüldüğü üzere yazarın kitap ve müstakil hikâyelerinin hepsinde ayrı ayrı temalar görülmektedir. Yazar kitaplarını belli bir tema çevresinde şekillenen hikâyeleri bir araya getirerek oluşturmuş, farklı tema içerenleri kitap dışında bırakmıştır. Birbiriyle

bağlantılı olmayan hikâyelerde farklı temalara odaklanılmıştır. Bağlantılı olmayan iki kitapta tekrar eden tek tema “ölüm”dür. Âlim Kahraman’ın birçok hikâyesinde yazarlık görevi taşıyan kahramanlar bulunsa ve bu kahramanların olduğu her yerde kimlik sorunsalı ortaya çıksa da hikâyelerin içeriği noktasında “kimlik bunalımı”, *Kayıp Hikâyecisi* ve devamındaki hikâyelerde asıl temadır. Hikâyelerde insan ve modern kent hayatı eleştirilmiş; çocukluk özlemi, aşk ve vefa gibi duygulara yer verilmiştir. Edebiyata dair bir sorunsal olarak kurmacanın gerçekliği meselesi de yazarın hikâyelerinde önemli yer tutan bir tema olmuştur. Bütün bunlara bakıldığında yazarın çok farklı temaları, sistematik bir şekilde kullandığı görülmektedir.

2.4. Âlim Kahraman’ın Hikâyelerinin Genel Özellikleri

Âlim Kahraman’ın hikâyeleri bir bütün olarak incelendiğinde kendine has özellikler taşıdıkları ve yazarın kendi üslubunu oluşturduğu görülmektedir. Hikâyelerin diğer özelliklerini de belirleyen başlıca unsur, “nehir hikâye” şeklinde kaleme alınmış olmalarıdır. Nehir hikâye, yazarın ilk hikâye kitabı olan *Kayıp Hikâyecisi*’de kendisinin kullandığı bir kavramdır. Hikâyeler ayrı ayrı yazılmış olsalar da birbirinin devamı olup hikâyeler boyunca süregelen bir olay örgüsü oluşturduğu için bu şekilde tanımlanmıştır. Aslında yazarın hikâye kitapları bir nevi kısa roman gibidir. Üstelik bu devamlılık her zaman kitapla son bulmaz. *Kayıp Hikâyecisi*’den sonra *Geçit* kitabının yayımlanması mevcut kitaptan sonra da olay örgüsünün devam edebileceğinin göstergesidir. Yazarın hikâyelerinin devamlılık gösterme eğiliminin olmasına bu kitaplarla alakalı olan müstakil iki hikâye gibi *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının yayımlanmasından sonrasını kurmaca bir dille anlatan “Kargalar” hikâyesi de örnektir.

Yazarın hâlihazırda dört hikâye kitabı bulunmaktadır. Bunlardan üçü birçok unsur açısından benzer özellikler sergilerler. Aralarında en farklı olan kitap, yazarın bu çalışmaya kadar yayımlanmış olan son hikâye kitabı *Bak Bahar Gelmiş*’tir. *Bak Bahar Gelmiş*’i diğer kitaplardan ayıran aynı zamanda bir anı kitabı olmasıdır. Anı olması hikâyeyi oluşturan bütün yapısal unsurları etkilemiştir.

Olay örgüsü yönüyle incelendiğinde diğer üç kitapta bütün hikâyelerin oluşturduğu genel bir olay örgüsü mevcuttur. Kitap içindeki tüm hikâyeler belli bir konunun etrafında şekillenmiştir. Fakat *Bak Bahar Gelmiş*’te bütün hikâyeler ve dolayısıyla kitap kısa kısa anı parçalarından oluşur. Olaylar arasında hiçbir bütünlük yoktur. Bu yüzden

bir olay örgüsünden de bahsedilemez. Kitapta bütünlük oluşturan unsur hikâyelerin asıl kahramanıdır. Tüm hikâyeler belli bir kişinin yaşadıkları ve duyduklarından teşekkül etmiştir. Bu da olay örgüsünde değilse de kişi kadrosunda, mekânda ve zamanda bir bütünlük olmasını sağlar.

Yazarın üç hikâye kitabında kişi kadrosuna bakıldığında kişilerin isimlerinin olmadığı görülür. Eser verdikleri alanlarla, hikâyedeki konumlarıyla isimlendirilirler. *Bak Bahar Gelmiş*'te ise anlatıcı hariç herkesin bir ismi vardır. Üstelik diğer kitapların aksine kişi kadrosu oldukça kalabalıktır. Çok fazla isim anılır. Yazarın üç hikâye kitabında anlatıcı hep kahramanlardandır fakat sürekli değişir. Anlatıcıya göre kahramanların hikâyelerdeki konumları da değişiklik gösterir. *Bak Bahar Gelmiş* kitabında kalabalık kişi kadrosuna rağmen anlatıcı hep aynı kişidir. Elbette bu anı özelliği taşımasından ileri gelir, yazar çocukluğunda yaşadığı olayları kendi bakış açısıyla anlatmaktadır.

Bak Bahar Gelmiş anılardan oluşan bir hikâye kitabı olduğu için otobiyografik unsurlar içerdiği açıkça görünmektedir. Fakat yazarın diğer hikâyelerinin büyük çoğunluğunda da otobiyografik unsurlar gizli olarak bulunmaktadır. Çoğu hikâyede üstkurmaca tekniğiyle yerini almış bu unsurlar kişi kadrosunda da etkisini göstermektedir. Hikâyelerdeki birçok kahraman yazarın bir özelliğini taşımakta, yazarın bulunduğu mekânlarda bulunmakta ya da yaşadığı bir olayı yaşamaktadır. Sadece yazarın kendisi değil, tanıdığı birçok insana dair bazı unsurlar da hikâye kişilerinde kendisini göstermektedir. Fakat yazarın kendisi dahil gerçek kişilerin hikâyelerdeki varlığı üstkurmaca ile bir bulmaca oyununa dönüştürülmüş gizlilikte karşımıza çıkar.

Hikâyelerin kişi kadrosunu etkileyen bir diğer teknik metinlerarasılıktır. Sadece gerçek kişiler değil, başka kurmaca metinlerin kahramanları da bu hikâyelerde yerini alır. Yazarın kendi hikâye kahramanları ise, özellikle yazarlık görevi taşıyanlar, bağlantısı olmayan farklı hikâyelerde bile yeniden okuyucunun karşısına çıkar. Hikâyelerin kişi kadrosunda büyük etki gösteren üstkurmaca ve metinlerarasılık postmodern teknikler olduğu için hikâyenin kendi kişi kadrosunu, başka bir hikâyeden alınan kişileri ve gerçekten esinlenen kişileri tamamen bir oyuna dönüştürür. Yazar bu oyunu kişileri değiştirip dönüştürerek, birleştirip ayırarak ve tüm bunları gizleyip etrafına ipuçları serpiştirerek kurar. Âlim Kahraman hikâyelerinde kişiler gerçeklikten bir pay

taşıyabilir, bir başkasına dönüşebilir, bir kişinin bir parçası olabilir, birkaç kişiye bölünebilir ve bambaşka bir hikâyede tekrar var olabilir.

Kahraman'ın hikâyelerinde kişi kadrosuna en yakın özellikleri sergileyen unsur mekândır. Bazen kişi kadrosu kadar mühim bir unsur olup hikâyelerin merkezinde yer almaktadır. Yazarın mekânları da iki postmodern tekniğin etkisi altındadır. *Bak Bahar Gelmiş* kitabı dışındaki hikâyelerde mekânlar isimsizdir. Kişilerin yaptıkları işler veya konumlarıyla isimlendirilmesi gibi mekânlar da kendilerini tanımlayıcı bazı özelliklerle isimlendirilir. Fakat bu tanımlı ama isimsiz mekânlar, yine kişi kadrosu gibi çoğu zaman gerçek bir mekânın hikâyeye gizlenmiş halidir. Gerçek mekânların hikâyelerde bir bulmaca gibi yer alması üstkurmaca bir oyunun, aynı mekânın farklı hikâyelerde yeniden karşımıza çıkması metinlerarasılık tekniğinin bir sonucudur. Çünkü yazarın hikâye kişileri gibi mekânları da bağlantılı veya bağlantısız hikâyelerde tekrar varlık gösterebilmektedir.

Zaman hikâyelerde belirgin olmayan bir diğer unsurdur. Nadiren zamanı belli eden ifadelere rastlanır. Diğer unsurlar gibi sıkça olmasa da bazı hikâyelerde zaman da bir oyunla gizlenmiştir. Fakat çoğu hikâyede zamanı tespit etmek oldukça zordur. Zaman hikâyelerde öne çıkan bir unsur da değildir.

Yazar anlatıcı ve bakış açısı noktasında belli bir tutumu benimsemiştir. Hikâyelerin hepsinde kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı kullanılmıştır. Sadece *Bak Bahar Gelmiş*'teki bazı hikâyelerde gözlemci bakış açısının ve "Şehri ve Denizi Gören Adam"da ilahi bakış açısının hikâyeye dahil olmasıyla adı geçen az sayıdaki hikâyede çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıyla karşılaşırız. Yazarın nehir hikâyeler yazarken anlatıcı ve bakış açısı kullanımında da kendine ait bir özellik vardır. Bağlantılı hikâyelerde anlatıcıyı değiştirir. Yine *Bak Bahar Gelmiş* hariç tüm kitaplarında aynı olay örgüsünü farklı kahramanların anlatımıyla tamamlamıştır. Bu seçim olayların farklı bakış açısıyla görülmesini, farklı anlatıcılar birbirinin görmediklerini tamamladıkları için kahraman bakış açılı anlatıcının sınırlılığının ortadan kalkmasını ve hikâyelerin genişletilmeye müsait olmasını sağlar.

Buraya kadarki unsurlar göz önüne alındığında anı hüviyetine sahip olmasından dolayı en farklı özelliklere sahip kitap *Bak Bahar Gelmiş*'tir. Bu kitapta kişi kadrosunun kalabalık olması ve kişilerin gerçek isimlere sahip olmaları gibi mekânlar da çoktur ve

isimleriyle verilmişlerdir. Kitabın bazı hikâyelerinde kişiler, bazı hikâyelerinde mekânlar öne çıkar. İki unsur bu kitap için aynı değerdedir. Ayrıca zaman için belirgin ifadeler de kullanılmıştır. Yıl, mevsim, ay belirtilir. Fakat bu belirginlik hikâyelerde geçen her olay için geçerli değildir ve zaman tespitinin zorluğu bazen diğer kitaplarla benzer durumdadır. Üstelik bir sürü küçük olayı içeren hikâyelerden oluşan bu kitapta anlatma ve vaka zamanlarının tespiti neredeyse imkânsızdır. Bu kitapta da kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı kullanılmıştır fakat anlatıcı hiçbir zaman değişmez. Bütün olaylar aynı kahramanın gözünden aktarılır. Kitaptaki bütün unsurlar o anlatıcının bakış açısına göre şekil almaktadır.

Âlim Kahraman'ın hikâyelerinde bir kurmaca metinde kullanılabilen birçok anlatım tekniği kullanılmıştır. Tüm hikâyelerinde başlıca teknik tahkiyedir. Yazarın kendine has diyalog aktarımında dahi tahkiye kendisini gösterir. Zaten hikâyelerde diyalog oldukça az bulunmaktadır. Konuşmalar bazen bir dış monolog sayılacak kadar uzun olduğu ve zaman zaman bütün bir hikâye bir kişiye yönelik hitapla yazıldığı için monoloğun çok daha fazla kullanılan bir teknik olduğunu söylemek mümkündür. Tasvir, açıklama, leitmotiv hikâyelerin bir kısmında; geriye dönüş ise çoğunda karşımıza çıkar. Bunlar *Bak Bahar Gelmiş* için de aynen geçerlidir. Bir tek üstkurmaca ve metinlerarasılık tekniklerinde diğer kitaplardan farklı bir yerde durur. Kitaplar arasında bir tek onda metinlerarasılık yapılmayan hikâyeler mevcuttur. Yazarın hemen hemen bütün hikâyelerinde karşımıza çıkan yazarlık görevi yürüten kahramanlar bu kitapta yer almaz. Başka yazarların metinlerinden yapılmış bir metinlerarasılık da söz konusu değildir. Kitaptaki hikâyelerin gerçeklere dayanıyor olması onu kurmaca olmaktan bir miktar uzaklaştırdığı için postmodern tekniklerin kurmaca üzerinde oynadığı oyunlar bu kitapta geçerli değildir. Hem anı hem hikâye olması gerçek ve kurmaca arasında yine bir karmaşa doğuruyorsa da bu kitaptaki hikâyelerin üstkurmaca açısından durduğu yer diğer kitaplardan oldukça farklıdır.

Kayıp Hikâyeci, Geçit, Yazmak Bana Göre Değil kitaplarında ve kitaplarda yer almayan hikâyelerde metinlerarasılık ve üstkurmaca çok önemli bir yerde durur. Yazarın hikâyeleri arasında metinlerarasılık çok sık karşımıza çıkar. Bir hikâyedeki kişi, mekân ve olaydan herhangi birisini bizzat ya da bir çağrıştırmaya şeklinde yazarın başka bir kitabında veya bağlantısız bir hikâyesinde tekrar görmek oldukça mümkündür. Yazarın kendi metinleriyle yaptığı metinlerarasılık yazarın üslubunun bir parçası olmuştur fakat

kendi metinleri dışında da çok fazla metinlerarasılık yapmaktadır. Başka yazarların metinleriyle, kadim metinlerle ve atasözü-deyim gibi halk diline yerleşmiş ifadelerle yapılan metinlerarasılığa hikâyelerinde rastlanır. Üstkurmaca da çok farklı şekillerde kullandığı bir tekniktir. Fakat en sık kullandığı yöntem hikâyelere otobiyografik unsurlar yerleştirmektir. Bu unsurlar bazen kendisi veya gerçekte yaşayan bir başka kişi, bizzat bulunmuş olduğu mekânlar ve yaşadığı bazı olaylardır. Bu şekilde hikâye kahramanlarının yazarın kendisi olduğu izlenimi uyandırarak hikâyenin gerçekliği ile hayatın gerçekliğini birbirine karıştırmaya sebep olacak bir oyun oluşturur. Otobiyografik unsurlar taşıyan kahramanların daha çok herhangi bir alanda yazarlık yapanlardan seçilmiş olması bu karmaşayı tetikler. Fakat bunun dışında da yazım sürecinin hikâyelere dahil edilmesi, kurmaca içinde başka bir kurmaca oluşturup o katmanların birbirine karıştırılması, kahramanların birbirine dönüşebilmesi ve bir hikâyenin başka bir hikâyede yeniden yazılmasıyla da üstkurmaca tekniği kullanılmıştır. Yazarın üç kitabına ait genel özellikler kitaplarında yer almayan hikâyeleri için de büyük oranda geçerlidir.

Âlim Kahraman'ın hikâyelerinde yapısal unsurları kullanma üslubu, postmodern edebiyatın bir getirisi olan yeniden yazmayı mümkün kılar. Yazarın kitaplarının nehir hikâyelerden oluşmasının sebeplerinden biri yapısal unsurları kullanma şeklidir. Yazarın hikâyelerindeki kişiler, mekânlar bir başka hikâyede tekrar var olabilir. Tekrar var olurken değişikliğe uğrayabilir. Yazar yazdığı bir hikâyenin devamı olarak başka hikâyeler yazıp kitaplaştırmış, kitaplaştırmının sonrasında da bağlantılı hikâyelere devam etmiştir. Üstelik bağlantılı olmayan başka kitap ve hikâyelerde de varlıklarını sürdüren kişi ve mekânlar mevcuttur. Metinlerarasılık ve üstkurmaca teknikleri de kişi, mekân ve olayların yeniden yazılmasını sağlar. Dolayısıyla yazarın sonuca ulaştırdığı olay örgüleri de devam ettirilebilir. Var olan hikâyelere yeni eklemeler yapılabilir, hikâye nehirleri büyüyebilir. Yazar bunu kendisi yapabileceği gibi ilk hikâye kitabının ilk hikâyesinde okuyucuya da aynı imkânı vermiştir:

“Kitabın gerçek okuyucuları; onlardan her biri, aynı zamanda onun sahibi de olacaktır. Her türlü itirazı yapma, istediği yerini istediği gibi değiştirme, isterse kendine ait yeni bölümler ekleme, bir başka üslupla, hakim olduğu farklı bir anlatım tekniğiyle ve kendi kelime kullanma zevkiyle onu yeniden yazma hakkının sahibi olacaktır.” (Kahraman, 2000, s. 8).

Kayıp Hikâyeci kitabından yapılan bu alıntı da göstermektedir ki mevcut hikâyeler hâlihazırdaki durumda bitmemiş olabilir. Değiştirmeye, eklemeler yapmaya ve yeniden yazmaya açıktır.

Âlim Kahraman hikâyeleri genel olarak kısa bir roman olacak kadar birbirine bağlı halde kaleme alındığı için tema noktasında da bu bağlantı kendisini gösterir. Kitaplarının hepsi nehir hikâyelerden oluşmaktadır ve bir kitabın içindeki bütün hikâyeler aynı tema etrafında şekillenmiştir. *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitaplarında “varoluşsal bunalım” olarak da isimlendirilebilecek “kimlik bunalımı” ve “hayatın gerçekliği mi, kurmacanın gerçekliği mi” sorusu, *Yazmak Bana Göre Değil*’de “insan eleştirisi” ve “ölüm”, *Bak Bahar Gelmiş*’te ise “çocukluk özlemi” ve yine “ölüm” temaları karşımıza çıkar. Kitaplarda yer almayan “Şehri ve Denizi Gören Adam” hikâyesi “modern kent hayatı eleştirisi”, “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?” ve “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyeleri “aşk”, “Kargalar” bağlantılı olduğu kitap gibi “insan eleştirisi”, “Annemin Arkadaşı” hikâyesi “vefa” ve “Dedemin Tuhaflıkları” hikâyesi de “tüm varlıklara değer verme” temasına sahiptir. Görüldüğü üzere “ölüm” dışında tekrar eden bir tema yoktur. Yazar belli temalara eğilmek yerine farklı temaları bir kitapta toplayarak hikâyelerinde birçok temaya yer vermiştir.

Yazarın bütün hikâyeleri, tüm unsurlarla birlikte incelendiğinde Âlim Kahraman hikâyesi diyebileceğimiz bir tarz oluşturduğu söylenebilir. Birçok özelliğin istisnası bulunmakla birlikte yazarın kendine has bir üslubu olduğu, hikâyelerinin ortak özellikler barındırdığı görülmektedir. Bazen geleneksel hikâyeciliğimizin didaktik üslubu karşımıza çıksa da yazarın hikâyeleri büyük oranda postmodern edebiyatın bir ürünüdür. Üstelik yazar bu hikâyeleri, postmodern metinlerin Türk edebiyatında yayılım göstermeye yeni başladığı 90’lı yıllarda dergilerde yayımlamaya başlamıştır. 2000 yılında ise üstkurmacanın hakim olduğu *Kayıp Hikâyeci* kitabını yayımlayarak hikâye alanında yerini alır. 2021 yılında yayımladığı mevcut son hikâye kitabında, daha önce eser verdiği anı türünü hikâyeye bir araya getirerek yeni bir tür denemiştir. Tekrara düşmemeyi önemseyen yazar kitaptan kitaba üslubunda, yapısal ve tematik unsurları kullanımında bazı değişiklikler yapar. Fakat yaptığı değişiklikler de Âlim Kahraman üslubunun bir parçası olmuştur.

3. BÖLÜM: ÂLİM KAHRAMAN'IN ELEŞTİRMENLİĞİ

Âlim Kahraman hayatının her döneminde okumaya ve edebiyata ilgi duymuş, liseden itibaren şiir ve roman gibi türlerde yazı çalışmalarına başlamıştır. Fakat profesyonel yazı hayatına girişi Rasim Özdenören'in *Gül Yetiştiren Adam* kitabı hakkında yazdığı bir eleştiri yazısının *Mavera* dergisinde yayımlanmasıyla, 1980 yılında başlar. Yazarın, *Gül Yetiştiren Adam* kitabının kendi üzerinde uyandırdığı büyük etki ve Mehmet Kaplan'dan öğrendiği metin tahlili yöntemiyle doğal olarak ortaya çıktığını ifade ettiği bu yazı, Cahit Zarifoğlu ve Rasim Özdenören başta olmak üzere dönemin bazı edebiyat otoritelerinin dikkatini çeker. Alanında iyi birer şair ve hikâyeci olan bu yazarlar, Âlim Kahraman'ın şiir ve hikâyeden ziyade eleştiri alanında başarılı olduğunu ifade ederler. Üstelik alanda eleştirmen sayısı oldukça azdır, düzgün bir eleştiri örneği ortaya koyulmaz. Bu yüzden Kahraman'ın eleştiri konusundaki kabiliyetini öne çıkarır ve onu eleştiriye teşvik ederler: “Fakat onlardaki başarın ne olursa olsun kendine eleştirmenliği as meslek edinmeni isterim. (...) Eleştiri, sahiplerini bekleyen bomboş bir meydan...” (Kahraman, 2016, s. 32). Âlim Kahraman “abilerim” olarak andığı bu isimlerin sevki sonucu diğer yazı türlerini bir kenara bırakarak eleştiri alanında metinler üretmeye ağırlık verir.

Başta *Mavera* olmak üzere dergilerde yayımladığı eleştiri yazılarını bir araya getirmesiyle ilk eleştiri kitabını da *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri* ismiyle 1985 yılında yayımlar. Yazarın ilk profesyonel yazısı gibi ilk basılan kitabı da eleştiri türündedir ve yayımladığı ilk eleştiri kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği tarafından ödüle layık görülür. 90'lı yılların sonuna kadar kaleme aldığı yazılar eleştiri ağırlıklı olarak devam eder ve *Okumaya Giriş*, *Çalışan Saat* kitapları da peş peşe denilecek hızda yayımlanır. 90'ların sonunda hızla hikâyeleri yayımlanmaya başlar fakat eleştiri türündeki çalışmaları hız kaybetmez. Hikâyelerinin dergilerde yayımlanıp kitaplarda bir araya getirildiği yıllarda, yazarın *Toprağı İşleyen Kalem*, *Edebiyatın Saklı Dili* ve *Edebiyatın İç Yapısı* kitapları deneme ve eleştiri türündeki yazılardan oluşan içeriğiyle okuyucu karşısına çıkar. 2010'lu yılların ikinci yarısında *Modern Türk Hikâyesi* yazarın araştırmacı yönünün de bir ürünü olarak, *Yazarlık Yaşamak* daha önce yayımlanmış iki kitabın yeniden düzenlenmiş hali olarak yayımlanır. Öte yandan henüz kitaplaştırılmamış birçok eleştiri yazısı dergi ve gazetelerde yayımlanmaya devam

etmektedir. Kısaca Âlim Kahraman'ın eleştiri türündeki çalışmaları hiç sekteye uğramadan devam etmiştir ve etmektedir.

Âlim Kahraman, hem genel olarak Türk edebiyatında hem de özelde İslamî duyarlığa sahip edebiyatçıların oluşturduğu ekolde mevcut olan büyük eleştirmen boşluğunu dolduran bir isim oluşmuştur. Necip Tosun, Âlim Kahraman'ın eleştirmenliği ve bir eleştiri kitabı hakkında yazdığı “Öykü Eleştirisinde Bir Öncü Kitap: Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri” başlıklı yazısında “öykü eleştirmenliği” alanında da büyük bir boşluk olduğunu ve bu yüzden Âlim Kahraman'ın eleştirilerinin daha değerli bir hale geldiğine değinir: “Şimdi bile yetersiz olan öykü eleştirisi o dönem düşünülduğünde büsbütün kitabın değeri artar. Öykü ne yazık ki edebiyat dünyasında üzerinde en az konuşulan yazınsal türlerden biri.” (Tosun, 2015, s. 45). Bugün edebiyatımıza öykü alanında önemli çalışmalar kazandırmış olan Tosun, öykü çalışmaya başladığı dönemde kaynak yetersizliğinden muzdarip iken Âlim Kahraman'ın ilk kitabının ona büyük bir destek olduğunu belirtir. 80'li yıllarda hem öykü alanında hem de İslamî duyarlıktaki edebiyatçıların metinlerini konu almasıyla öncü kabul ettiği gibi Âlim Kahraman'ın görüşlerini hem dikkatli tavrı hem bugün de geçerli olmasıyla değerli bulur. Üstelik eleştirilerin birçoğu doğru eleştiri tekniğinden uzakken Âlim Kahraman'ın yaklaşımını da doğru bulur: “Kitabın belki de gözden kaçan yanı tümüyle öykü sorunlarını odak alan bir öykü eleştirisi kitabı olmasıdır.” (Tosun, 2015, s. 45). Mehmet Sümer ise “Eleştirmen Açığımız ve Âlim Kahraman” başlıklı yazısında bir dönem İslamî duyarlıktaki edebiyatçıların dışlanmasına fakat sonradan bunun değişmiş olmasına değindikten sonra edebiyatımızda değişmeyen eleştiri açığında Âlim Kahraman'ın bir eleştirmen olarak önemini vurgular:

“Ama hâlâ Türkiye edebiyat ortamının bir eleştirmen açığı olduğu da inkâr edilemez bir gerçektir. Bu bakımdan Zarifoğlu'nun eleştirmen açığına işaret eden bu cümlelerini, bugün için sırf mütedeyyin edebiyat ortamına mahsus düşünmemek lazım. İşte Âlim Kahraman, hem bu genel açık için hem de 1980'lerin ve 90'ların büsbütün dışlanmış mütedeyyin sanat çevreleri için değeri hiçbir zaman eksilmeyecek bir yazardır.” (Sümer, 2015, s. 54)

Bu alıntılarda da görüleceği üzere eleştiri, Türk edebiyatında oldukça yetersiz kalmış bir alandır. Bu yetersizlik edebi türe ve ideolojiye göre artabilmektedir. 80'li ve 90'lı yıllarda İslamî ideoloji dışlanmış ve bu dışlanma eleştiri konusunda da kendisini

göstermiştir. Hikâye ise, yazın türleri içinde en az incelenen tür olmuştur. İşte Âlim Kahraman, boş kalan eleştiri alanında ve bu alanın daha da yetersizleştiği hususlarda kaleme aldığı yazılarla mühim bir yer doldurmakta; eleştiri türünde önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.1. Eleştiri Kavramı

Eleştiri, sözlükteki genel anlamıyla “Bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi, tenkit” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, tarih yok); edebiyat terimi anlamıyla “Bir edebiyat veya sanat eserini her yönüyle değerlendirerek anlaşılmasını sağlamak amacıyla yazılan yazı türü, tenkit, kritik” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, tarih yok) şeklinde tanımlanmaktadır. Günlük hayatta birçok unsuru değerlendirmeye karşılık gelen bir kelime olan eleştiri, edebiyatta bir tür olarak karşımıza çıkar. Edebiyatta eleştiri, edebiyat kapsamına giren bütün metinlerin inceleme ve değerlendirmesinin yapıldığı türdür. Daha önce bu türü karşılamak adına, dost meclislerinde edebi konularda yapılan tartışmaların adı olan “mübâhase”, tartışma manasına gelen “münakaşa”, azarlama ve yerme anlamı taşıyan “muâheze”, iki tarafı dinleyip yargılama anlamındaki “muhakeme” ve bir eserin başına konan övücü yazı manasına gelen “takriz” kelimeleri kullanılmıştır. (Aldemir, 2021, s. 6). Fakat bu kelimeler eleştiri türünü tam olarak karşılamamaktadır. Eleştiri kavramına en yakın kullanımlar altın gibi unsurların iyisini, kötüsünü birbirinden ayırma manasına gelen nakd kökünden türetilmiş “tenkit” ve Batı dillerinde bu türü karşılayan kelime olan “kritik” kavramlarıdır. Eleştiri, bir edebi metinde iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın, güzel ve çirkinin, olumlu ve olumsuzun ortaya koyulduğu bir inceleme, değerlendirme, yorumlama ve hüküm vermedir. (Taş, 2002, s. 2). Bu yönleriyle eleştiri, edebi eserin niteliklerini ortaya koyarak edebiyatın anlaşılmasını ve gelişmesini sağlar.

Bugün bir tür olan eleştiri, edebiyatımıza Tanzimat döneminde girmiştir. Eleştiri, roman ve modern hikâye gibi Batı Edebiyatından alınan türlerdendir. (Korkmaz, 2005, s. 72). Divan Edebiyatında eleştiri özelliği taşıyan bazı metinler karşımıza çıksa da bunlar bir tür olarak isimlendirilmemiş ve eleştirinin sistematığından uzak metinlerdir. (Üzüm, 2008, s. 6). Eleştirinin ilk ürünlerini verdiği Tanzimat Edebiyatında eleştiri daha çok eski edebiyatı kötülemek ve yeni edebiyatı tanıtmak amacıyla kullanılmış, kendi başına varlık gösteren bir tür haline henüz gelememiştir. (Ankay, 2012, s. 12). Batı türlerinin

biraz daha anlaşıldığı Servet-i Fünun döneminde eleştiri müstakil bir edebi tür haline gelmiştir ama sadece yeni edebiyata gelen eleştirilere karşı bir savunma görevi görür. Cumhuriyet dönemine kadar eleştiri, edebi akımların tartışıldığı bir tür olmaya devam eder. Cumhuriyet döneminin başında eleştiri, edebiyat tarihçiliğiyle ortak bir çizgide buluşur. Nurullah Ataç eleştirisinin bir sanat olduğunu ve biraz deneme türünün özelliklerini de taşıyarak öznel olması gerektiğini savunsa da 1960 sonrası nesnel bir eleştiri anlayışı yaygınlaşır. 1980’lerde metne dönük ve akademik bir eleştiri anlayışı ortaya çıkar. (Ankay, 2012, s. 24-25). 1990’dan sonra diğer edebi türlerle birlikte eleştiri de postmodernizmin etkisi altına girer.

3.2. Konularına Göre Âlim Kahraman’ın Deneme ve Eleştirileri

3.2.1. Roman Eleştirileri

3.2.1.1. Eser Odaklı Eleştiriler

Âlim Kahraman’ın ilk eleştiri yazısı 1980 yılında *Mavera* dergisinde yayımlanan, 1985 yılında basılan *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri* kitabının başına alınan “«Gül Yetiştiren Adam» veya Çağdaş İnsanımızın Sergilenmesi” başlıklı yazıdır. Yani yazar ilk eleştiri yazısını bir roman hakkında kaleme almıştır. Yazıya, romanın da konusu olan “batılılaşma” meselesini roman üzerinden değerlendirerek başlar. Romanımızda sıklıkla işlenen bu konuyu ele alırken Rasim Özdenören’in daha önce konu edilmemiş bir insan tipini, batılılaşmaya direnen bir Müslümanı anlattığı tespitini yapar. Romanın batılılaşmışlar ve Müslümanlar olmak üzere iki kesim üzerinden ilerlediğini söyler ve bu kesimleri irdeler. Geçmiş ve şimdiki yaşantısıyla, iç muhasebesiyle, kendisini eve kapatma ve dışarı çıkmaya karar verme sebepleriyle Gül Yetiştiren Adam’ın üzerinde durur. Kahramanı ayrıntılı olarak tanıttıktan sonra onun hikâyesini Ashab-ı Kehf hikâyesine benzediğini ifade eder ve Kur’an-ı Kerim’den ayetlerle bu benzerliği ortaya koyar. Özdenören, bu kahramanın gerçekte var olan kişilerden esinlenerek ortaya koyulduğunu belirtmiş olsa da Âlim Kahraman Gül Yetiştiren Adam’ın “İslâmdan uzaklaştırma çabalarının meydana getirdiği yapay kabuk altında varlığını –pasivize olmuş haliyle de olsa- devam ettiren İslâmî düşüncenin sembolü” (Kahraman, 1985, s. 40) olduğunu söyler. “Gül Yetiştiren Adam’ın Çevresi” alt başlığıyla elli senede şehirde meydana gelen değişiklikleri maddeler halinde belirtir. Sitare ve çevresinin

yozlaşmışlıklarını, iç çıkmazlarını açıklar. Yazının sonunda bu romanın bir ilk deneme olduğunu, yapılmamış yaptığı vurgular. Aynı zamanda romanın var olanı ortaya koyduğunu belirtir. Bu eleştiri yazısında Kahraman, birçok tespitte bulunmuştur. Romanın kişilerinin oluşturduğu kesimleri incelemiş ve bu kesimlerin sembolik karşılıklarını açıklamıştır. Romana dair olumlu veya olumsuz bir yorumda bulunmamış, nesnel bir yaklaşım sergilemiştir.

Yazarın eser odaklı bir roman eleştirisi de *Çalışan Saat* kitabında yer alan “Yukarışehir” başlıklı yazısıdır. Yazı, Şemsettin Ünlü’nün *Yukarışehir* isimli romanı üzerinedir. Yazar bu romanı değerlendirirken bir önceki roman eleştirisinden farklı bir yöntem izlemiş ve romanın bazı teknik unsurlarının üzerinde durmuştur. Kahraman, *Yukarışehir*’in teknik olarak yazıldığı yüzyıla ait olmadığını belirtir. Roman, klasik dönemin yapısında kaleme alınmış ve bunu başarılı bir şekilde yapmıştır. Ayrıca romanın dili, ideolojiye kurban edilmemiştir. Kahraman’a göre romanın tarihî ve ferdî olan iki gelişme çizgisinin bağlantısı da başarılı bir şekilde kurulmuştur.

Yazarın incelediğimiz kitaplarında eser odaklı roman eleştirileri bu ikisinden ibarettir. Fakat bu iki yazı Kahraman’ın eleştirilerindeki yaklaşımlarını göstermek için yeterlidir. Yazar, eleştiride farklı yaklaşımlar sergilemektedir. Romanlardan birini içerik, diğerini teknik olarak incelemesi bunun göstergesidir. Her iki yazıda da nesnel eleştiri ağırlıklıdır. Yazarın şahsi beğenisinden ziyade romanlardaki biçim ve içerik unsurlarına dair tespitler eleştiriye oluşturmaktadır.

3.2.1.2. Yazar Odaklı Eleştiriler

Âlim Kahraman, eleştiri yazılarında bazen bir eseri incelerken bazen de bir yazarı merkeze alır. Yazar odaklı olduğunda da incelenen unsur eserlerdir fakat bu yaklaşım ele aldığı yazarın tek bir eserini değil, birçok eserinden yola çıkarak yazarın genel üslubuna dair tespitlerini ortaya koymasını sağlar.

Okumaya Giriş kitabında yer alan “Zarifoğlu’nun Anlatımı” başlıklı yazısı, yazarı merkeze aldığı yazılardan biridir. Malum olduğu üzere Cahit Zarifoğlu bir şairdir ve şiirleriyle öne çıkar. Fakat birçok türde eser vermiştir ve Kahraman’ın bu yazısında asıl üzerinde durulan Zarifoğlu’nun çoğu yarım kalmış romanlarıdır. Öncelikle *Ağaçkakanlar* romanının başlangıcını değerlendirir. Tekerlemesinden itibaren

alışılmışın dışında çıkan bir masal içeren romandan yola çıkarak Zarifoğlu'nun alışılmışı bozarak kendi üslubuna ulaştığını ifade eder. Anlatım zenginliğini göstermek adına romanın çok katmanlı anlatım düzlemine değinir. Yazar daha sonra Zarifoğlu'nun tüm metinlerinin bir iklimi ve tadı olduğundan söz eder. Buradaki değerlendirmeler oldukça öznel bir yaklaşım içermektedir. Devrik cümlelerin kullanımının artışı da yazının nesnel eleştiri üslubundan sıyrıldığını gösterir. Aynı paragrafta Zarifoğlu'nun anlatımının yoğunluğunun en fazla *Yaşamak* kitabında tadıldığını söylemesi de şahsi bir beğenin yansımasıdır. Zarifoğlu'nun *Savaş Ritimleri* romanı üzerinden üslubunun bir cazibe içerdiği fakat teknik yapının sağlam olmadığı yorumunu yapar. Zarifoğlu'nun birçok tamamlanmamış roman müsveddesinin olmasını, çatıyı iyi kuramamasına bağlar. Yarım kalmış birkaç romanına kısaca değinir. Zarifoğlu'nun romanları tamamlayamamasını sezgiyle, şiir diliyle yazmasıyla ve psikolojisiyle bağdaştırır. Yazının devamında Zarifoğlu'nun başta Rilke olmak üzere Alman edebiyatı ilgisinden, Faulkner'dan beslenmiş olmasından söz eder. Tekrar Zarifoğlu'nun üslubunu subjektif ifadelerle yorumlayarak yazıyı sonlandırır.

Yazarın *Edebiyatın Saklı Dili* kitabında yer alan "Upuy'un Gözleri" yazısı da Zarifoğlu'nun *Ağaçkakanlar* romanı üzerinedir. Fakat bu sefer Kahraman şahsî beğenisini ifade etmemiş, Zarifoğlu'nun psikolojisi ve roman arasında bir ilişki kurmak kurmak yoluyla daha nesnel bir eleştiri ortaya koymuştur. Yazının ilk paragrafında Zarifoğlu'nun sanatının genel olarak psikolojik olduğunu belirtir. Zarifoğlu'nun şiirinde yer alan ev, aile ve baba-oğul sorununun bu romanın düzlemlerinde de var olduğunu ifade eder. Eserlerinde belli bir yere kadar görülen babayla çatışma bir yerden sonra barışıklığa dönüşmüştür. Zarifoğlu öncesinde olaylara bir oğul olarak yaklaşırken sonrasında bir ebeveyn konumuna geçmiştir. *Ağaçkakanlar*'da masal anlatan kızı ve baba arasında bir soruna, bir de anlatılan masaldaki rüyanın içinde baba ağaçkakan ile oğlu arasında bir sorun olduğuna dikkat çeker. Zarifoğlu barışıklık yolunu tercih etmiştir ve baba ağaçkakanın çok uysal bir kızı olmasıyla sorun ortadan kalkmıştır. Kahraman'a göre sorunun romanda anlatılan masalın içindeki rüyada kalması Zarifoğlu'nun baba-oğul çatışmasını gerçek hayattan olabildiğince uzağa itmesi, dışarıda bırakması demektir. Kahraman, masaldaki canavar kuş ile uysal kız çocuğunun aynı gözlere sahip olmasını Zarifoğlu'nun sanatındaki iki safhanın yansıması olarak görmekte, canavar kuşun ölümünü yazarın kendisindeki babayla çatışan oğul motifini

öldürmesi olarak yorumlamaktadır. Bu yazıda Âlim Kahraman bir romanı merkeze alıyor gibi görünse de üzerinde durduğu unsur yazarın kendisidir. Romandaki unsurlar üzerinden yazarın sanatındaki psikolojisini değerlendirmiştir. Bunu yaparken şahsî yaklaşımını dahil etmemiş, bir önceki yazının aksine daha objektif bir açıdan yaklaşmıştır.

Çalışan Saat kitabında yer alan “Bir Dikkat” başlıklı yazıda Kahraman, önce André Gide’in Dostoyevski romanları hakkında yaptığı “kişilerinin aynı kumaştan olması” tespitine yer verir. Bu özelliğin Türk edebiyatında Necip Fazıl’da olduğunu belirtir. Aynı kişinin kullanılması şiir için doğal bir özellik olsa da Necip Fazıl’ın diğer tüm eserlerinde de anahtar kavramı olan “ben”in karşımıza çıktığını söyler. Necip Fazıl’ın hikâye, tiyatro ve romanlarında da ruh kumaşı aynı “ben”den kesilmiş parçalar olduğunu ifade eder. Konuyu Necip Fazıl’ın bir romanıyla özelleştirir. Bir senaryo roman olan *Vatan Şairi Namık Kemal*’deki Namık Kemal’in hafakan ve galeyanları Necip Fazıl’ın “ben”ine benzemektedir. Âlim Kahraman, Necip Fazıl’ın bu kahramanı yazarken gerçek Namık Kemal’in ruh dünyasını dikkate aldığını ama kendi “ben”iyle ortak olan özellikleri öne çıkardığını belirtir. Kahraman bu yazıda Necip Fazıl’ın eserlerindeki kişi unsurunu “ben” kavramıyla merkeze almış ve nesnel bir yaklaşımla söz konusu unsura dair bir tespitte bulunmuştur.

Aynı kitapta yer alan “Ömür ve Eser” başlıklı yazı bir yazar üzerine kaleme alınmış yazılardan değildir. Birkaç yazarın ömrünün büyük kısmını bir romana vermiş olması ve bunun Kahraman’da uyandırdığı duygular yazının konusudur. Yazar üzerine ayrıca bir eleştiri yazısı yazdığı *Yukarışehir*’in otuz senede yazılmış bir ilk roman olması sebebiyle tuhaf bir duyguya kapılmıştır. Mithat Cemal Kuntay’ın tek romanı olan *Üç İstanbul*, Mehmet Selimoviç’in yirmi yıl kafasında taşıdığı *Derviş ve Ölüm* bu duyguyu hissettiren diğer kitaplardır. Bu yazı oldukça öznel bir durumu ele almasıyla eleştiriden ziyade deneme türüne dahildir denilebilir. Romanlar söz konusudur fakat asıl mesele bu romanların yazarlarının hayatındaki yeriyse Âlim Kahraman’da oluşturduğu duygudur.

Âlim Kahraman roman yazarlarını merkeze alarak kaleme aldığı yazılarda farklı yaklaşımlar sergilemeyi sürdürmüştür. Bazı yazıları daha öznel ve deneme türüne yakın özellikler sergilerken bazı yazıları son derece nesnel, biçim ve içeriği teknik bir gözle

irdeleyen eleştirilerdir. Beğenilerini ifade ettiği gibi romanlarda gördüğü eksikleri de belirtir.

3.2.2. Hikâye Eleştirileri

3.2.2.1. Eser Odaklı Eleştiriler

Âlim Kahraman'ın ilk eleştiri kitabı *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri* büyük oranda hikâye eleştirilerinden teşekkül etmiş bir kitaptır. Yani Âlim Kahraman'ın eleştirmenliğinin hikâye üzerinden başladığını söylemek mümkündür. İlk eleştirisini *Gül Yetiştiren Adam* romanı hakkında yazmış ve Rasim Özdenören'in birçok hikâyesini için de eleştiri yazıları kaleme almıştır. Âlim Kahraman ilk kitabında yer alan “Hastalar ve Işıklar” başlıklı yazıda, Özdenören'in aynı başlığa sahip ilk hikâye kitabını genel olarak değerlendirmeye tabi tutar.

Yazının başına attığı “Dıştan Bakış” alt başlığıyla Özdenören'in hayatı hakkında bazı unsurlara değinir. Verdiği bilgiler daha çok Özdenören'in edebi hayatına dairdir. Doğduğu yıllarda Türk edebiyatının içinde bulunduğu durum, lise yıllarındaki sanat faaliyetleri, ilk hikâyelerini yazması ve yayımlanması gibi hususlara değinir. Sezai Karakoç'la tanışmasını hikâyeciliğinde bir kırılma anı olarak ortaya koyar. Sezai Karakoç'un yeni bir edebiyat dili oluşturduğunu, hikâyede bu dilin kullanıldığı ilk kitabın *Hastalar ve Işıklar* olduğunu ifade eder. “İçten Bakış” alt başlığında öncelikle “dil” kavramını irdeler. Yazarları özgün kılının dil olduğunu söyler. Daha sonra yeni alt başlıklarla kitaptaki hikâyeler hakkında kısa incelemeler yapar. *Hastalar ve Işıklar*'daki birinci şahıs “uyumsuz insan”dır. Yazıda o kişi birkaç cümleyle anlatılır. “Çark” hikâyesinde hayata teslim olmanın bir aldaniş olduğu fikrinin olduğunu belirtir. Kitabın ismindeki “hasta” ve “ışık” kelimeleri üzerinde durur; hastalığın “metafizik derinlik”, ışığın “hayatın maddi tarafı” olduğunu söyler. Bu kişinin ruh yapısı ile Kafka'nın mektuplardaki ruh halini karşılaştırır. Birinci aşamada metafiziğe bağladığı hikâye kişisini ikincide tarihsel döneme bağlar. Kitaptaki hikâyelerin durum hikâyesi olduğunu, şiire yakın bir derinliği olduğunu söyler. Bir uyanma halinin anlatıldığı “Sabah” hikâyesindeki değişen bakışı hikâyelerin düğüm noktası olarak niteler ve açıklar. “Pus” hikâyesinde anlatılan ölüme yaklaşmış adam ve torununun, “Çocuk” hikâyesinde ruh hali yansıtılan küçük çocuğun üzerinde durur. Kitabın prototipi olarak gördüğü “Yıkıntı” hikâyesindeki kişinin ölünün odasına giremediği için tekrarlayan aşağı inip

yukarı çıkma hareketine değinir, “Koridor” hikâyesinde kişinin koridorlarda kaybolmasının bir çıkmazı anlamlandırıldığını söyler. “Ricat”, “Yankı” ve “Kundak” hikâyelerinde babayla çatışma sonucu evden ayrılan oğulun geri döndüğünde eve dışarıdan bir gözle bakıyor olmasını öne çıkarır. Hikâyelerin çoğunda korku motifinin yer aldığını belirtir ve birkaç hikâye üzerinden bu motifi örneklendirir. Kitaptaki hikâyelerde kişiler aşama aşama felakete sürüklenirken bir yandan bunun farkına varmaktadırlar. Âlim Kahraman, kitaptaki bütün hikâyelere içerdikleri bazı unsurlarla değinirken daha çok hikâye kişilerinin üzerinde durmuştur. Hikâyelerin olumlu veya olumsuz yönlerini belirtmemiş, hikâye kişilerinin ve motiflerinin tahlillerini ortaya koymuştur. Bunu yaparken nesnel bir tavır içerisinde dir.

Kahraman’ın incelediği bir diğer Özdenören’e ait kitap *Denize Açılan Kapı*’dır. Kahraman ilk kitabında bu kitabın eleştirisine de yer vermiştir. Yazının başında Özdenören’in dili üzerinde durur. O çağının diliyle farklı şeyler anlatmaktadır. İncelediği kitapta yer alan oyun ve hikâye sayısını verdikten sonra kitaptaki oyunların soyutluklarıyla hikâyelerden ayrıldığını belirtir. Dili Sezai Karakoç’a yaklaşan oyunlar, hikâyeye yakın özellikler gösterir. Rasim Özdenören’in hikâyesinde esas olanın “ev” olduğunu belirttikten sonra bir önceki kitapta olduğu gibi evden ayrılan ve dönen oğulların olduğu hikâyelerden söz eder. Kahraman, “Sabahın Seher Vaktinde Aman” hikâyesiyle birlikte hikâyelerde bir dönüşüm olduğunu, sonraki hikâyelerde dönüşmüş bir dünya kurulduğunu söyler. Rasim Özdenören’in hikâyelerinin birinci katmanında çağın dili, ikinci katmanında tasavvufun dili olduğu yorumunu yapar. Buna bir örnek verir. Kahraman’a göre hikâyelerdeki bu iki katman dengeyle üçüncü bir yapı oluşturur. Kahraman bu kitabı incelerken bütün hikâyeleri ayrı ayrı ele almamıştır fakat genel özelliklerini ortaya koymuş ve bazılarını özel olarak değinerek bu özellikleri örneklendirmiştir. Önceki kitapta kişileri tahlil ederken burada dilin oluşturduğu anlam katmanlarına eğilmiştir. Fakat yine nesnel bir tahlil yaklaşımı mevcuttur.

“Hikâyeler – II” yazısında Sezai Karakoç’un aynı isimli hikâye kitabını konu almaktadır. Önce Sezai Karakoç’un hikâyesinin ve bütün sanatının hem geçmişi hem de bugünü içerdiği, bunları bir araya getirmesiyle üçüncü bir yapı oluşturduğu değerlendirmesini yapar. Karakoç “kıssa nakletme geleneğine” bağlı kaldığı hikâyelerinde bugünün insanını anlatmaktadır. Ele alınan kitapta zaman İkinci Dünya Savaşı ve sonrasıdır. Kahraman, Sezai Karakoç hikâyesinde içeriğin öne çıktığını,

biçimin önemsenmemiş gibi geride kaldığını ifade eder. “Tuzak Ya Da Son Günler” hikâyesinden yola çıkarak kitaptaki “sanat ve düşünce adamı portresi”nden bahseder. Karakoç hikâyesinin açık bir şekilde hisse verdiği izlenimini oluşturmasına rağmen üzerine düşündükten ve Kur’anî kültürü bildikten sonra bir hikmet bütünlüğüne sahip olduğunun görüleceğini ifade eder. Hikâyelerindeki hayat ortamının Karakoç’un şiirini anlayabilmek için bir imkan olduğunu söyler. Karakoç hikâyesinde “dağ, yadır, kasaba, büyükşehir, ev, kayboluş” (Kahraman, 1985, s. 98) kelimelerinin odak olduğundan ve bir anlam ağı oluşturduğundan söz eder. Hikâyelerdeki bazı kısımlarla örneklendirerek Karakoç için yüceliğin simgesi olan “dağ” motifini açıklar. Dağ motifi etrafında ele aldığı “Dağ” ve “Dönüş” hikâyelerinin Kur’an-ı Kerim’den birer kıssadan beslendiğini söyler. Karakoç’un hikâyesindeki simgesel anlatımı yine birkaç hikâyeden aldığı unsurlarla açıklar. Kitaptaki hikâyeler içerisinde olumludan daha olumluya gitmeyen tek bir hikâye olduğunu ifade eder. Âlim Kahraman, Sezai Karakoç’un hikâyelerini incelerken üslubundan, beslenme kaynaklarından, kişi portresinden, odak kelimelerinden, simgesel anlatımından ve hikâyelerin olumluya yönelik oluşundan söz etmiştir. Bu da göstermektedir ki bir yandan Karakoç’un hikâyecilik özelliklerini ortaya koyarken bir yandan söz konusu hikâye kitabı için bütüncül bir inceleme kaleme almıştır. Bu incelemede olumlu veya olumsuz bir yargıda bulunmamış, Karakoç’un hikâyeciliğine ve hikâyelerine karşı nesnel bir tavır gütmüştür.

“«Yoksulluk İçimizde»ye İçten Bir Bakış” yazısı Mustafa Kutlu’nun *Yoksulluk İçimizde* kitabı hakkındadır. Yazının girişinde kitabın içeriği hakkında genel bilgi verir. Kitabın “romanesk” bir yapıya sahip olsa da müstakil hikâyeleri olan bir hikâye kitabı olduğunu belirtir. Kahraman bu yazıda *Yoksulluk İçimizde* kitabının olaylarını özetleyerek anlatırken arada tespitlerde bulunur. Hikâye kişilerini tanıtmış, Engin’in ihtiraslarının sevgilerine zarar vermesi ve Süheyla’nın inişli çıkışlı duyguları sonrası hidayete ermesinden söz etmiştir. Kahraman, Kutlu’nun kitaptaki üslubunu “yankı” kelimesiyle açıklar ve hikâyelerin baş kişisi diyebileceğimiz Süheyla’nın kadınsılığının da üsluba yansıdığını belirtir. Müslüman yazarlar için bir dil sorununun var olduğu dönemde anlatısını canlı tutması, Kahraman’a göre *Yoksulluk İçimizde*’yi önemli yapan unsurdur. Kutlu’nun kitap içinde levhalara farklı şekillerde daha önce de yer verdiği bilgisiyle yazısını sonlandırır. Kahraman bu yazıda bir nevi özetleme yapmıştır. Bu özet arasında yaptığı tespitler daha çok yazarın üslubu üzerinedir.

Kahraman'ın Durali Yılmaz'a ait *Gel İçimde Ağla* kitabı için kaleme aldığı eleştiri yazısı “Uyumsuz İnsan ve «Gel İçimde Ağla»” başlığı taşımaktadır. Yazının başında hikâyelerin hemen hepsinde merkeze tek bir kişinin alındığını ve hikâyelerinin yarısının bu kişinin iç konuşmaları şeklinde oluşturulduğunu belirtir. Yılmaz'ın hikâyelerinde “iç” ve “uyumsuz” kelimelerinin anahtar olduğunu ifade eder. Hikâyelerdeki uyumsuz insan, doğup büyüdüğü Anadolu ile okumaya geldiği büyükşehir arasında, inanç ve inançsızlık arasında, geçmiş ve şimdi arasında nerede duracağını bilemediği için bu uyumsuzluğu yaşar. Kahraman, farklı hikâyelerden nerede duracağını şaşırılmış hikâye kişinin yaşadıklarını örneklendirir. Burada olumsuz bir eleştiri olarak hikâyede yer alan hayat kadınlarının aşırı iyimser yaklaşımla, temellendirilmemiş yüce davranışlar sergilemesinin inandırıcı olmadığını belirtir fakat bunu yazarın herkese merhametle yaklaşıyor olmasına bağlar. Bu merhamet hümanistçe değil, Mevlana tavrırlı, onları buldukları durumdan kurtarmak isteyen bir merhamettir. Kahraman, aynı hikâye kişilerindeki iç dünya-dış dünya uyumsuzluğunu ve anlaşılamamayı Necip Fazıl'ın “çile”sine benzetir. Hikâyelerdeki bir cümleden yola çıkarak Müslüman hikâyecilerin olumsuzluklar görek bu işe giriştiğini belirtir. Durali Yılmaz hikâyelerinde bu olumsuz atmosferi aralayacak gibi bazı işaretler vermiştir. Kahraman bundan sonra kitaptaki iki hikâyeden daha kısaca söz eder ve değerlendirir. Sonuç olarak *Gel İçimde Ağla* hikâyelerinde bazı titizliklerin ihmal edildiği fakat okuru duygusal olarak etkileyen tarafıyla okunur olduğu yorumuyla eleştirisini sonlandırır. Kahraman bu kitabı incelerken tüm hikâyelere değinmiş, genel olarak uyumsuzluk temasını vurgulamıştır. Hikâyelerdeki bazı eksikliklerden söz etse de bunu bir yerme tavrıyla yapmamış, bu eksiklerin kurtarıcı taraflarını aramıştır. Bunu yaparken zaman zaman öznel bir tavır ortaya koymuş olsa da genel olarak değerlendirmelerini objektif bir açıyla sunmuştur.

Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri kitabında yer alan son yazı “«Alagün»: Deneyerek ve Arayarak” başlığına sahiptir. Kadir Tanır'ın *Alagün* isimli ilk kitabının eleştirisi yapılmıştır. Yazının başında kitabın bir bütünlük içinde olmadığına, çeşitlilik gösteren bir yapısı bulunduğu değinir. Kahraman bu çeşitliliğin olumsuz yönü olarak yazarın çabuk etki altında kalmasını, olumlu yönü olarak bir kalıp içinde tıkanıp kalmayacağını gösterir. Üstelik bir ilk kitap olduğu için kendi üslubunu oluşturma fırsatı mevcuttur. Tanır'ın kitapta yer alan ve *Mavera*'da ilk yayımlanmış hikâyesi olan “Günah”ın yapısını daha sağlam bulur, Özdenören hikâyesindeki yapılarla benzetir. “Kan ve Azap”

hikâyesi üzerinden yazarın başarılı bir anlatımı olduğunu fakat hikâyeyi yanlış bir düzleme yerleştirdiğini, bunun da olumsuz bir mesaja yol açtığını ifade eder. *Alagün*'deki hikâyelerde olumsuzluk öne çıkmaktadır. Kahraman, Tanır'ın "At Suratlı" hikâyesindeki insana yaklaşımına da katılmadığını belirtir. "Sarhoşlar" ve "Haşere" hikâyelerindeki ikili anlatıcılardan söz eder. "Sarhoşlar"ı orijinal ve hedefine varmış, "Haşere" hikâyesinin bazı kısımlarını batı metinlerinden monte edilmiş gibi görür. "Sahtekârlar" hikâyesinin baş kişisini tahlil edip olayı özet olarak verirken Tanır'ın felaketleri sonuna kadar götürdüğünü ifade eder. Kitaba ismini veren "Alagün" hikâyesi ise alabildiğine uzatılmış, toparlanamamıştır. "İlk Kar" hikâyesinin dili Kahraman'da tercüme izlenimi oluşturmuştur. Âlim Kahraman *Alagün* kitabının eleştirisini yaparken birçok olumsuzluk üzerinde durur. Hikâyelerin eksik taraflarını belirtirken insafly yaklaşmaya çalıştığı sezilir, tüm olumsuzlukları bir ilk kitap olması durumuna bağlar. Yine de eleştirilerinde genel olarak tespitler yapan Kahraman, burada eleştirisini eserin eksiklerini gösterme yönüyle kullanmıştır.

Çalışan Saat kitabında yer alan "Delinen «Düş»" başlıklı yazı öncekilerden farklı bir hikâye eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Önceki metinlerde bir hikâye kitabı baştan sona inceleme konusu olurken bu yazıda ünlü bir yazar, dergide yayımlanan bir hikâyesinde düştüğü hata ile eleştirilir. Burada eleştirilen yazar Ferit Edgü, eleştiriye sebep olan hikâye ise "Borges ile Düşte"dir. Yazının içinde *Milliyet Sanat* dergisi de yazarlar çoğu zaman son eserlerini dergiye vermelerine rağmen "En Yeni Yapıtları" diye bir sayı çıkarmasıyla eleştirilir. Fakat yazının meselesi bu değildir. Bu yazıda Kahraman aslında hikâyeyi beğendiğini ifade eden cümleler kurar. Hikâyenin kişisi olan yazarla Borges bir düşün içinde konuşurken duvardaki hat konu olur ve hikâyenin kişisi "aşk" kelimesinin "Elif" harfiyle başladığını söyler. Aslında "aşk" kelimesi "Ayn" harfiyle başladığı için burada düşülen hata Kahraman'a göre düşün bozulmasına ve okurun hikâyenin dünyasına bir daha girememesine sebep olmaktadır. Bu eleştiri genel bir inceleme veya tahlil olarak değil, bizzat bir eksiği göstermek üzere kaleme alınmıştır.

Modern Türk Hikâyesi, Âlim Kahraman'ın araştırmaları sonucunda ortaya çıkan bir kitaptır. Kitabın ilk bölümü modern Türk hikâyesinin tarihini kronolojik olarak gözler önüne sererken konuya dair derli toplu bir kaynak oluşturmaktadır. İkinci bölümde ise hikâye incelemeleri karşımıza çıkar. Bu incelemeler bazen eleştiri, bazen tahlil şeklindedir. Bu başlık altında incelediğimiz "Yoksulluk İçimizde'ye İçten bir Bakış",

“Uyumsuz İnsan ve Gel İçimde Ağla” ve “Alagün: Deneyerek ve Arayarak” yazıları da bu kitap kapsamına alınmış, ikinci bölümdeki hikâye incelemelerine dahil edilmiştir. Bu kitapta yer alan ilk inceleme bir karşılaştırmalı okuma içermektedir. “Samipaşazade Sezai ile Reşat Nuri Arasında Halit Ziya Hikâyesi” başlıklı bu yazıda Samipaşazade’nin “Pandomima”, Halit Ziya’nın “Mösyö Kanguru” hikâyeleri ve Reşat Nuri’nin *Bir Kadın Düşmanı* romanı karşılaştırılmıştır. Kahraman, öncelikle iki hikâyeyi karşılaştırır ve ikinci kısımda romanı bu mukayeseye dahil eder. Metinleri ele almadan önce Halit Ziya’nın Samipaşazade’den, Reşat Nuri’nin ise Halit Ziya’dan etkilenmiş yazarlar olduğunu kendilerinden alıntılarla ortaya koyar. Yazarın bu yazıda inceleme yöntemi önce ele aldığı metinlerin özetlerini vermek, daha sonra ortak özellikleri belirlemek şeklindedir. Üç eser de güzel kızlara aşık olan çirkin erkekler hakkındadır. Bunlar çirkinlikleri yüzünden çevre tarafından zorbalık gören kişilerdir. Üç metindeki çirkin erkek de aşktan ümidini kesmişken güzel bir kızın farklı amaçlı ilgisiyle aşık olmuştur. Fakat aşklarına karşılık bulamayacaklarını anlamaları üçünün de intihar yoluna gitmesine sebep olmuştur. İki hikâyede çirkin kişiler yüzlerini boyayarak sahneye çıkıp insanları güldürürler. Romanda çirkin kişi bir sporcudur fakat Âlim Kahraman’ın tespitine göre romanda sahne ve oyuna dair birçok kelime kullanılmış, roman bu yönüyle de hikâyelerle ortaklaşmıştır. Kahraman, tüm bu ortak özellikleri tespit ettikten sonra bütün ortaklıklara rağmen her yazarın kendine has üslubunun ve tercihlerinin ortaya çıktığını belirtir. Bu yazıda metinlerin incelemesi yapılırken diğer metinlerle ortak özellikleri dikkate alınmış, bunun dışında bir unsura değinilmemiştir. Mukayese yapılırken nesnel bir tavır sergilenmiştir.

Aynı kitapta yer alan “Sait Faik: Havada Bulut’ta Kurmacanın Katları” yazısında *Havada Bulut* kitabının üstkurmaca tekniğinin öncüsü kabul edilebilecek uygulamalarını ele almıştır. Sait Faik, hikâyenin ana kişisinin yazarlık yapması, “Faik Beyin oğlu” ve İstanbul adalarında köpeğiyle yaşayan “uzun bacaklı, karınsız, niyeti kötü bakışlı sarışın” tanımlarıyla kendisini kurmacanın bir parçası haline getirmiştir. (Kahraman, 2015, s. 200). Köpekli adamın peşine düşen yazar kişisinden sonra posta dağıtıcısı da uydurduklarıyla bir yardımcı yazar gibi devreye girer ve kimi yerde postacıyla köpek hayali bir unsura dönüşür. Köpekli adamın da bir öykücü olduğunun anlaşılması kurmaca daha çok katmanlı ve karmaşık hale getirir. Yazı boyunca Kahraman bu katmanları ve karmaşayı açıklamaktadır. Görüldüğü üzere *Havada Bulut*

kitabındaki hikâyelerde tek bir unsura odaklanmış, o unsur üzerinden kitabı değerlendirmiştir. Burada genel bir değerlendirmeden ziyade Âlim Kahraman'ın araştırmacı kimliğine uygun olarak kitap hakkında edebi bir teknik üzerinden yapılmış bir çalışma kendisini göstermektedir.

Kahraman'ın bir diğer karşılaştırmalı incelemesi Fûruzan'ın “Parasız Yatılı” ve Nursel Duruel'in “Geyikler, Annem ve Almanya” öyküleri hakkındadır. “Parasız Yatılı” ile ‘Geyikler, Annem ve Almanya’ Öyküleri” başlıklı bu yazısında bu iki öykünün bir “kardeşlik duruşu” taşıdıklarını söyleyerek hikâyelerin ortak özelliklerini ortaya koyar. Öncelikle iki öykünün isimlerini çağrıştırdığı unsurları irdeler. Daha sonra iki öykünün de anne-kız öyküsü olduğunu ve kızların aynı yaşlarda çocuklar olduğunu belirtir. İki hikâyede de baba unsurunun aileden ayrı olmasını bir ortak özellik olarak sunarken hikâyelerden birindeki babanın ölmüş, diğerinin Almanya'ya gitmiş olması farkını belirtmesi gibi inceleme boyunca hikâyelerin farkları da kendisini göstermektedir. Mukayese iki öyküde anlatıcı, zaman, mekân ve çatışma sebebi gibi unsurlarda ortaya koyulmuştur. Hikâyelerin birinde sosyal statü, diğerinde bitmek üzere olan bir evlilik olan çatışma sebeplerini yazı içerisinde açıklar. Kahraman iki hikâyedeki birçok unsuru karşılaştırıp ortak ve farklı yönlerini ortaya koyarken nesnel bir tavır içerisindedir. Hikâyeleri incelerken olumlu-olumsuz bir yorumda bulunmamış, sadece bir mukayeseyle tespitlerde bulunmuştur. Fakat yazının sonunda şahsî bir yaklaşım karşımıza çıkar. Kişisel bir merakla hesap yapmış ve iki hikâyenin kelime sayılarının birbirine oldukça yakın olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu iki öyküden yola çıkarak bin beş yüz kelimenin kısa öykü için bir ölçüt olma ihtimalini ortaya atar. Sonrasında her iki öyküde de kendisini en çok etkileyen ayrıntının kızların ayrılmadan önceki gece annelerine sarılmaları olduğunu ifade eder. Buradaki derin duygunun öyküleri kardeş kıldığı yorumu Kahraman'ın öznel görüşünü, şahsî beğenisini yansıtır. İnceleme boyunca gördüğümüz nesnel yaklaşım burada öznel evrilmiştir. Fakat yine de inceleme bir araştırmacının tavrıyla yapılmıştır.

Âlim Kahraman'ın eser odaklı hikâye eleştirilerinde genel olarak bir kitabı merkeze aldığı görülmektedir. Yazar bir kitabı incelerken genellikle tüm hikâyeleri bütünleyen unsurları tespit eder ve kitabın hikâyelerini müstakil şekilde ele alarak bütünleyici unsura tekabül eden yönlerine birkaç cümleyle bile olsa değinir. Eleştiride öne çıkarılan unsur kitaba göre değişiklik gösterir. Yapısal, tematik ve dile dayalı birçok unsur bir

kitabın incelemesinde temel alınan faktör olabilir. Kahraman eleştiri yazısı kaleme almasını üniversite hocası Mehmet Kaplan'dan öğrendiği metin tahlili yöntemine dayandırmaktadır. Dolayısıyla bu tür eleştirileri bir nevi metin tahlili hüviyeti sergilemektedir. Fakat Kahraman'ın eleştirileri bu tavidan ibaret değildir. Yeri geldiğinde bir hikâyenin eksiğine dikkat çekmek için ya da bir kitabın başarısız olan yönlerini ortaya koymak için de eleştiri kaleme almıştır. Farklı yazarların hikâyelerini karşılaştırdığı incelemeler de mevcuttur. Kahraman'ın eleştirisi ister metin tahlili şeklinde veya karşılaştırmalı olarak tespiti dayalı olsun, ister hikâyelerin olumlu veya olumsuz yönlerini ortaya koymak üzere olsun yaklaşımı çok büyük oranda nesnelidir. Fakat zaman zaman kendi şahsî beğenisi, olumsuzlukları ortaya koyarken gösterdiği merhameti gibi öznel bir tavır da eleştirilere dahil olmaktadır.

3.2.2.2. Yazar Odaklı Eleştiriler

Âlim Kahraman'ın eleştiri yazılarında bazen merkeze bir yazarı, o yazarın eserlerindeki genel tavrını ele aldığını roman eleştirilerini incelerken belirtmiştik. Kahraman'ın eleştirmenliğinde romandan çok daha büyük bir yer tutan hikâyeler üzerinden de yazar odaklı eleştiriler mevcuttur elbette. Bunların ilk örnekleri de yazarın ilk kitabı *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri*'nde karşımıza çıkar.

“Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyesi” yazısında Necip Fazıl'ın hikâyeciliğini genel bir değerlendirmeye tâbi tutar. Alt başlıklara ayırdığı bu uzunca incelemede ilk bölüm hikâyelerin yapısal özellikleri üzerinedir. Kahraman, Necip Fazıl hikâyesinin yenilenmediği, aynı çizgide kaldığını ve yayımlandığı döneme rağmen Ömer Seyfettin hikâyesine yakın bulunduğunu söyler. Fakat aynı zamanda hikâyelerindeki metafizik endişeler Türk hikâyeciliğinde ilk defa rastlanılan unsurlar olmasıyla bir yeniliği de beraberinde getirmiştir. Necip Fazıl hikâyeleri yüce fikrin çevresinde oluşması bakımından şiirleriyle bir bütünlük arz etse de hikâyelerde işçiliğin kötü olmasıyla denge bozulmaktadır. Hikâyelerde yazar bilgi verip çıkarım yapmasıyla okuru kontrol altında tutmaya çalışır gibi bir tavır içerisindedir. Necip Fazıl hikâyeleri bir çıkarım yapmak üzere yazılmış gibidir. Hikâye kişilerinin konuştururken de aynı tavır içinde, aynı amacı gütmektedir. Hikâyelere seçtiği anlatıcı ve anlatılan bakış açısı da çoğu zaman bir uyumsuzluk içerisindedir. Fakat Kahraman, Necip Fazıl hikâyesinin bunca işçilik hatasına rağmen çok başarılı kullandığı benzetme ve mübalağalarla çarpıcı hale

geldiğini ifade eder. Kahraman, hikâyelerin yapısal özelliklerinde bu noktalar üzerinde durduktan sonra Necip Fazıl sanatının en öne çıkan unsurlarından olan “ben”i incelemeye alır. Farklı hikâyelerden örneklerle “ben”in hallerini ortaya koyar. Yazar hikâyelerinde “ben”i merkeze almakta, geriye kalan her şeyi ihmal etmektedir. Bu ihmale “ben”in dışındaki kişiler de dahildir ve bu kişiler genel olarak sadece tek yönlü bir tiptir. Mekânlar da bu tiplere maruz kalmıştır. Ahşap, eski yapılar olumlu; yeni, zengin yapılar olumsuz anlam taşımaktadır. Âlim Kahraman bu yazıda Necip Fazıl hikâyeciliğine genel bir bakış atarken hikâyeleri birçok unsur açısından değerlendirmeye almış, olumlu ve olumsuz taraflarını tespit etmiştir. Necip Fazıl’ın hikâyecilikte şairliği kadar iddialı olmaması Kahraman’ın birçok eksikliği belirlemesine sebep olmuştur.

“1960 Sonrası Hikâyecilerinden Bazıları” başlıklı yazıda bir değil, birkaç tane hikâye yazarı incelemeye alınmıştır. Bunların başında Rasim Özdenören gelir. Yazarın dört kitabını incelediği bu kısımda kitapları yapısal unsurlarla değil, içerik unsurlarıyla ele alır. İlk kitabını değerlendirmeye şu cümleyle başlar: “İnsanın değişmez ve öz meselelerini işaretler Özdenören *Hastalar ve Işıklar*’da.” (Kahraman, 1985, s. 65). Yazarın ikinci kitabı *Çözülme*’nin ortak temasını şöyle açıklar: “Aslında çözülen bütün bir toplumdur. Fakat mesele toplumun bir prototipi olan aile planında ele alınır.” (Kahraman, 1985, s. 66). *Çok Sesli Bir Ölüm*’de yer alan dört hikâyede “çatışma içindeki insanların eyleme dönüşmüş başkaldırıların esas” (Kahraman, 1985, s. 67) olduğunu söyler. “*Çarpılmışlar*’da, yalnızca ayarlanmış insanların çarpık hayatları anlatılmaktadır.” (Kahraman, 1985, s. 67) ve “*Çekirgeler*, Rasim Özdenören’in hikâyede yeni ve olumlu bir tipe geçişidir.” (Kahraman, 1985, s. 67). İşte Âlim Kahraman bu yazının ilk kısmında Özdenören’in hikâyeciliğine panoramik bir bakış atmıştır. O zamana kadar yayımlanmış tüm hikâyelerini konu aldığı meseleler üzerinden değerlendirmiş, alıntıladığımız cümlelerden sonra sözünü ettiği unsurları açıklamıştır. Daha sonra İsmail Kılıoğlu’nun *Ateş Yalımı Üstünde Bir Toplantı* kitabını genel olarak ve hikâyelerin özelinde inceler. Yine hikâye kişilerinin ruhsal özellikleri ve sembolik anlatım gibi unsurlarla içeriğe dair bir değerlendirme söz konusudur. Bu kitabın teknik yönünü de incelemeye almış ve hikâyelerin romana açık bir yapıda olduğunu söylemiştir. Bazı hikâyelerin yığılmayla başladığını, bazı hikâyelerin uzunluğuna

rağmen bütünlüğünü bozmadığını belirtir. Kısaca bu kitaba dair hem tematik, hem de yapısal unsurlar inceleme konusu olmuştur.

Sezai Karakoç'un ikinci hikâye kitabını ayrı bir yazıda inceleyen Kahraman, ilk hikâye kitabını bu birçok hikâye yazarını ele aldığı yazıda incelemiştir. *Meydan Ortaya Çıktığında* kitabındaki hikâyelerin “yıkılış ve ölüm temi” etrafında şekillendiğini ifade eder. Yazar buradan anahtar kavramı olan “diriliş”le bir bağlantı kurmuştur. Kahraman, Karakoç'un fikir dünyasında hakikat ölümsüz olduğu için yıkılmış ve ölmüş olanın yeniden dirileceği düşüncesini açıklar. Ölüm ve yıkım unsurlarını dahil ederek kitaptaki beş hikâyenin konusundan özetle söz eder. Mustafa Kutlu'nun *Ortadaki Adam*, *Gönül İşi*, *Yokuşa Akan Sular* kitaplarını ve yazının kaleme alındığı zamanlarda henüz kitaplaştırılmamış iki hikâyesini de tematik yönleriyle ele almıştır. *Ortadaki Adam*'da arayışında Müslümanca bir niyet olan kişinin sert darbelerle karşılaşmasının, *Gönül İşi*'nde “düzenin çarkı içine düşen Anadolu insanının yabancılaşması”nın, *Yokuşa Akan Sular*'da taşra insanı ve makine görünümündeki iki sivri ucun çatışmasının ve bağlantılı iki hikâyenin 1960 sonrası görülen Müslüman tipinin özelliklerine sahip Süheyla'nın üzerinden değerlendirmesini yapar. Durali Yılmaz'ın *Söylenmeyen* kitabında “ölümle diriliş arasında bir zamanın hikâyesi”nin “çağdaş insanın çıkmazlarıyla” anlatıldığını söyler. Yaşar Kaplan'ın *Birinci Kitap*'ında kadercilik yapan bir toplumu kurtarmaya çalışan bir adamın çabasını anlattığını söylerken anlatımının içten üremeli olması gibi teknik yönüne dikkat çeker. Üstelik bu kısa değerlendirmede şahsî beğenisine göre en iyi hikâyenin “Arınmak Artık Azgın Alazda” olduğunu da belirtir. Fuat Altınsoy'un ilk kitabı *Hendekler*'in çağdaş insanın iletişimsizliği temasına sahip olduğu bilgisini verir ve kişilerini iyi temellendirme konusunda eksikleri olduğunu ifade eder.

Bu uzun yazıda kapsamlı bir eleştiri karşımıza çıkmaktadır. Kahraman ele aldığı yazarların yazıyı kaleme aldığı anda mevcut olan tüm kitap ve dergilerde yayımlanmış hikâyelerini değerlendirmeye almış gibi görünmektedir. Farklı yazarlar ve kitaplar söz konusu olsa da hepsine yaklaşımı tema yönüyledir. Ruhsal durumlar, sembolik unsurlar ve hikâyelerin mesajları öne çıkarılmıştır. Yazı içerisinde nadiren görülen yapısal unsurlara, hikâyelerin eksiklerini belirtmek üzere değinilmiştir. Genel olarak nesnel bir yaklaşımın görüldüğü bu incelemede öznel yoruma da çok az rastlanır.

Çalışan Saat kitabında yer alan “Sanatçıya Yakışan” başlıklı yazıda Kahraman daha önce ele aldığımız “Delinen «Düş»” yazısına geri döner. Önceki yazıda hikâyedeki bir hataya yönelik olan eleştiri burada bizzat yazarı hakkındadır. Ferit Edgü’nün önce bu hatasını savunduğunu, sonra hata yaptığını kabul ettiğini anlatır. Kahraman’a göre sanatçıya yakışan hatasını kabul etmektir. Bu ve öncesi olan iki yazıda Âlim Kahraman’ın genel eleştiri tavrının dışında bir yaklaşım söz konusudur. Genellikle eleştirilerini bir metin tahlili gibi, metnin bütününe yönelik bir değerlendirme şeklinde ele alan ve metindeki unsurları nesnel bir bakışla analiz eden Kahraman, burada bizzat metinde ve yazarında gördüğü bir hataya yönelik yazılar kaleme alarak eleştirisini bir olumsuzluğu ortaya çıkarma amacıyla kullanmıştır.

Âlim Kahraman yazılarında edebiyatçıları sadece yazarlık yönleriyle ele almaz. Bizzat kişiliklerini konu aldığı birçok portre yazısı mevcuttur. Bunlar daha sonra ayrı bir başlık altında incelenecektir. Bu konuya değinme sebebimiz yazılarında bazen kişi portreleri ve metin incelemelerinin bir arada yer almasıdır. *Toprağı İşleyen Kalem* kitabındaki “Ramazan Dikmen’in Sanatı ve Kişiliği Üzerine” başlıklı yazı tam olarak bu özellikte bir yazıdır. Başlığından da anlaşılacağı üzere Ramazan Dikmen’in hem şahsî hayatındaki kişiliği hem de hikâyeciliği yazının konusu olmuştur. Kişi portrelerini daha sonra ele alacak olsak da Kahraman’ın yazılarında bazen birden fazla türün özelliklerinin bir arada bulunduğunu göstermek adına Dikmen’in kişiliğiyle alakalı hususlara da değineceğiz. Kahraman, Ramazan Dikmen’le ne zaman tanıştığını hatırlamadığını fakat birlikte edebiyat ortamlarında bulduklarını belirtir. Dikmen’e dair en öne çıkardığı özellik ironik bir söyleme sahip olması ve öncelikle kendini, en yakınındakileri hicvetmesidir. Kahraman yine de hikâyelerinden yola çıkarak Dikmen’in nahif, kırılğan bir tarafı olduğunu düşünmektedir. İkili olarak dostluklarının çok gelişmediğini fakat aralarında bir arkadaşlığın olduğunu belirtir. Ramazan Dikmen’in hikâyelerinin en dikkat çekici özelliğinin planına dair olduğunu, hikâyelerin hep bittiği yerden başladığını ve geriye dönüş yapıldığını söyler. Hikâyelerin hemen hepsinde tema ayrılıktır. Kahraman, Dikmen’in hikâye kadınlarının aşık olunan ve kavuşulamayan unsurlar olmalarını bir geleneksel boyuta bağlar. “Sen Değil Ayak Seslerin” hikâyesini örnek vererek kadının gerçek mi, hayali mi olduğunun belli olmadığını ve tanımlardan ilahi güzelliği işaret etme ihtimalini irdeler. Kahraman, Dikmen’in ideal kadın tasvirini Yahya Kemal’in bir beyitine benzetir. Hikâyelerdeki

kadın imajından Ramazan Dikmen'in aşk özleminin görüleceğini söyler. Dikmen'in hikâyeleriyle alakalı değindiği bir diğer nokta hikâyelerinde yatıllık sendromunun görülmesidir. Kahraman, bu yazıda yazarın kendisi ile edebi kişiliğini bir arada değerlendirmiştir. Kişiliğini kendi izlenimlerine, anılarına göre değerlendirmiş; hikâyeciliğini ise yine yapısal ve tematik birkaç unsurun etrafında işlemiştir.

Edebiyatın Saklı Dili kitabında yer alan “Rasim Özdenören: Kasabayı Gören Kentli Bilinç” yazısında Özdenören'in hikâyeciliğine dair bir unsur kişisel hayatı ile açıklanır. Burada amaç yazarın bir portresini oluşturmak değil, hikâye için önemli bir ölçütü ortaya koymaktır. Rasim Özdenören, Eyüplü bir babanın oğlu olarak Maraş'ta bir kasabada doğup büyümüş ve memleketini ancak üniversiteye başladığında görmüştür. Kahraman'a göre bu durum Özdenören'in hem kasabayı içinden biri olarak yaşamasını hem de dışarıdan biri olarak seyretmesini sağlamıştır. Batı edebiyatında Faulkner, Türk edebiyatında Sezai Karakoç “kasaba”nın edebiyat için çok önemli bir ölçü olduğunu ifade etmektedirler. Rasim Özdenören “kasaba”ya karşı bu bakışı kişisel hayatı sayesinde elde etmiştir. Burada belli bir hikâyeye değil, hikâye türüne dair bir yargı ortaya koyulmuştur. Rasim Özdenören'in hikâyeciliğinin önemli bir özelliği bu yargıyı desteklemektedir.

Edebiyatın İç Yapısı kitabının “Türk Öykücülüğünün Halleri”nin ele alındığı ikinci bölümünde “Sait Faik'in Çoğaldığı Öyküler” başlıklı yazı iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısmı olan “Sait Faik Öykücülüğü Üzerine Bazı Notlar”da hikâyede iki tarzın öncüsü Maupassant ve Çehov'dan, Türk edebiyatında bu iki tarzın temsilcilerinden söz eder. Sait Faik'e kadar modern hikâye tarihini kısaca aktardığı söylenebilir. Çehov tarzını ve Memduh Şevket'in hikâyesini anlattıktan sonra Sait Faik'in hikâyesini değerlendirir. Çehov tarzı hikâye yazar Sait Faik, çağdaşları Memduh Şevket ve Sabahattin Ali'den oldukça farklı, özgün bir tavırla eser vermiş ve Türk hikâyesinde bir dönüşüm başlatmıştır. Tarihsel perspektiften sonra Sait Faik hikâyesinin özelliklerini maddeler halinde verir. Bu maddelerde hikâyelerde görülen insan ve doğa sevgisini, şiirsel etkiyi ve bazen savruklaşan anlatımını öne çıkarır. Yazının ikinci kısmı daha önce ele aldığımız *Havada Bulut* kitabı hakkında yapılan incelemedir. Âlim Kahraman kitabın içeriğine göre bazı yazılarına birden fazla kitaba almıştır. İkinci kısmı daha önce değerlendirdiğimiz için yazının ilk kısmı hakkında Kahraman'ın araştırmacı yönünü

yansıttığını söyleyebiliriz. Elbette Sait Faik'in hikâyeciliğine dair bazı tespitlerde bulunmuştur fakat yazının büyük kısmında edebiyat araştırmacılığı kendisini gösterir.

“Yalıda Sabah'tan Haldun Taner Öykücülüğüne Bakış” yazısının başında hikâyede sabahın oluşu “ilk hal algısı” şeklinde tanımlanır. Haldun Taner öyküsünde mutlaka hayvanların yer alması ve insanın ikiyüzlülüğü sebebiyle sürekli bir “oyun” içerisinde olması üzerinde durur. Hikâyelerinde tüm kesimlerden kişiler yer alsın da çıkarıcı ve bencil olmaları değişmez. Kahraman, Haldun Taner öykülerindeki ironiyi ele alır ve buradaki eleştiriyi bir eğitime amacına bağlar. Taner, apartmanın üst katlarından daha geniş bir açıyla bakmayı yaşla özdeşleştirmiş gibidir. Fakat bu “tepeden bakma”yı ukalalık sayar ve hikâye kişisini deniz seviyesine indirir. Kahraman'a göre bu alçakgönüllülük ikiyüzlülüğün kurtulma noktasıdır. Kahraman “Yalıda Sabah” öyküsü üzerinden Haldun Taner'in öykücülüğünü dört unsur üzerinden incelemiştir: Başlangıçtaki yeniden yaratılış algısı, hikâye kişilerinin kötü olmaları, eğitim amaçlı hiciv ve insanın doğaya karışıp kötülükten kurtulması. Bu unsurlar hikâyenin biçimine dair değil, içeriğine dairdir. Kahraman bu incelemede olumlu-olumsuz yönleri ortaya koymaz. Birçok eleştirisinde yaptığı gibi hikâyenin meseleleri üzerinde durur.

Kahraman, *Edebiyatın İç Yapısı* kitabında bir kez daha Rasim Özdenören'in hikâyeciliğini değerlendirir. “Türk Öykücülüğü ve Rasim Özdenören” başlıklı bu yazıya Özdenören'in yazı hayatının elli yıla ulaştığını ve hayatını yazıya adanmış olduğunu belirterek başlar. Özdenören'in Türk hikâyeciliği için Ömer Seyfettin, Memduh Şevket ve Sait Faik kadar önemli bir yeri olduğunu söyler. Hikâyesinde duruşunu bozmadan kendi çizgisinde ilerlediğini ekler. Hikâyelerinde kendi ülkesinin insanlarını anlatırken insanın derinlerine kök salan temel meseleleri işler. Kahraman, bunu modern açı ve anlatımla klasiklere has temaları ele almak olarak yorumlar. Özdenören birçok yazardan beslense de en önde gelenleri Dostoyevski ve Faulkner'dır. Özdenören hikâyelerinde “ben kimim” sorusunun varlığına, odağında ailenin oluşuna, mekânların bir kasaba ve büyük şehrin bir semti arasında değişmesine, birkaç zaman unsurunu bir arada bulundurmasına ve özgün oluşuna değinir. Kahraman, Özdenören'in hikâyelerdeki dilinden kullandığı anlatım tekniklerine kadar öykücülüğe yenilikler kattığını söyler. Onun hikâyelerinde toplumsal, bireysel ve ruhsal olanın uyumunu şaşırtıcı bulmaktadır. Burada Özdenören'in hikâyeleri hakkında söyledikleri oldukça öznel ifadeler içermektedir: “Rasim Özdenören'i okumaya başlamak, edebiyatın büyük sularına açılma duygusu

yaşatıyor insana.” (Kahraman, 2008, s. 62). “Türk Öykücülüğü ve Rasim Özdenören” uzun bir yazı olmamasına rağmen Özdenören’in hikâyeciliğine dair çok fazla unsurun değerlendirmesini içermektedir. Özdenören’in Türk hikâyeciliğindeki yerinden beslenme kaynaklarına, hikâyelerde yapısal unsurlardan tematik olanlara birçok mesele kısa da olsa yazıya dahil olmuştur. Kahraman teknik unsurlarda her ne kadar nesnel tespitlerini ortaya koysa da yazıya öznel bir tavır hakimdir. Yazıda Özdenören öykücülüğü çok fazla olumlanmıştır. Şahsi beğenilerin öne çıktığı bir yazı olmuştur.

“Cahit Zarifoğlu ve Bilinç Akışı Tekniği” yazısında Zarifoğlu’nun başlık koymadığı ve yayımlamadığı, ölümünden sonra Âlim Kahraman’ın hazırlayıp bir dergide yayımladığı bir metin incelenmiştir. Yazarı ona bir başlık koymadığı için Kahraman ona “hikâye-metin” der. Bu “hikâye-metin”de kullanılan esas teknik bilinç akışıdır. Kahraman öncelikle bilinç akışının tarihine göz atar. Tekniğin batıdaki öncü eserlerinden sonra Türk edebiyatına girişini anlatır. Burada William Faulkner’ın *Ses ve Öfke* romanı Türk edebiyatında ve Cahit Zarifoğlu’nda oluşturduğu etkiyle öne çıkmıştır. Kahraman, unuttur gibi olunan eski anlatılanlara daha sonra birden tekrar dönmeyi sağlayan bilinç akışı tekniğinin Zarifoğlu şiirinde kendi doğallıyla var olduğunu ifade eder. Fakat burada incelenen bir “hikâye-metin”dir. *Ses ve Öfke*’de iki farklı anlatıcıda iki farklı bilinç akışı yönteminin var olduğunu anlattıktan sonra Zarifoğlu’nun tekniği kullanırken iki tutumun bir arada olduğu ama *Ses ve Öfke*’nin ilk bölümündeki gibi nesnel-izlenimci kullanıma daha yakın olduğunu belirtir. Daha sonra bu benzerlikleri örneklendirir. İki metin arasındaki farkları ise bilinç akışı verilmiş iki kahramanın farklılıklarıyla birlikte ortaya koyar. Zarifoğlu’na ait “hikâye-metin” konusunu anlatır ve bilinç akışı verilen erkek kahramanın şimdide ve geçmişte yaşadıklarının iç içe geçmiş hallerinden de birkaç örnek verir. Yazının sonunda Zarifoğlu’nun Yaşamak kitabındaki anlatımın da bir nevi bilinç akışı tekniğinin sonucu olabileceğini söyler. Yazının başlığı zaten inceleme konusu olan unsurun bilinç akışı tekniği olduğunu göstermektedir. Zarifoğlu’nun yayımlamadığı bir hikâye-metni kullandığı anlatım tekniği üzerinden incelenmiştir. Bu yazıda da bir edebiyat araştırmacısının nesnel tutumu kendisini göstermektedir.

“Nursel Duruel’in Öykü Dünyası” yazısı kaleme alındığında Duruel’in ilk öykü kitabı yirmi sene sonra üçüncü baskısını yapmıştır. Kahraman, Duruel’in öykülerini el emeği gibi değerli görmektedir. Çünkü Kahraman’a göre Duruel tamamen kendi çabasıyla

onları ortaya çıkarır. Kahraman, Duruel'in arkeoloji eğitiminden ve bunun hikâyelere yansımından söz eder. Öykülerin "iyilikçi ve sevgi dolu bakış açısıyla bir ideali barındır"dığıını söyler. (Kahraman, 2008, s. 72). Hikâyelerin arkasında bilge bir kişinin var olduğunu ifade eder. Öykülerde kadınların daha çok öne çıktığını belirtir ve o güçlü, mücadeleci, çalışkan kadınların özellikleri üzerinde durur. Evlilik ve iletişimsizlik problemleri bu kadınların yaşadığı problemlerdir. Yine öykülerde yer alan varoluş ve kimlik problemlerine de değinir. Yazıda öykülere dair ele alınan son unsurlar ses ve rüyadır. Kahraman, Duruel'in öykücülüğünü içeriği, kişilerin ruhsal özelliklerini, tematik bazı unsurları esas alarak değerlendirmiştir. Genel olarak nesnel bir tavırla yaptığı eleştirisinde bazı öznel yorumlara da yer vermiştir.

Modern Türk Hikâyesi kitabındaki "Halide Edip: Bir Yüzü İstanbul Diğeri Anadolu" yazısında daha çok romancılığıyla bilinen Halide Edip'in hikâyeciliği ele alınmıştır. Oldukça yüklü bir hikâye birikimi olan Halide Edip'in hikâyelerinin bir bölümü mensur şiir özellikleri taşır. Yazarın kitaplarından *Dağa Çıkan Kurt*'un Milli Mücadele dönemine ait, *Kubbede Kalan Hoş Sada*'nın ise her döneme ait hikâyeleri barındırdığını söyler. Bu sebeple öne çıkmamış olabileceğini düşündüğü *Kubbede Kalan Hoş Sada*'nın birkaç hikâyesi üzerinden incelemesini yapacağını belirtir. Bunlardan "İşıldak'ın Rüyası" hikâyesinin özetini verdikten sonra hikâyedeki metafizik boyutu Abdülhak Hamid'in eserleriyle bağdaştırır. Bu hikâyenin ve "Harp Hatıraları-Anadolu Simalarından" hikâyesinin Birinci Dünya Savaşı hatıralarının etkisiyle ortaya çıktığını Halide Edip'ten alıntılarla ifade eder. Halide Edip'in Balkan Savaşlarından itibaren askerler üzerinde bir annelik rolü üstlendiğini anlatır. "Harp Hatıraları-Anadolu Simalarından" hikâyesini de özetler. Bakımını yaptığı yaralı erleri çok seven Halide Edip, onların efendiliklerinden "Muharebeyi Kazananlar" hikâyesinde bahsetmiştir. Kahraman, "Seydelaa" hikâyesindeki ideal toplumu kuran yüz yirmi yedi yaşındaki muhtarı Halide Edip'in Mahatma Gandhi'ye benzettiğini söyler. Hikâyenin başkışisi Seydelaa'nın bütün fiziksel ve kişilik özelliklerini yazıda anlatmıştır. Hikâyelerinin büyük bir kısmını gözlemlerinden yola çıkarak yazan Halide Edip, bunun gibi bazı hikâyelerinde aktarıcı durumundadır. Röportaj üslubuna sahip bu tarz hikâyelerden biri de "Ağzından Çıktığı Gibi"dir. Kahraman, Halide Edip'in Seydelaa'yı Gandhi'ye benzetmesini sorgular. Kahraman bu kişinin bizim kendi geçmişimizdeki önderleri de hatırlattığını düşünmektedir. "Kubbede Kalan Hoş Sada"nın İstanbul, Türk musikisi ve

Batı müziği odaklı olmasıyla yazarın hikâyeciliğinde farklı bir yeri olduğunu ifade eder. Bu hikâye ve “Cumhuriyet Bayramı” yazarın gelecekte geçen hikâyeleridir. Kahraman, “Kubbede Kalan Hoş Sada” hikâyesini de özetle anlattıktan sonra hikâyeyi Halide Edip’in bir hastalık sırasında yaşadığı hatıralara bağlar. Onun hikâyesinde “fakirlik, düşkünün elinden tutma tem”inin esas temalardan olduğunu belirttikten sonra yazarın bir başka yazısıyla bu yaklaşımı temellendirir. Halide Edip hikâyesinde düşkünler, onurlu ve asil kişilerdir. Yazarın bu hikâyesinden itibaren ortaya çıkmaya başlayan ironiye de değinir. “Ah Vatan, Vah Vatan” hikâyesinin de gerçekte yaşanan olaylardan doğmuş olmasını anlatır. Kahraman’ın Halide Edip hikâyeleri hakkında kaleme aldığı inceleme yazısı, Halide Edip hikâyesinin gözlemledikleri veya duyduklarından doğmuş olmasına odaklanmıştır. Farklı savaş zamanlarını anlatması, toplumun tüm unsurlarını bir araya getirmesi, düşkün kesime duyduğu ilgi gibi hikâyesinin genel özellikleri ve bazı farklı hikâyeleri de incelemeye dahil olmuştur. Yani hikâyeler yine tema yönüyle ele alınırken Halide Edip’in kişisel hayatı da yazının konusu haline gelmiştir.

“Ayrılığa Yazgılı Aşklar: Safiye Erol Hikâyesi” yazısında Safiye Erol’un *Leylak Mevsimi* adıyla bir araya getirilip kitaplaştırılan sekiz hikâyesi konu alınmıştır. Kahraman, Safiye Erol’un çağdaşları Peyami Safa, Necip Fazıl ve Tanpınar gibi isimlerin arasında bir yere sahip olduğunu söyler. Hikâyelerinin biçim ve içerik açısından çeşitliliğe sahip olduğunu belirtir. Hikâyelerinin bir ayağında hep İstanbul, ikinci ayağında başka ülkelerin şehirleri yer almaktadır. Kahraman, mekânlar gibi hikâyelerin ikinci baş kahramanının da yabancı olmasının Safiye Erol’un yurt dışında uzun süre kalmış ve oralarda aşk yaşamış olmasıyla ilişkili bulur. Safiye Erol hikâyesinde ana unsurun aşk olması ve bu kurlsız, ani aşkların ayrılıkla bitiyor olmasının üzerinde durur. Bu aşkların kural tanımamasını, birden gelişmesini ve genellikle bir ideale dayalı ayrılıkları hikâyeler üzerinden örneklendirir. “Gel Seninle Dertleşelim” hikâyesinde aşkın yıldırım gibi değil, bir uyanma ve değişim hali olarak gelişmesine dikkat çeker. Erol’un hikâyelerinde maddi boyutu aşan aşkların daha çok kadınların açısından verildiğini söyler. Bu yaklaşım kadın meselelerini, “hürriyet” meselesini barındırmasını sağlamıştır. Hikâyelerdeki “gemi” metaforunu da hürriyetin bir sembolü olarak yazısında ede alır. Hikâyelerde birkaç yerde görünen oyun ve taklit konusunu, Kahraman’ın Tanpınar’ın habercisi olarak gördüğü rüya meselesini örneklerle açıklar. Erol’un hikâyesinin metafizik yönünü Necip Fazıl’a, Keşanlı Hesna

Hanımı anlatan hikâyeleri de Peyami Safa hikâyelerine benzetir. Kahraman, yazarın hikâyelerinde dil ve anlatıma baktığı zaman hikâye içinde hikâyenin nasıl oluşturulduğunu anlatmış olmasını dikkat çekici, “Dört Kişi” hikâyesinde aynı kesitin dört kişi açısından farklı anlatılması tekniğini “Türk edebiyatı için yeni ve ileri” bulur. Bu ikincisi ünlü romancı Faulkner’ın uyguladığı bir tekniktir. Erol’un dilinin mizahi tarafını ve hikâyelerde deyimlerin doğal kullanımını da başarılı bulmaktadır. Kahraman’ın bu yazısı Safiye Erol hikâyesi için tematik ve yapısal unsurları içine alan oldukça kapsamlı bir incelemedir. Hikâyelerdeki tematik unsurları incelerken yazarın kişisel hayatı hakkında da bazı bilgiler devreye girmiştir. Bazen şahsi yorumlarda bulunuyor olsa da ele aldığı unsurlara nesnel bir açıyla yaklaşmıştır.

“Necip Fazıl ve Rasim Özdenören’in Hikâyelerinde Metafor Kullanımı” başlıklı yazı, başlığından anlaşılacağı üzere yine bir karşılaştırmalı okuma yazısıdır. Kahraman Necip Fazıl’ın *Ruh Burkuntularından Hikâyeler*, Rasim Özdenören’in *Hastalar ve Işıklar* kitabı üzerinden bu incelemeyi yapmıştır. Birbirine yakın zamanlarda yayımlanmış bu iki kitap yazarlarının yaş farkına rağmen ortak dünya görüşlerine sahip olmaları sebebiyle bir ortaklık içermektedir. Âlim Kahraman öncelikle iki kitaptaki metafor sayısını tespit etmiş ve hikâye sayısı birbirine yakın bu iki kitapta metafor sayısında da benzerlik göstermiştir. Necip Fazıl’ın daha çok metafor kullandığı izleniminin yazarın çarpıcı üslubundan kaynaklandığını ifade eder. Özdenören’in metaforlarının gizli olmasından iki yazarın üslubunun ve mizacının farklı olduğu sonucunu çıkarır. Kahraman, kitaplarda rastladığı tüm metaforları sayılarıyla ve konusuna göre tasnif ederek vermiştir. Daha sonra bu metaforları tek tek irdeler. Bazı metaforlar iki yazar tarafından da kullanılmakla birlikte iki yazar metafora farklı anlamlar yüklemiştir. Cansız varlığı canlılık atfetmek gibi her iki yazarda da görülen uygulamalar mevcuttur. Kahraman bunu “metaforlar sayesinde tabiatlarının dışına çıkarılan, canlanan şeylerin yeni bir algı alemine pencere açması” (Kahraman, 2015, s. 173) şeklinde yorumlar. İki yazarda ortak ve farklı bütün metaforları inceledikten sonra her iki yazarın da metafor kullanımında kendine özgü oldukları sonucuna ulaşır. Her iki yazarda da içe dönük ve metafizik derinliğin bulunması gibi bağlamları farklı ortak metaforlar ve ortak anlamlar vardır fakat ikisinde de anlam derinliği olmayan bir metafora rastlamaz. Metaforların metinde yeni anlamlar açtığı ve bu anlamların bazen eleştirel olduğu yorumuyla yazıyı bitirir. Âlim Kahraman bu yazısında iki yazarın birer hikâye kitabını metafor unsurunu

merkeze alarak incelemiştir. Bu incelemeden metinlere dair değil, yazarlarının üslubuna dair sonuçlar çıkarmıştır. Birçok incelemesinde olduğu gibi burada da eleştirmenliğini tespitler ortaya koyarak uygulamıştır.

“Tanpınar’ın Hikâye Dünyasına Bazı Kavramlar Etrafında Bakmak” yazısının başlığı yazının merkeze aldığı unsuru açıkça göstermektedir. Edebiyat araştırmacıları tarafından çok farklı şekillerde çalışılan Tanpınar’ın eserlerinden küçük bir kısmı olan hikâyeleri Âlim Kahraman’ın bu çalışmasında bazı kavramlar üzerinden incelenmiştir. Kahraman’ın ele aldığı ilk kavram “mahpus, esir”dir. Kahraman, Tanpınar’ın hikâyesinde mahpusluk maddi olarak var olsa bile kavramın görüldüğünden fazla anlam içerdiğini ifade eder. Bazen maddi olarak hikâyelerde bulunan mahpusluk bazen anlamsal, mecaz olarak mevcuttur. Kahraman, Tanpınar hikâyesindeki mahpuslukları hikâyeler üzerinden örnekleyerek anlatır. Bu örneklerden biri de “Âdem’le Havva” hikâyesinde Âdem ile Havva cennetteyken “kader”in karanlıkta mahpus olmasıdır. Kahraman, Tanpınar hikâyesindeki mahpusluğun birçok çeşidini ortaya koyduktan sonra “takvim dışı yaşamak” kavramına geçer. Tanpınar’ın “takvim dışı yaşamak” ifadesiyle “aktüel zamandan kopuk bir yaşama biçimi” (Kahraman, 2015, s. 185) kastettiğini söyler. Bu durumu hikâyeler üzerinden örneklendirirken hikâye kişilerinin takvim dışında yaşadıkları hayatın kendi iç hayatları ya da varlığına yabancılaşma hali olabileceğini ifade eder. Tanpınar’ın temel kavramlarından olan “rüya” ve “masal” da bu incelemenin konusuna dahildir. Kahraman, Tanpınar’ın hikâye isimlerini ve rüya olgusu çevresinde dönen hikâyelerinden birini kısmen inceledikten sonra şöyle bir çıkarım yapar: “Tüm bunlardan anlıyoruz ki, Tanpınar’da masal ve rüya reel zamanın içinde yaşanan olağanüstü bir “hal”in adıdır.” (Kahraman, 2015, s. 188). Tanpınar’ın rüya ve masal kavramlarını “güzelliğin büyümlü atmosferi” için kullandığını da ifade eder. Burada sadece “rüya” kavramını ele almakla kalmamış, “güzellik” kavramını hikâyedeki olumlu ve olumsuz etkileriyle irdelemiştir. Rüya ve masalın hikâyelerde farklı yaşam daireleri oluşturmasıyla “takvim dışı” kavramına bağlayan Âlim Kahraman, işlediği üç kavramı tek bir cümlede toplayarak Tanpınar’ın hikâye kişilerine dair bir tanımda bulunur: “Onlar kendi iç yaşamlarının; bir rüya veya masalın bir çeşit mahpusu gibidirler.” (Kahraman, 2015, s. 191). “Hasta” kavramını irdelerken Tanpınar’ın kendi hayatında yatalak bir hastanın var olduğu ve hikâyelerinde felç hastalarına sık sık rastlandığı belirtilir. Fakat Tanpınar hikâyesinde hastalık daha çok bir

delilik gibidir ve Kahraman, hikâyelerdeki bu delilik unsurunu farklı hikâyeleri özetleyerek örnekler. Bu incelemede işlenen son kavram olan “ayna”, Kahraman’a göre Tanpınar hikâyelerinde “maddeyi aşan bir boyut taşır.” (Kahraman, 2015, s. 196). Bu hikâyelerde göz bile “korkunç ayna” olarak tasvir edilmiştir. Kahraman “ayna”nın masallarla bağlantısına da dikkat çeker. Yazının sonunda Tanpınar’ın “kelimeleri”nin artırılabilirliğini ve bu kavramların bütün eserleri üzerinde incelenmesinin daha bütüncül sonuçlara ulaştıracağını söyler. Kahraman, Tanpınar hikâyelerini belli kavramlar çevresinde incelerken yazının başında kendisinin de belirttiği gibi o kelimelerin imgesel anlamını oluşturan diğer kelimelerle birlikte ele almıştır. Kahraman’ın birçok yazısında var olan nesnel tavrıyla bu inceleme de bir unsur etrafında şekillenmiş bir bilimsel çalışma özelliği taşımaktadır.

Kendisi de bir hikâye yazarı olan ve hikâye üzerine bilimsel çalışmalar yapan Âlim Kahraman’ın eleştirmenliğinde hikâye eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır. Bu eleştirilerinde bazen eser, bazen yazar merkeze alınmıştır. Yazarın merkeze alındığı eleştiriler eser odaklı olanlardan pek farklı değildir. Eser odaklı olanlar sadece belli bir hikâye veya kitap incelemesi içerirken yazar odaklı olanlar belli bir hikâye veya kitaptan yola çıkarak da olsa yazarın bütün hikâyeciliğini kapsama alır. Âlim Kahraman’ın yazar odaklı hikâye eleştirilerinde de yazarın hikâyeciliğinin eksik veya başarılı yönlerini, olumlu ve olumsuz özelliklerini ortaya koyduğu yazıları vardır. Fakat çoğunluğu yine belli bir unsur çerçevesinde incelemeye alınmış, nesnel yaklaşımın ve yazarın hikâyeciliğine dair tespitlerin yapıldığı, bilimsel çalışma özellikleri taşıyan yazıları oluşturmaktadır. İnceleme noktasını oluşturan unsur ise büyük oranda hikâyelerin tematik özelliklerinden seçilmiştir. Yazarların kullandığı kavramlar, teknikler, metaforlar incelemelerin merkezine alınmıştır. Karşılaştırmalı incelemeler ve birkaç yazarın bir arada incelendiği yazıları mevcuttur. Burada ele alınan eleştiriler yazar odaklı olduğu için kimi yazılarda yazarın kişisel yaşantısı, kendi kişiliği gibi biyografik bazı unsurlar da kapsama dahil edilmiştir. Âlim Kahraman, hikâye incelemelerinde eleştirmen ve araştırmacı kimliğini bir arada sergilemektedir.

3.2.3. Şiir Eleştirileri

3.2.3.1. Eser Odaklı Eleştiriler

Modern Türk edebiyatında, edebi değeri en yüksekte taşıyan başlıca türler roman, hikâye ve şiidir. Âlim Kahraman çok farklı konularda yazı kaleme almıştır fakat bir edebiyat eleştirmeni olarak şiir eleştirileri de yazı birikimi içerisinde şiir eleştirileri de önemli bir yekûn tutmaktadır.

Toprağı İşleyen Kalem kitabında yer alan “Okyanus” yazısında merkeze alınan unsur okyanustur. Fakat okyanus, alıntılanan bütün metinler şiir olmasa da üç şairin bakış açısıyla işlenmiştir. Yazının başında Orhan Veli’nin denize dair dizeleri verilmiştir. Yazıda deneme üslubuna yakın bir tavır da söz konusudur. Kahraman’ın kendisi denizi ilk gördüğünde Orhan Veli’nin uyarısına rağmen şaşırmıştır. Tanpınar’ı da benzer bir şaşkınlığı yaşamış kişi olarak yazıda anar. İnsanın okyanusla karşılaşma anını yazdıkları metinlerle anlatan üç şairin okyanusu hangi kelimelerle ifade ettiklerini ele alarak başlar. Yer yer farklı söylemleri olsa da Abdülhak Hamid “bahr-i muhit”, Yahya Kemal “açık deniz” ve Cahit Zarifoğlu “okyanus” demektedir. Burada Ebubekir Eroğlu’nun “atlantik” kelimesini kullandığına değinip şiirinden örnek de vermiştir fakat yazının konusu diğer üç şairdir. Okyanus hakkında Abdülhak Hamid’in bir mektubundan, Yahya Kemal’in bizzat “Açık Deniz” şiirinden ve Zarifoğlu’nun bir yazısından alıntılar yapılmıştır. Yahya Kemal’in okyanus kıvıldanan bir ejdere benzetirken Zarifoğlu’nun kıvıldayan bir hayvan benzetmesine dikkat çeker. Yazının devamın Yahya Kemal’in şiirinde dünyayı aşan bir boyutun olduğunu söyler. Zarifoğlu’nun yazısından “namazları yeniden kılmak” isteğinden söz ettiği kısmı alıntılar. Abdülhak Hamid’in okyanusa bakarken aklına Allah’ın geldiğini anlattığı kısmı okura sunar. Her yönüyle birbirinden farklı üç şairin okyanusa bakarak aynı şeyleri hissetmelerini “hayret ve ibret verici” bulur. Yazının sonuna denize bakmanın sevap olduğunu ifade eden hadisi almıştır.

Edebiyatın Saklı Dili kitabının ilk bölümünde yer alan “Gün Doğmadan’da ‘Ben’: Geleneğin Penceresinden” Sezai Karakoç’un tüm şiirlerini bir araya getirdiği *Gün Doğmadan* kitabının ilk defa yayımlanması sonrası kaleme alınmış bir yazıdır. Yazının başında da bu kitap hakkında bilgiler yer almaktadır. Kitabın fiziksel olarak hacmine, sadeliğine, özgünlüğüne ve kitap içindeki düzenlemelere, bölümlerin başına koyulmuş şiirsel açıklamalara değinir. Kitapta bir “poetik ben, iç ben” olduğundan söz eder. Bölüm başındaki açıklamaların bu “iç ben”in serüveninin duraklarını ortaya koyduğunu söyler. Yazının ikinci bölümünde kitapta yer alan ilk şiiri, “Rüzgar”ı inceler. Rüzgarın klasik Türk şiirinde zaman anlamı taşıması, ilk dörtlükte kullanılan gökyüzüne ait

kavramların umut arayışı olması gibi açıklamalarla şiiri tahlil eder. Şairin “ben”i “ters rüzgarlara yazgılı” olarak ilk şiirde bulduğunu söyler. “Yağmur Duası” şiirinde değiştirilmiş ifadelerle değinir. Şiirde iki defa değişen imgenin “kader ironisi” taşıdığını söyleyerek her şekilde taşıdığı anlamı açıklar. Bu şiirde de Karakoç şiirindeki “ben”in “seçilmiş” olduğu ortaya çıkmıştır. Şiirde ters mantık gibi görünen ifadelerin Sezai Karakoç şiirinin genel bir özelliği olduğunu göstermek için farklı şiirlerden alıntılar yapar. Kitabın üçüncü şiiri “Monna Rosa”dan da söz edilmiştir. Karakoç’un kendi ifadesiyle şiirin “Modern bir Leyla ile Mecnun denemesi” (Kahraman, 2001, s. 38) olduğunu söyledikten sonra Fuzuli’nin *Leyla vü Mecnun*’undan ve Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ından bazı alıntılar yaparak Karakoç şiirinin gelenekle bağını ortaya koyar, şiirini geleneğe dahil eder. Karakoç’un “seçilmiş ben”inin fırsatı olmasına rağmen yükünü bırakmayı reddedip kendine ait olana bağlı kalmayı seçen kişi olduğunu söyler. Bu yazı kitabın geneline dair bazı bilgiler barındırsa da eleştirisi yapılan kitabın başındaki üç şiirdir. Kahraman, kitabın genelinde var olduğunu ifade ettiği “ben”in “seçilmiş” olması, “aşk ve çile gömleği giymesi” gibi özelliklerini kitabın ilk üç şiiri üzerinden göstermiştir. Bunu yaparken bazı imgelerin anlamlarını açıklamış, klasik Türk şiiriyle bağlantılar kurmuştur.

“Sezai Karakoç’un Bir Şiiri: ‘Ağustos Böceği Bir Meşaledir’ yazısı başlıkta adı geçen şiirin incelemesini içerir. “Ağustos Böceği Bir Meşaledir”, *Gün Doğmadan* kitabında yer alan son şiirdir ve Kahraman önceki yazıdaki ilk şiirlerle bu şiirin arasında “seçilmiş ben”in süreçlerini görmek adına birbirine bağlamaktadır. Kahraman, bu şiirin La Fontaine’in “Ağustos Böceği ve Karınca” isimli fabluna bir cevap olarak yazıldığını ve bu şiirde Karakoç’un o fabldaki “ağustos böceği”ni reddedip şiirinde yeniden kurduğunu söyler. Şiir incelemesine geçmeden önce La Fontaine’in masalları oluşturma kaynaklarına, Türk kültürüne Tanzimat dönemiyle giren La Fontaine etkisine ve aslında “Ağustos Böceği ve Karınca” hikâyesinin İslam kültürü içinde biraz da farklı şekillerde yeri olduğuna değinir. Kanaatkârlık ve alçakgönüllülüğün timsali olan karınca tüm versiyonlarda aynıyken karşıdakinin değişiyor olmasından bahseder. Yaygın fablda yaz eğlence zamanıyken Karakoç’ta yakıcı bir çile dönemidir. Ağustos Böceği ise şarkı söyleyip eğlenen kişi değil, “uyarıcı ve muştucu”dur. Kahraman bu şiiri bir mesneviye benzetir. Şeyh Galip’in Hüsn’ü Mecnun’un akrabası sayması gibi bir önceki yazısında olduğu gibi Karakoç’un şiirindeki kişiyi de bunlara akraba sayar. Yeni eleştiride yazar

eserin içinde aranmıyor olsa da büyük sanatçıların eserlerinde kendilerinden bir öz bulunduğunu söyler. Dolayısıyla bu şiirdeki “o” kişisine bir de “ben” olarak bakılması önerisinde bulunur. Kahraman bu şiiri incelerken şiirin cevap verdiği fabla dair bir tarihçe çıkarmıştır. Fablla şiiri karşılaştırmış, şiirde geleneksel edebiyatımızdan izler bulmuştur. Şiir teknik, biçim özellikleriyle değil, tematik unsurlar yönüyle incelenmiştir.

“Rüzgarla Yaslı veya Küçük Bir Lezzet Farkı” yazısı Mehmet Ocaktan’ın ilk şiir kitabı hakkındadır. Kahraman kitabı izlenimlerine göre üç bölüme ayırır. İlk bölümdeki şiirlerde şairin kendisi olamamasını ilk şiirleri olmasına yorar. İkinci kısımda şiirini kendi çocukluğunda bulduğunu ifade eder ve bu bölümdeki imgeler üzerinde durur. Kahraman’ın tasnifindeki son bölümde ise şair kendine ait olan şiiri çoğaltmaya çalışmıştır. Kahraman, Ocaktan’ın şiir dilini “temiz ve duru” bulur. Şairin “küçük bir lezzet farkı oluştur”abilmesinin önemine dikkat çeker.

“Gecenin Şiiri: Ay Işığı ve Kervan; Gecediloldu” merkeze “gece” motifinin alındığı ve farklı şairlerin şiirlerinde “gece”nin taşıdığı imajların incelendiği bir yazıdır. Eski şiirimizde “gece”nin “savaş” metaforuyla birlikte verilmesine ve yenilgiyi karşılamasına değinir. Gecenin büyük oranda olumsuz bir imge olmasının modern karşılığı olarak Baudlaire’in “İçe Kapanış” şiirini örnek verir. Onun şiirinde yansıttığı Paris karanlığını anlatması yönüyle Necip Fazıl’ın “Kaldırımlar”ını da anar. Kahraman, gecenin dış dünyanın kaybolup iç dünyanın ortaya çıktığı bir zaman dilimi olduğunu anlatır. İhsan Deniz’in “Gecediloldu” ifadesini bitişik yazmasını dilin kesintisizliğine yorar ve Deniz için gecenin “bir iç dilin konuşmaya başlaması” (Kahraman, 2008, s. 122) olduğunu söyler. Kamil Eşfak Berki’nin *Ay Işığı ve Kervan* kitabında geceye müzik ve savaş metaforuyla, uygarlık problemini ele alarak yaklaşır. Kahraman müzik metaforu ve uygarlık probleminde Tanpınar’ı hatırlar. Tanpınar ve Haşim’in çocukluğundaki Irak gecelerinin eserlerine yansımından örnekler verir. Ahmet Haşim’in “geceyi estetiğin temeli olarak gördüğünü” hatırlatarak yazıyı bitirir. Yazının başlığında iki şairin kitabı öne çıkıyor olsa da yazı içinde birçok şairin şiirlerinde “gece”nin aldığı anlamları değerlendirmiştir. Kahraman, kişisel düşüncesinin yer almadığı bu incelemede nesnel yaklaşımla tespitlerde bulunmuştur.

“Yarım Ağaçlar Ya Da Suskunun Dili” yazısının başında Âlim Kahraman “Bir kitap okunmaya kapağından başlanmalı.” (Kahraman, 2008, s. 37) der ve *Yarım Ağaçlar* tamlamasında içi acıtan bir mana, kitabın kapak tasarımında yaratıcılık bulur. “Yarım” kelimesi üzerinde durur. Onda hasretten yalnızlığa birçok anlam yüklendiğini ifade eder. Ayrıca modern sanatta bir şeyleri yarım yapmanın bir tutum, okuru yaratmaya davet eden bir seçim olduğunu belirtir. Kahraman şiirlerdeki bazı ifadelerin işaret ettiği manaları açar. Daha sonra şiirleri coğrafya, aşk, varolma sancısı gibi temalarına göre ayırır. Fakat her şiirin kendine has bir yapıda olduğundan bu tür bir tasnifin kitaptaki çeşitliliği görmeyi engelleyeceğini düşünür. Şairin dil işçiliğinde titiz olduğunu da belirtir. Kitaptaki şiirlerin daha önce “hikemi” olarak nitelendirildiğini, kendisinin buna katılmadığını belirtir. Kahraman şiirlerde aklı öne çıkarmanın içerikte değil, inşasında geçerli olduğunu söyler.

Yazıda “Evvel’ce” alt başlığıyla şairin beşinci kitabını da incelemeye almıştır. Şairlerin her kitabının bir bütünün parçası olduğunu ifade eder. Bu kitaptaki bir ifade ile ilk kitabındaki bir kullanım arasında bağ kurar. Şairin bazı dizelerinden verdiği örnekle bazı zıt görünen kavramların birbirlerini içinde taşımalarına örnekler verip “evvel”in geçmişle şimdiki aynı anda taşıdığını söyler. Son paragrafta dilindeki ritme, “varlığı anlamlandırma açılımı”na değinir. Kahraman, Ömer Erdem’in kitaplarını incelerken genellikle tematik unsurları öne çıkarsa da dil ve üslubuna da değinmiştir. Nesnel tespitlerin dışında şahsi beğenisini yansıtan yorumlara da rastlamak mümkündür.

“Mağmada Kış Mevsimi’nin İlk Şiiri Üzerine” yazısının ilk paragrafı bizim de bu çalışmamızda incelediğimiz Âlim Kahraman’ın şiir eleştirisi anlayışını kendi kelimeleriyle ortaya koyar. Kahraman, şiir eleştirisinde tercih ettiği yöntemi ve bu incelemede daha farklı bir yaklaşım benimsediğini bizzat ifade eder:

“Aslında kitaplara, hatta şairlere bütünü görücü bir bakışla yaklaşmayı yeğlerim. Bu da bütüncül okumalar ister. Bu sefer öyle olmadı. Mağmada Kış Mevsimi’nin ilk şiirini okuduktan sonra ileriye geçemedim; orada bir süre eğleştim. Bir şiir okuyucusu tavrını bıraktım; metni, kitap bütünlüğünden koparıp kendi başına bütünlük olarak gören bir gözle, eleştiri çarklarını işleterek, çözümleyici bir yaklaşımla ele aldım.” (Kahraman, 2008, s. 137)

Edebiyatın İç Yapısı, “Ekler” hariç dört bölüme ayrılmış bir kitap. Kitabın büyük bir kısmını, yaklaşık üçte birini kapsayan “Şiiri Duymak” bölümü şiir incelemelerinden

oluşmaktadır. Bu başlık altında incelediğimiz yazıların biri hariç hepsi de bu kitaptandır. Fakat kitaptaki şiir eleştirileri bu kadarıyla bitmez. Kahraman, kendisi de belirttiği gibi, şairlerin şiirlerine bütüncül bir yaklaşımı tercih ettiği için burada ele aldığımız şiir eleştirilerinden daha fazlasını bir sonraki başlık altında, şairleri merkeze alan yazılar olarak değerlendireceğiz. Eser odaklı eleştirilerin önemli bir kısmı da sadece bir şiiri değil, bütüncül olarak kitapları incelediği yazılardan oluşmaktadır. Fakat bu yazıda yine kendisinin belirttiği gibi tek bir şiiri, “çözümleyici bir yaklaşımla” incelemiştir.

Mağmada Kış Mevsimi, Şeref Bilsel’in şiir kitabıdır. Kahraman’a göre burada ele aldığı “Neyin Var” şiirinin diğer şiirlerin arasında özel bir yeri yoktur fakat bu parça, kitabın bütününe dair işaretler taşımaktadır. Şiirden bir parça vererek dengesini ve ahengini kurmuş bir yapısı olduğunu söyler. Şiirdeki “özne” kendini sağaltmıştır ve kendini sağaltma yalnızlığın göstergesidir. Yazının devamında bu şekilde kelime kelime şiirden çıkardığı anlamları ortaya koyar. “*Ev’ aileyi imlemektedir*” (Kahraman, 2008, s. 139) örneğinde olduğu gibi imgelerin karşılık geldiği anlamlardan söz eder. Kendisine göre en güçlü olan dizeleri vurgular ve onları da aynı şekilde açıklar. Şiirin sonundaki “hatıraların düzleşmesi” ifadesinden yine “ruhun sağılması” anlamını çıkarır ve şiirdeki yapıyı bütünler. İncelemesi bittikten sonra bu eleştiride uyguladığı yöntemin Ahmet Haşim’in “sesi sihirli kuşu bir et parçası için öldürmek” olarak tasvir ettiği yöntem olduğunu kabul eder. Âlim Kahraman birçok metni incelerken “anlam” üzerinde durur. Onun eleştirilerinde biçime dayalı unsurlar geri plandadır. Edebi metinlerin temaları, imgesel boyutları birçok yazısında karşımıza çıkar. Bu yazıda da öne çıkan unsur “anlam”dır. Fakat bu sefer anlamı, şiirin içinde geçen kelime ve kelime öbeklerinden devşirmiştir. Kendisinin ifade ettiği gibi bu şiirden ulaşılan manalar kitabın genelinde karşımıza çıkacak temler olabilir. Yine de bu yazıda farklı bir yaklaşım sergilemiştir.

Âlim Kahraman, eser eleştirilerinde çoğunlukla kitapların bütününe yönelik incelemeler kaleme alsada farklı yaklaşımlar içeren yazıları da mevcuttur. Bazen bir kavram veya unsur seçip onunla alakalı farklı şairlerin şiirlerini ele almıştır. Bu tür bir yöntem karşılaştırma tekniğini de içine almaktadır. “Neyin Var” şiiri gibi “Ağustos Böceği Bir Meşaledir” şiirini de müstakil olarak incelemeye almıştır. İnceleme yöntemi bütüncül, müstakil ya da karşılaştırmalı olsa bile şiirlerde öne çıkarılan yön “anlam”a dayalıdır.

Bunun yanında zaman zaman dil, teknik gibi yönlerine de değinir. Nesnel tespitler baskındır. Bazı yazılarında şahsi beğenisini belirtmekten de geri durmamıştır.

3.2.3.2. Yazar Odaklı Eleştiriler

Yukarıda değindiğimiz üzere Âlim Kahraman incelemelerinde bütüncül yaklaşımı tercih etmektedir. İncelediği bir şiir kitabı ya da müstakil bir şiir olsa bile oradan bütüncül bir sonuca ulaşmayı önemser. Bu da birçok eleştirisinin merkezinde eserin değil, yazarın olmasına yol açmaktadır.

Çalışan Saat kitabında bulunan “Ritim (Cahit Zarifoğlu)” tam bir şiir eleştirisi değildir. Yazı Zarifoğlu’nun vefatı üzerine kaleme alınmıştır. Fakat Kahraman, Zarifoğlu’nun ölümünü şiiriyle bütünleştirir. Önce Necip Fazıl’ı anlatan şiirinden bir alıntı yapar ve şiirde onun sarsıcı, harekete geçiren, kendince ahenkli şiirini vurgular. Kahraman, Zarifoğlu ve Necip Fazıl şiirinin akraba olduğunu düşünmektedir. Ona göre Zarifoğlu’nun şiirinde sürekli bir ritim vardır ve ölümü bu ritmi tamamlamıştır. Bu tamamlamayı anlamsal noktada da yapmıştır. Görüldüğü üzere yazıda şiir irdelenmez. Ama Zarifoğlu şiirinin bir özelliği üzerinde durulmuştur. Bu yüzden bir değerlendirme yazısı olarak ele alınabilir.

Farklı bir tür denemesi yaptığı için Kahraman’ın *Toprağı İşleyen Kalem* kitabının “Ek” bölümüne aldığı “Osman Sarı: Kalbimle Konuşmalar” yazısı bir inceleme gibi değil, deneme tavrıyla başlar. Hatta yazının başına atılmış tarih bu yazıya bir günlük özelliği de katmaktadır. Âlim Kahraman trenle Adapazarı’ndan İstanbul’a gitmektedir. Vagonda yerini aldıktan sonra kitabını çıkarır. Bu arada bir eseri okur olarak okumak, hakkında yazacağı yazıyı zihninde beklemeye almak ve bazılarını bir daha dönememek sırasıyla cereyan eden düşünce süreçlerini aktarır. Akraba gördüğü yolculuk ve şiirin bir arada hissettirdiklerini aktarır. Yeniden basımı elinde olan *Şiirler* kitabının kendisine “çok önceleri oturduğumuz bir mahalleye yıllar sonra yolu düşmüş duygusu” (Kahraman, 1997, s. 94) yaşattığını söyler. Osman Sarı’nın bir zamanlar yüksek tonlu şiiriyle bir kitlenin şiirini yazdığını anlatır. Şiirin “büyük cüsseli imgeler”ine değinir. Şiir topluluğa hitap eden yapısıyla kolaylıkla kabul görmüştür. Sarı’nın şiirinin karakterini ortaya koymak için diğer şairlerle karşılaştırır. “Tarzının başarılı örnekleri” olarak nitelediği Osman Sarı şiirinde rastlanan bazı kelime öbeklerini vererek şairin şiirde kalbiyle konuştuğunu ifade eder. “Kalp”, Sarı’nın şiirindeki bazı imgeler gibi zamanla farklı

anlamlar edinmiştir. Osman Sarı'nın şiirinde temiz Türkçe, iç ahenk, müzikalite ve parçadan bütüne bir yapı olduğuna değinir. Kahraman, Osman Sarı şiirinin zamanla yıpranmış ama lirik yönüyle ayakta kalmayı başarmış olduğunu söyler. Buna şiirlerden örnekler verir ve kitabı İzmit'e varmadan bitirdiği bilgisiyle günlüğe geri döner. Bu yazıda incelemenin bir çerçeve içine alındığını görüyoruz. Çerçeveyi Kahraman'ın bir anısı oluşturur. Bir şair olan Osman Sarı, *Şiirler* kitabıyla bu yazıda incelenir. Bu incelemede dil ve yapı daha ön plandadır. Tematik bazı özelliklere de değinilmiştir. Yazıda çerçevenin dışını deneme veya günlük türünde bir üslup oluştursa da çerçeve içindeki eleştiri kısmında Kahraman'a gençliğini hatırlatması dışında öznel bir yoruma rastlanmaz. Öznel bir çerçevenin içinde nesnel bir eleştiri karşımıza çıkar.

Edebiyatın Saklı Dili kitabının ilk bölümü Türk kültürü ve edebiyatını temsil eden kişi ve unsurlar üzerinedir. Bu bölümdeki ilk yazı olan "Bir Tablonun İçinde Yer Alan Üç İsim: M. Akif, A. Haşim, Y. Kemal", Tanzimat sonrası Türk şiirinin ilk gerçek temsilcileri olan üç şairi konu alır. Bu üç isimden Mehmet Akif, yaş olarak diğerlerinden büyük olsa da eser verdikleri dönem itibarıyla çağdaş şairlerdir. Üçünün ortak özelliği kendilerinden önceki Batı taklidinden oluşup edebi değeri olmayan bir yığın eserden sonra modern bir yaklaşımla kendi değerlerine ait bir şiir oluşturabilmeleridir. Kahraman, şiir anlayışları birbirinden farklı olsa da modern Türk şiirini başlatanların bu üç şair olduğunu söyler. Üçünün nesirde de oldukça başarılı olduğunu ekler. Kahraman, üç şairin memleketlerine de dikkat çeker. Yahya Kemal'in doğduğu Üsküp, Ahmet Haşim'in doğduğu Bağdat ve Mehmet Akif'in annesinin memleketi Buhara'yı medeniyeti oluşturan bir üçgen kabul edip hepsinin toplandığı İstanbul'u bu medeniyetin merkezine alır. Kahraman, bu şairlerinin şiirlerini oluştururken medeniyetten beslendiklerini düşünmektedir. Elbette bu yazı bir tür şiir incelemesi değildir. Batı etkisi taşıyan fakat bizim kültürümüzle şekillenen şiirin ilk temsilcilerini edebiyatımızdaki yerleri ve yetiştikleri medeniyet üzerinden değerlendirmekle bir edebiyat tarihi yazısı ortaya koymuştur. Âlim Kahraman, eleştirmen ve araştırmacı kimliği kadar denemeci kimliğine de sahip bir yazardır. Kitaplarında eleştiri ve deneme yazıları bir arada karşımıza çıkar. "Medeniyet" kavramını ele aldığı yazısı da azımsanacak sayıda değildir. Bu yazılarda zaman zaman edebiyat ve diğer kavramlar bir araya gelmektedir. İncelemekte olduğumuz yazı da bu

tür yazılarından biridir. Hem edebiyat tarihi hem de medeniyet yazınının konusu olmuştur.

“Şairin Kalbindeki Şehir”, Yahya Kemal’in şiir ve nesirlerinde sıklıkla görülen İstanbul ve özelde “Üsküdar” sevgisi üzerine kaleme alınmış bir yazıdır. “İstanbul şairi” ifadesiyle başlayan yazının başında Yahya Kemal’in İstanbul’un her semtini ayrı ayrı sevmesi üzerinde durulmuş ve şiirlerinde ismi geçen semtler verilmiştir. Kahraman, şair için İstanbul’un bir “vatan tablosu” olduğunu ve Türkleşmesi noktasında fethinin önemli bir nokta olduğunu belirtmiştir. Hayata bir daha gelse yine İstanbul’u tercih edeceğini söyleyen şair için Üsküdar’ı en değerli kılan hususlardan biri her vakit İstanbul’u görüyor ve İstanbul’un fethini de izlemiş olmasıdır. Kahraman, Yahya Kemal’in Üsküdar’a böyle bir anlam yüklemiş olmasını “keşfedici bakışa verdiği değer” (Kahraman, Edebiyatın Saklı Dili, 2001, s. 18) olarak yorumlar. Şairin şiirlerinde Üsküdar’a baktığı yer olarak ise Beyoğlu’ndaki Park Otel’i gösterir. Şiirlerinden parça parça alıntılar yapıp bazı ifadeleri yorumlar. Kahraman bir şiirdeki dizeyi bazen başka bir metin üzerinden açıklar. Bu arada yazıya Ahmet Haşim’den alıntılar da dahil olmuştur. Yahya Kemal’in şiirleri ve diğer metinlerle Üsküdar’da yaşayan Müslüman Türk kesimin hayat tarzına dair bilgiler ortaya koyulmuştur. Yahya Kemal sadece Üsküdar’a baktığı yerle değil, yaşantısıyla da o kesimin dışındadır. Âlim Kahraman, Üsküdar’ın içindeki gezilerinden yazdığı şiirleri de örneklendirir. Fakat onlarda da o hayata dahil olamadığını gösteren bir anlam yer almaktadır. Üsküdar’da yer alan Çamlıca tepesine dair şiir ve nesirlerinden de alıntı yaparak Çamlıca’nın İstanbul’un en yüksek tepesi olması yönüyle bir seyir mekânı olmasının üzerinde durur. Yazının son bölümünde Yahya Kemal’in İstanbul’a ilk geliş ve Paris’ten ilk dönüş zamanlarında İstanbul hakkında olumsuz ifadeler kullanırken nasıl bu kadar sever hale geldiğini sorgular. Cevaplarken bunun çok ayrı bir konu olduğunu belirtir ve sadece Üsküdar sevgisi üzerinde durur. Farklı metinlerinde Üsküp ve Üsküdar’dan “köhne” kelimesiyle bahsetmesine dikkat çeker. Üsküp ve Üsküdar’ın Müslüman şehirler olması sebebiyle de aralarında bir bağlantı kurar. Üsküp’ün şair için “anne” anlamına geldiğini söyler. İlk gençlik aşkı da orada ortaya çıkar. İstanbul’a sevgisini bir kadın sevgisine benzetir. Dolayısıyla Kahraman’a göre şairin Üsküdar’a sevgisinin temelinde yatan unsurlardan biri Üsküp’le ortak özellikleridir. Kahraman bu yazıda Yahya Kemal’in İstanbul ve özelde Üsküdar sevgisini çeşitli yönleriyle incelemiştir. Bunu genel olarak şiirlerinden,

bazen nesirlerinden alıntılar yaparak göstermiştir. Yüksek lisans tezini Yahya Kemal üzerine yapan Kahraman, burada da bir araştırmacı titizliğiyle incelemesini ortaya koymuştur.

“Ebubekir Eroğlu’nun Şiiri Üzerine veya ‘Alkışsız Bir Irmak’” yazısında Nazım Hikmet etkisinde bağiran şiirlerin olduğu 70’li yıllarda Ebubekir Eroğlu’nun bu akım dışında, Karakoç ve Zarifoğlu şiirinden beslenerek ve cesaret bularak eser verdiğini söyler. “İç alem şiiri” olarak tanımladığı Ebubekir Eroğlu şiirini, kendi kaynaklarına yönelen şiirin pek olmadığı dönemde ayrıcalıklı bir konuma koyar. Eroğlu’nun imgeye dayalı şiirinde imgenin şiirdeki durumunun özel olduğunu söyler. Çağından kopuk olmayan diliyle nadiren eleştiri şiiri de kaleme almıştır. Şairin “alkışsız ırmak” imgesini onun şiirinin gösterişsizliğini tasvir için kullanır. Bu gösterişsizliği şairin mizacına dayandırır. Kahraman, Ebubekir Eroğlu’nun şiirini incelerken daha çok dil üzerinde durmuştur. Şiirin sessizliğine dikkat çekmiştir. Bunun yanında kendi kaynaklarından beslenmesi, iç alemi yansıtması gibi içeriğe dayalı bazı özelliklerini de ortaya koymuştur. İncelemede olumlu veya olumsuz bir yargıda bulunmamıştır. Birçok eleştiri yazısında olduğu gibi metnin özelliklerini tespit mahiyetinde bir yaklaşım sergilemiştir.

Âlim Kahraman’ın eleştiri ve inceleme yazıları çoğunlukla yeni Türk edebiyatı yazar ve eserleri üzerinedir. Fakat yazılarında farklı konu ve yöntemlere rastladığımız yazar, “Fuzuli: Bir Medeniyetin Çarpan Kalbi” yazısında da eski Türk edebiyatının büyük şairi Fuzuli’nin Farsça divanına yazdığı “dibace”yi ele almıştır. Yazının başında eski edebiyat şairlerinin kendi özgün dillerini bulma yolunda yazarken bir sınav içinde olduklarından söz açar. Fuzuli’nin de bu yazıda konu alınan önsözde bu konuda yaşadığı sıkıntıyı anlattığını söyler. Eski şiirin okuyucu için de bir sınav olduğunu söyler ve iyi şiiri anlamayı Necati Bey’den “deniz suyu içindeki tatlı su”, Ezra Pound’dan “koruda ağacı seçme” alıntlarıyla ifade eder. Kendisinin de eski şiire modern bir dikkatle yaklaşmak için bu incelemeyi yaptığını belirtir. Eski şiirde “dibace” yazımının yaygın olmadığını sayısal verilerle ortaya koyar ve Fuzuli’nin dibace yazmış olmasından itibaren özgün olduğunu belirtir. Dibacenin başında dünyanın yaratılmasından beri mana hazinesinin hiç azalmamasına duyduğu hayrete değinir. Fuzuli kendinden bahsetmek istediğini söyledikten sonra yaratılışındaki aşkın onu şiire zorladığını ama ilim öğrenmeye gayret ettiğini söylemiştir. Sembolik tarafı olan bir iç diyalogda yaşadığı ortamın ve şairliğinin savunmasını yapmıştır. Diğer şairler

İstanbul'da, en iyi şartlarda şiirlerini yazarken Fuzuli zor şartlar altındadır. Kahraman, Fuzuli'nin dibacede söz ettiği diğer konulara da kısaca değinir. İçinde bulunduğu imkânlarla rağmen sahip olduğu büyük sanatın kendisini aşan büyük sanatkarlığından olduğunu söyler. Eserlerinde medeniyetimizin insanı olduğunu da ekler. Elbette bu yazıda Fuzuli'nin bir şiiri incelenmemiştir. Fakat ona ait bir metin üzerinden şairliği ele alınmıştır. İşlediği konuyla Kahraman'ın eleştirilerini çeşitlendiren bir yazı olmuştur.

“Akif İnan: İçinde Fevvaler Yükselen Adam”, Âlim Kahraman'ın portre ile eleştiriye bir araya getirdiği yazılardan biridir. Yazının başında Akif İnan'la tanışıklığını anlatır. Kahraman'ın Akif İnan'la ikili olarak çok fazla görüşmemiştir fakat İnan aralıklı tüm görüşmelerinde aynı samimiyetle Kahraman'a yaklaşır. Akif İnan'ın şiirinde klasik bir duruş sergilemesine rağmen her seferinde yeni açılımlar yaptığını ifade eder. Bunu Zarifoğlu için düzenlenmiş bir toplantıda fark ettiğini belirtir. İnan, kendine ters olan Zarifoğlu şiirini de anlama yolundadır. Kahraman, Akif İnan'ın kusursuz duvar gibi örülmüş bir şiiri olduğunu, modern mantıkla bir kusur bulunamayacağını söyler. Fakat şiirinde modern bir olgunun da var olduğunu belirtir. Şiirlerde şairin kendi macerasının olmasını örneklendirir. Kahraman, İnan'ın kullandığı dili miras aldığını fakat o mirası değerlendirip üzerine kattığını ifade eder. Bazı mısralarda modern olana yakın bir söyleyiş olduğunu da ekler. Kahraman, İnan'ın içinde bazen fevvalerin yükseldiğini düşünmektedir. O da bir mısrasında bunu ifade etmiştir. Kahraman yazıyı yine bir anıyla bitirir. Bu sefer Zarifoğlu'nun cenazesi için toplanmışlardır. Orada farklı bir konu konuşulurken Zarifoğlu'nu hatırlatan bir cümle üzerine birlikte ağlamaya başlarlar. Bu hem Akif İnan'ın içinde olduğu anıları ortaya koyan hem de onun şairliğinin incelendiği bir yazıdır. İncelemede daha çok şiir dili üzerinde durulmuştur. Bu yazıda da şahsi beğeni değil, bazı tespitler ortaya koyulmuştur.

Yazarın Akif İnan'ın şiirini ele aldığı bir başka yazı *Edebiyatın İç Yapısı* kitabında bulunan “M. Akif İnan: En İyi Anlatış Artık Susmaktır” başlıklı yazısıdır. Önceki yazıda Akif İnan'la fasl-1 müştereklerini incelemeye dahil eden Kahraman, bu yazıda İnan'ın bir portresini çıkarmıştır. Yani yazıda Akif İnan'ın sadece şairliği değil, kendi kişiliği de incelenmiştir. Kahraman, Akif İnan'ı kendine has yönleri sahip bir aydın olarak görür. Toplumla doğru olan yüzüyle önder ve duruş sahibi olduğunu belirtir. Sohbet insanı olduğunu, bulunduğu entelektüel ortamda edebiyata dair konuşulduğunu söyler. Fakat Kahraman'a göre İnan'ın sırlı bir iç dünyası vardır. Kahraman bu iç âleme

onun şiirlerinden ulaşmıştır, yazıda da bu iç benliği şiirlerden örneklerle gösterir. Onun şiirinin; halk ve divan şiirini içine alan Urfa'nın, Ahmet Haşim'in, Necip Fazıl'ın, *Mavera*'nın kurucu ekibinin ve Büyük Doğu'nun bir karışımı olduğunu söyler. Şairin Edebiyat dergisinden önceki şiirlerini kitaplarına almadığına ve arkasında fazla bir şiir bırakmadan vefat etmesine değinerek yazıyı bitirir. Söylediğimiz gibi yazıda hem Akif İnan'ın portresi hem de şairliği incelenmiştir. Dışarı dönük yüzü portresiyle, içe bakan yönü şiirleriyle açıklanmıştır. Şiirinin beslenme kaynakları da incelemeye dahil edilmiştir. Yazıda nesnel tespitlerin bulunmasının yanında şairin kişiliği ve şiirinin yaşattığı hissiyat noktasında Kahraman'ın şahsi düşünceleri karşımıza çıkmaktadır.

Kahraman'ın yazısına başlık yaptığı “Ben İlhan Berk'in Defteriyim”, İlhan Berk'in bir kitabının ismidir. Kahraman, bu ismin “nesnel varlıklarının bilincine erişime”nin bir yansıması olduğunu ifade edip bunu nasıl yaptığını açıklar. Nesnelere biri haline geldikten sonra onlara varlıklarını göstermesini “alçakgönüllülük” olarak yorumlar. Şairin “her şeyle beraber var olmak” (Kahraman, 2008, s. 88) istediğini belirtir. İlhan Berk'in alçakgönüllülükle her şeyi yüceltmeye çalışmasının kendisini yücelttiğini söyler. Kahraman bu yazıda İlhan Berk ve şiirinin bir yönü üzerinde durmuştur. Bu yön şiirlerin içeriğiyle ilgilidir.

“Cahit Zarifoğlu: Hızla Akan Mızrak” yazısının başlığı her ne kadar eser odaklı bir inceleme olduğu izlenimi oluştursa da yazı üç bölümden oluşmaktadır ve “Hızla Akan Mızrak” son bölümde incelenmiştir. İlk bölüm Zarifoğlu'nun kendi kişiliği, ikinci bölüm ise “İns” hikâyesi hakkındadır. Yazının üç bölümünün hepsi çalışmamızda oluşturduğumuz bir başka başlığın konusu gibi görünmekle birlikte bütün bölümlerde konuyu Zarifoğlu'nun şiirleriyle örneklendirmesi ve yazının bütününde Zarifoğlu'nun şairliğinin söz konusu olması sebebiyle yazının bu başlığın altında bulunması uygun görülmüştür. İlk bölümde Zarifoğlu'nun doğum ve ölüm tarihlerini verdikten sonra ona doğumun yakıştığından, iç hayat zenginliğinden, çabuk iletişim kurmasından ve sırlı bir insan olmasından söz eder. Kahraman, Zarifoğlu'nun kişiliğinden söz ederken onun her şeyden arınıp sadece kendine ait olana sahip olmasının yazı diline de yansıdığı söyler. Onun dilinde bazı şeyler ilk defa görülmüş gibi tanımlanır. Onun çok kadim olan bir anlamı tamamen yeni olan bir özgünlükle dile getirdiğini ifade eder. Zarifoğlu'ndaki “aşk” anlayışını tasavvuftaki “vahdet” anlayışına bağlar. Eserlerindeki hüznü ise varoluş acısıyla bağdaştırır.

Şairin “İns” başlıklı eseri de varlığı yeniden keşfetme tavrı taşıyan üslubundan doğmuştur. Eserlerinde içsellik esas olduğunu söyler. Yine kişiliğinin diğer yüzü olan “hareket ve atılım” a dikkat çeker. Eserlerindeki “iri, adaleli erkek” motifini Alman edebiyatına bağlar. Bu fiziksel yapının kaba değil, estetik olduğunu da yine Zarifoğlu şiirinden örnekler vererek açıklar. Şiirlerindeki ritim, hikâyeye ve görselliği dansa, operaya benzetir. Eserlerindeki sıçrama, ritmik karmaşa ve kronolojik parçalamayı iç dünyası ve psikolojisiyle açıklar. Kahraman, “İns” hikâyesinde Zarifoğlu’nun Alman edebiyatı okumasının bazı izlerinin olduğunu ve hikâyenin arka planında “vahdet” anlayışının olduğunu söyler.

“Hızla Akan Mızrak” şiirini incelerken öncelikle şiirin yer aldığı *İşaret Çocukları* kitabının yayınevi olan, isminden amblemine her şeyi Zarifoğlu tarafından İnsan Yayınevi’nin üzerinde durur ve sadece bu unsurların Zarifoğlu’nun kişiliği hakkında bir fikir vereceğini söyler. Kitabın ilk şiiri olan “Hızla Akan Mızrak”ın yazılış hikâyesine de yazı içinde yer verir. Şiiri “mızrak” imgesinin yüklendiği çeşitli anlamları irdeleyerek inceler. Bu anlamlar yazının başından beri Kahraman’ın Zarifoğlu’nun kendisinin ve yazısının kişiliğiyle uyum sağlayan anlamlardır. Sonunda da “hızla akan mızrak”ın şairin bağımsızlığı olduğunu ifade eder. Kahraman üç bölümlü bu yazısında bütüncül bir yapı oluşturmuştur. Zarifoğlu’nun kişiliğine dair verdiği bilgiler de, “İns” hikâyesi incelemesi de “Hızla Akan Mızrak” şiirindeki imgelerin sistemli bir şekilde açıklanmasını sağlamıştır. Bu manada üç ayrı bölüm gibi görünen bu yazıda bölümler bağlantılıdır ve “Hızla Akan Mızrak” isminin başlığa alınmasının doğru bir tercih olduğu söylenebilir.

“Alaeddin Özdenören’in Şiiri: Dağa Tırmanan Ak Bir At” yazısında Kahraman, Alaeddin Özdenören şiirinin beslendiği kaynakları anlatır. Çocukluğunda duyduğu mani ve türküler, *İnce Memed* romanı, Ahmet Arif şiiri, Fuzuli, Şeyh Galip, Ahmet Haşim, Hemingway romanları ve hatta bir eşkıya olan Pötürgeli Şükrü bile onun şiirinin ilhamı olmuştur. Kendi dilini asıl bulması ise Cemal Süreya ve özellikle Sezai Karakoç etkisiyledir. Kahraman, etkilendiği bazı şairlerin mısralarıyla Özdenören’in mısralarını bir arada vererek bu etkiyi gözler önüne serer. Alaeddin Özdenören’in öncü bir şair olmadığını fakat öncülerin oluşturduğu imkanlarla kendi şiirini yetiştiren bir şair olduğunu belirtir. Felsefe eğitiminin şiire etkisi olduğunu da ekler. Şiirlerinde yer alan çocuk, güneş, kalp gibi imgeleri açıklar. Söyleyişindeki lirazmin içinde bir misyon

olduğunu söyler. Özdenören'in gençliğinde ülkenin karışmış olmasının da şiirine yansımaları belirtir. Bazen halk şiiri ve Dede Korkut üslubunu da kullanarak şiirini zenginleştirdiğini örneklerle gösterir. Fakat şairin özgünlüğünün lirizmin yükseldiği dizelerde olduğuna dikkat çeker. Kahraman, Alaeddin Özdenören'in şiirini hem kaynaklarıyla hem imgesel anlamlarıyla hem de diliyle ele almıştır. İncelemesinde nesnel bir yaklaşımla tespitlerde bulunmuştur. Bu kapsamlı eleştiride şahsi beğenisine yer vermemiştir.

“Erdem Bayazıt: Bir Boranın Patladığı Yer” yazısının başında Kahraman, Erdem Bayazıt şiirinin sesinin yüksekliğine, topluma yönelik diline dikkat çeker. Şiirinde zaman zaman İkinci Yeni ve Ahmet Haşim etkileri görülse de daha çok Nazım Hikmet'i ve Ahmet Arif'i hatırlatan toplumsal gerçekçi şiire yakın olduğunu söyler. Bayazıt'ın onlardan farkı harekete geçiren sebebin farklı olması, metafizik boyutlara açık olmasıdır. Kahraman, şairin şiirindeki dua boyutunu Necip Fazıl ve Sezai Karakoç şiiriyle ilişkilendirir. Erdem Bayazıt'ın şiirinde engellenmişlik, sıkıştırılmışlık ve patlamaya hazır bir psikoloji olduğunu söyler. Şiirinin şehirleşme karşıtı ve doğayla bağlantı kuran boyutunu da örneklerle ortaya koyar. Kahraman, Bayazıt'ta metafizik yönü bulunan kıyamet sahnelerini yine Necip Fazıl ve Karakoç'la ilişkilendirir. Bu yazıda da bir önceki gibi şairin dili, etkilendiği bazı şairler ve şiirin anlamsal boyutu incelemeye alınmıştır. Farklı olarak Bayazıt'ın etkilendiği isimler şiirinin dilini açıklamak üzere yazıda yer almaktadır. Bu eleştiride “dil” unsuru daha çok öne çıkmıştır. Anlamsal boyutta sözü edilen “bomba, patlama” gibi imgeler bile Bayazıt'ın şiir dilindeki yüksekliği karşılamaktadır. Yine olumlu veya olumsuz bir yargının yer almadığı, bir tespit yazısı olarak kaleme alınmıştır.

“Hüseyin Atlansoy: Zenci Suret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükut”, Hüseyin Atlansoy'un şairliğinin ele alındığı yazıdır. Başlıkta geçen “Zenci Suret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükut” Atlansoy'un şiirlerinden birinin adıdır. Kahraman'ın başlığa bu şiirin ismini alma sebebi yazıda şiiri tahlil etmek değildir. Bu ifadenin Atlansoy'un tüm şiirini temsil ettiğini düşünmektedir. Yazıda Atlansoy'un şairliğini en başından itibaren incelemiştir. *İntihar İlacı*'ndaki “özne”nin şehirdeki yaşamıyla didişmesinin ikinci katmanında bir medeniyet boyutu olduğunu ifade eder. Atlansoy'un şiirinin içinden doğduğu ortamı dikkate almanın şiiri anlamak için gerekli olduğunu söyler. Şairin ilk kitabında “özne”nin meyilli olduğu “intihar” ögesini şiir dizeleri üzerinden irdeler.

Kitap sonunda şehre çekilen resti Donkişot'un saldırısına benzetir. Atlansoy'un şiirinin tüm unsurlarına ilk kitapta rastlanılabileceğini söyler. İkinci kitap *Kaçak Yolcu* ise ismini sistemin dışında kalmış uyumsuz ama "kendinden ibaret olmayan" insandan almıştır. Şiirlerde psikolojik boyutlu "ben" ve medeniyet boyutlu "biz" katmanının olduğundan söz eder. Bu şiirlerde sıklıkla "zenci" ve "kızılderili" olarak da görülen, ötekileştirileni ifade eden "esmerlik" temasına değinir. Şiirin ismindeki "zenci suret" bunun karşılığıdır. Diğer ifadeleri ise kısaca açıklar: "*Şehit Söz*" *adanmışlığı*, "*Darasız Ses*" *poetik niteliği*, "*Som Sükût*" *ise iç alem derinliğini karşılamaktadır.*" (Kahraman, 2008, s. 129). Son olarak Atlansoy'un şiirinde kendisinin Donkişotluk yaptığının farkında olmasından doğan bir ironinin, mizahın varlığına değinir. Kahraman bu yazısında da tematik unsurlara yönelik bir inceleme yapmıştır. Objektif bir yaklaşımın benimsendiği bu incelemede ortaya şahsi beğeni koyan bir ifade bulunmamaktadır.

Âlim Kahraman'ın eleştiride farklı yöntemler denediğini önceki başlıklarda da belirtmiştik. Şairleri ele aldığı yazılarda da ortak ve farklı birçok özellik kendisini göstermektedir. Kahraman şairleri değerlendirirken sadece eleştiri olarak kaleme almamış; deneme, anı, portre yazarlığı gibi eser verdiği diğer türleri de yazılarına dahil etmiştir. İncelediğimiz yazılarda bazen birden fazla tür karşımıza çıkmıştır. Kimi şairler sadece şiirleriyle eleştiri konusu olurken kimisinin kişisel özellikleri, yaşantısı ve Kahraman'la tanışıklığı da incelemeye dahil olmuştur. Fakat bu başlık altında ele aldığımız her yazıda anılan isimlerin şairliklerine dair bazı hususlar öne çıkmıştır. Kahraman, şairlerin şiirlerini bir bütün olarak incelerken bazen tematik unsurların, bazen de dilin üzerinde durur. Yine bir şairin şiirlerini sadece bir unsuru merkeze alarak incelediği yazılar mevcuttur. Genel olarak tema, anlam, imge gibi unsurları merkeze alarak eleştiri yapan Kahraman'ın şairleri değerlendirirken "dil" hususuna çok daha fazla eğildiği görülür. Bu durum şiirin, söyleyişin en çok öne çıktığı tür olmasına yorulabilir. Eleştirilerinde yine olumlu-olumsuz yargılarda bulunmadığı görülür. Eksiklik sayılabilecek bazı özellikleri açıklayarak incelemesine dahil eder. Metin tahlili yöntemlerini şiir incelemelerinde de kullanmıştır. Daha çok "anlam"a veya "dil"e dair tespitlerini ortaya koyar. Ele aldığı şairlerin çoğu yazıların yayımlandığı dönemde güncel olarak şiir yazarlar, bir kısmı yeni Türk edebiyatının büyük şairleri ve bir tanesi de eski edebiyatımızın şairidir. Bu, yazıları kaleme alırken kullandığı yöntem ve

merkeze aldığı unsur gibi şairlerin yaşadığı dönemlerde de farklı seçimler yaptığının göstergesidir.

3.2.4. Eleştiri Üzerine Yazılar

Âlim Kahraman eleştiri türünde yazılar kaleme almakla kalmamış, eleştiriye bir tür olarak da yazılarında konu edinmiştir. Henüz ikinci kitabı olan *Okumaya Giriş*'in üçüncü bölümü “Eleştirinin Gerçekleşme Şartı” üst başlığı taşımaktadır. Bu bölüm altındaki yazılarda bir tür olarak eleştirinin üzerinde durur.

Bölümle aynı başlığı taşıyan “Eleştirinin Gerçekleşme Şartı” yazısında Kahraman, eleştiriye tanımlar. Dilin evrendeki her şeyi ayırt edebilmeyi sağlaması yönüyle bir tanım olduğunu söyledikten sonra eleştiriye tanımın “ayırt etme” özelliği üzerinden tanımlar: “Bu anlamda eleştiri, sistematize edilmiş ve geliştirilmiş bir tanımlamadır.” (Kahraman, 1988, s. 77). Eleştirinin okuyucunun şahsi görüşünü, beğenisini ortaya koyan bir tür olmadığını üzerinde durur. Burada Kahraman'ın yazılarında neden daha çok nesnel tespitlerin yer aldığı da ortaya çıkar. Kahraman, eserler hakkında tutarlı bir tanım oluşturmayı önemsemektedir. Üzerinden durduğu bir diğer husus eleştiride yöneltildiği metnin iç şartlarını kavranmış olmasının gerekliliğidir. Bunun için de ilk şartın iyi bir okuma olduğunu söyler. Her iyi okuyucunun eleştirmen olamayacağını ama bir eleştirmenin kesinlikle iyi bir okuyucu olması gerektiğini belirtir.

Bölümün ikinci yazısı “İç Portre”de metnin içine aldığı alan, o alan içinde kullanılan malzemeler ve çatıyı metnin üç unsuru olarak verdikten sonra “çatı” unsuruna eğilir. Metnin türü veya tekniği de çatı olabilmektedir fakat Kahraman burada bir iç oluşum olarak “çatı” kavramını kullanır. Metnin sağlamlığının bu iç çatının sağlam oluşturulmasına bağlı olduğunu söyler. Metni kavramanın yolu da bu çatıdan geçmektedir. Yazıda ele alınan ikinci husus metnin seviyesi ile muhatabının seviyesinin algılamaya etkisidir. Burada farklı seçenekleri ayrı ayrı değerlendirir, genel bir sonuç ortaya koymaz. Yazıda üzerinde durduğu son husus ise aykırı görünen kavramların bazen okurun zihninde bir kavrayışı ateşlemesidir. Bunu Sezai Karakoç'un “Romancımız İvo Andriç” yazısı üzerinden örneklendirir.

“Eleştiriyle Gelen” yazısında eleştirinin, ele aldığı metnin bir tekrarı olmadığını açıklar. Eleştirinin incelenen sanatsal metinden bağımsız bir tür olduğunu, kendine ait bir dili

olduğunu söyler. Eleştirinin sanatsal metni sınırlamadığını, sınırsızlığını gösterdiğini ifade eder. Eleştirmen, ele aldığı metni kendi diline çevirerek yeni ve özgün bir metin ortaya çıkarır. Bir metin için kaleme alınmış ilk eleştirinin, o metni okumaya açtığı yol için oldukça mühim ve incelediği metin kadar orijinal olduğunu belirtir.

Kahraman, *Okumaya Giriş* kitabının bu bölümünde eleştirinin tanımını yapmış, eleştiri için mühim bazı hususlara değinmiş ve eleştirinin bağımsız bir tür olduğunun altını çizmiştir. İyi bir okuyucu olmak, eserin çatısını iyi kavramak ve eseri anlayacak yetkinlikte olmak eleştiri yapmak için gerekli özelliklerdir.

Toprağı İşleyen Kalem'de yer alan "Bir Kişilik: Eleştirmen, Bir Olgu: İzlemek", "eleştirmen" in ve onun önemli bir özelliği olan "izleme" nin merkeze alındığı bir yazıdır. Öncelikle "eleştirmen" kavramının maruz kaldığı algıları ortaya koyar. Bir kesim için başka bir edebi türde başarılı olamadığı için eleştiriye seçen, bir kesim için var olsa edebiyat ortamını düzene sokacak olan fakat yokluğundan şikayet edilen, bir başka kesim içinse değerlendirmeleri baştan reddedilen kişidir. Tekrar eleştirinin kendi özelliklerine sahip bir tür olduğunu ifade eder. Edebiyat tarihçiliği ve araştırmacılığında en ayırıcı yönü olarak güncel olana dair yazılmasını öne sürer. Bu noktada eleştirmenin geçmiştekilere de hâkim olması gerektiğini belirtir. Kahraman insanın mesleği ne olursa olsun alanını izlemesi gerektiğini savunur. Eleştirmen de iyi bir edebiyat ve kültür izleyicisi olmalıdır. Kahraman, izlemenin özellikli bir eylem olduğunu söyler ve olgunlaşan fikirleriyle kabiliyetlerini sıralar. Büyük edebiyat ve kültür adamlarının hepsinin iyi bir izleyici olduğunu ve iyi bir okuyucunun da onlara yakın olduğunu belirtir. Bu yazı eleştiriye değil, eleştirmeni konu almasıyla diğer yazılardan farklı olmuş ve Kahraman'ın eleştiriye dair ortaya koyduğu düşünceleri zenginleştirmiştir.

Âlim Kahraman, eleştiriye bir tür olarak ele aldığı yazılarda bırakmamıştır. Eleştiri yazılarına yönelik eleştiriler de kaleme almıştır. Bunlardan biri *Çalışan Saat* kitabındaki "Akif Üzerine Yazmak" başlıklı yazıdır. Burada eleştirilen tek bir yazı değil, Mehmet Akif üzerine yapılan çalışmaların genelidir. Mehmet Akif'in 50. ölüm yıldönümü üzerine yazılmış bu yazıda Kahraman, Akif'in hep aynı yönüyle işlenmesini ve bunun bir sınırlama oluşturmasını eleştirir. Farklı ve önemli bazı çalışmalar mevcuttur fakat oluşturulan algı onları da içine almaktadır. Kendisi yazacaklarının o şekilde

algılanmasını istemediği için Akif'i anarken bu konuya değinmiştir. Akif hakkında başka şeyler söylemenin de mümkün olduğunu belirtir.

Aynı kitapta bir diğer benzer eleştiri de “Yahya Kemal Üzerine Yazılanlar” yazısında yer almaktadır. Yahya Kemal'in hakkında en çok kitap yazılan edebiyatçılarımızdan olduğunu söyler. Kendisi hayattayken hiçbir kitap yayımlamadığı halde onun hakkında yazılan kitapların mevcut olduğunu belirtir. Burada ona bir eleştiri olarak yöneltilen az şairinin olması hususunun şair için bir iftihar meselesi olması ve başkalarının onun şairlerini kitap olarak yayımladıkları gibi noktalara da değinir. Fakat Kahraman, Yahya Kemal hakkında yazılmış onlarca kitaptan sayılı birkaçı hariç pek bir değer taşımadığını düşünmektedir. Üstelik bu durumun edebiyatımızda yapılan monografi çalışmalarının genelinde böyle olduğunu ifade eder. Yazının sonunda çalışmanın meselesinin doğru bir zemine koyulması gerektiğini belirtir.

Bu iki yazıda edebiyatımızda hakkında en çok çalışma, kitap bulunanlardan olan iki şaire dair yazılanları eleştirdiği görülür. Birinde hep aynı algı üzerine yazılması, diğerinde meselenin yanlış zemine oturtulması gibi bir eleştiri karşımıza çıkar. Kahraman bu yazıları kaleme aldıktan yıllar sonra her iki şair için de kapsamlı birer biyografi kitabı yayımlamış olması dikkat çekicidir.

Ele aldığımız iki yazının eser odaklı yazılar olduğunu söylemek mümkündür. Kahraman'ın eleştiri konusunda bir yazarı odağa alarak kaleme aldığı yazısı da mevcuttur. “Prof. Mehmet Kaplan” başlıklı yazısında “girişken bir denemeci ve eleştirmen olarak tanımladığı, kendisinin de üniversite hocası olan Mehmet Kaplan'ı anlatmıştır. Kahraman bu yazının başında da önce kendisinin bir anısına yer vermiştir. Bir ödül töreninde Mehmet Kaplan'la son görüşmesini aktarır. Sonrasında Kaplan'ın neden bir edebiyat otoritesi olduğunun üzerinde durur. Kaplan'ın yazı yazmadaki girişkenliğinin onun Türk edebiyatında belli bir yere sahip eserlerin hemen hepsi hakkında eleştiri, metin tahlili yapmasına sebep olduğunu ve dolayısıyla çalışma yapan herkesin ona bir şekilde rastlamasına sebep olduğunu söyler. Bu yazıda Kahraman eleştirmenin “tanım” olduğu hususunu bir daha gündeme getirmiştir. Kaplan'ı “yenilik dönemine tanım getirmeye çalışan adam” (Kahraman, 1989, s. 54) olarak niteler. Yazıda Kaplan'ın eleştirmenliğini irdeler. Bir tanım ortaya koymanın önemini, özellikle bu tanımı ilk yapanın edebiyat dünyasında kendisine bir yer bulduğuna dikkat

çeker. Kahraman ortaya koyduğu eleştiri tanımını burada Mehmet Kaplan üzerinden örneklendirmiştir. Bunu yaparken Kaplan'ın portresine dair bazı noktaları da koymuş, bir eleştirmen olarak onu da değerlendirmiştir.

Âlim Kahraman'ın eleştiri üzerine yazdığı yazılara genel olarak baktığımızda hem türü ve yazarını tanımlayan hem de metin ve yazarı merkeze alan eleştirileri olduğunu görüyoruz. Eleştiri türünün ve eleştirmenin tanımını, yöntemini, özelliklerini verdiği yazılar gibi bir eleştirmen olarak Mehmet Kaplan'ı incelediği yazıda da eleştirinin “tanım” yönü üzerinde durmuştur. İncelediğimiz yazılar içinde belli bir eleştiri yazısına ya da kitabına yönelik bir yazısı bulunmamakla beraber bir şair hakkında yazılmış yazıların, yapılmış çalışmaların geneline yönelik eleştirilerini ortaya koyduğu yazıları mevcuttur. Bu yazılarda eleştiriye, olumsuz yönü ve eksiği açığa çıkarma amacıyla kullanmıştır. Yazı birikimi içerisinde eleştiriye yönelik incelemeleri küçük bir yere sahipse de en çok eser verdiği alanlardan biri olan eleştiride yetkinliğini bu yazılarla gösterdiği söylenebilir.

3.2.5. Diğer Edebi Türler ve Edebiyat Üzerine Yazılar

Âlim Kahraman daha önce de belirttiğimiz üzere bir eleştirmen olmanın yanında bir edebiyat araştırmacısıdır. Eleştirileri ve incelemelerinin dışında da çeşit konularda edebiyat yazıları kaleme almıştır. Eleştirileri de edebiyat denildiğinde akla gelen roman, hikâye, şiir ve kendisinin oldukça yetkin olduğu eleştiri türüyle sınırlı değildir. Sayıları az olsa da mektup, makale, deneme gibi türlerde kaleme alınmış metinleri incelediği yazıları mevcuttur.

Edebiyatın Saklı Dili kitabındaki “Mehmet Kaplan'ın Mektuplarını Okurken” yazısıyla bir tür olarak “mektup” incelemelere dahil olur. Fakat mektubun edebi bir tür sayılıp sayılmayacağı noktasında tartışmalar mevcuttur ve Kahraman yazının başında bu tartışmaya yer vermiştir. *Âli'ye Mektuplar*'ın kuvvetli bir dostluğun eseri olduğunu ve yazar Mehmet Kaplan olduğu için mektupların çok zenginleştirici olduğunu söyler. Âli Ölmezoğlu'nun kim olduğu, mektupların tarih aralıkları, iki kişinin yaşadıkları şehirler ve ikilinin bir araya gelememesi gibi bilgileri verir. Seneler sonraki görüşmelerinde Kaplan'ın karşısında gördüğü kişiyle alakalı hayal kırıklığına uğramasına da değinir. Kahraman, bu mektuplardaki tarihsel zamana Kaplan'ın savaşa dair yazdığı satırlarla dikkat çeker. Mektuplarda geçen isim sayısının oldukça fazla olmasının bir zenginlik

olduğunu belirtir ve en çok geçen isimlerin sayılarını verdikten sonra ilk sırada yer alan Behice Kaplan'ın mektuplara yansıyan yüzüyle Mehmet Kaplan'ın dünyasındaki yerini ortaya koyar. Kaplan'ın çevresinde Tanpınar dışında kendi edebi seviyesini karşılayan insan bulamamasını ve geriye kalanı konu alacağı mizahi bir roman yazmaya karar verip sonra vazgeçmesini anlatır. Kahraman'a göre Kaplan'ın edebiyat incelemelerinde yeni yöntemler geliştirmesi de bu durumla alakalıdır. Kaplan'ın bir Anadolu çocuğu olmasına, içinde kalan dini duygularına değinir. Onun bir yönüyle münzevi olması, sürekli şüpheli bir arayış içinde olması yine Kahraman'ın mektuplardan edindiği izlenimlerdir. Kahraman, Âli'ye Mektuplar kitabının bilim adamı adayları için çok faydalı olacağını düşünmektedir. Yazının sonunda kendisinin hocası olmasına değinir. Görüldüğü üzere bu yazıda mektup türünde bir kitap incelenmiştir. Mektupları yazanın büyük bir edebiyat otoritesi olması kişisel hayatı dışında edebiyata dair de önemli noktaların mektuplarda yer almasını sağlamıştır. Kahraman mektupları incelerken genel olarak mektuplarda geçen kişisel veya edebi konuları öne çıkarmıştır. Kitabı olumlu veya olumsuz yönlerini belirtmek üzere değil, edebiyat noktasındaki önemini ortaya koymak için ele aldığı söylenebilir.

Kahraman bu yazının başında değindiği mektubun edebi tür olma tartışmasını daha sonra “Yaratıcı Yazı Türleri Arasında ‘Mektup’a Yer Var Mı?” yazısına bizzat konu etmiştir. Önce mektubu, diğer yazı türleri olan dilekçe, iş mektubu ve resmi yazıdan bir kuruma değil şahsa yönelik yazılıyor olmakla ayırır. Mektubun öznel olandan doğmasının onu, edebiyatın yaratıcılığıyla ortak bir noktaya getireceğini belirtir. Mektubun bir edebi tür olması tartışmasında Kahraman, mektubu yazan kişinin birisine yönelik yazdığı için edebi bir yaratma sürecine girme ihtimalinin düşük olacağını düşünmektedir. Kahraman'a göre her mektubun sahip olduğu edebi değer belirlenebilir ama mektubun bir edebi tür olması için kurmacaya dayalı bir türün içinde yer alması gerekmektedir. Bir de mektubun tarihsel belge olarak kullanılma yönünü ele alır. Bireyselliğin yeterince ayıklanması halinde güvenilir bilgi kaynakları olabileceklerini söyler. Kahraman bu yazıda “mektup”un edebi bir tür olup olmadığı tartışmasını ele almış, bir başka edebi türün içinde yer almadığı sürece edebi bir tür olduğunun iddia edilemeyeceği kanısını ortaya koymuştur. Tür olmayı edebi değer taşımaktan ayırmış, edebi değer taşıyabileceğini kabul etmiştir. Bu yazı bir metin eleştirisi olarak değil, bir edebiyat yazısıdır. Bu tür yazılar Kahraman'ın araştırmacı yönünün bir tezahürüdür.

“Mehmet Akif ve Nesir” şairliğiyle bilinen Akif’in nesirle bağının ve bir araya getirilmiş nesirlerinin ele alındığı bir yazıdır. Yazının ilk bölümünde Mehmet Akif’in şairliğinde nesrin etkisi üzerinde durulmuştur. Özellikle romanların Akif’e konuşturma, anlatma ve bir şeylere bakma dikkati kazandırdığı belirtilir. Yazıda etkilendiği bazı yazarların ismi bizzat verilmiştir. Akif, nesirden ve özellikle Batı romanından aldığı bu dikkatleri kendi toplumuna, kültürüne, geleneğine yöneltmiş ve Batı nesirinden öğrendiği tekniklerle kendi halkını anlatan şiirleri yazmıştır. Mehmet Akif nesirden sadece etkilenmemiş, nesir yazılar kaleme almıştır. Kahraman, Akif’in makalelerinin etkili özelliğinin samimiyet ve sadelik olduğunu söyler. Akif’in amacı halkı eğitmek olduğu için geniş kitlelere ulaşmak isteğiyle sade bir dil benimser. Kahraman, Akif’in dönemin diğer edebiyatçılarına nesir dili noktasında olumlu veya olumsuz yaklaşımına da değinmiştir. Dile çok önem verdiğini belirtir ve dille alakalı bazı çalışmalarına dikkat çeker. Mehmet Akif’in nesirlerinin bir araya getirildiği Mehmet Akif Ersoy’un Makaleleri kitabında konu çeşitliliğinin çok fazla olduğunu söyler. Ondaki “temyiz”, yani gerçek değeri görebilme yeteneği üzerinde durur. Burada incelemesi yapılan türün makale olduğu görülür. Konular çeşitli olduğu için içerik incelenmemiş, dil unsuru öne çıkarılmıştır. İnceleme kitap özelinde yapılmamış, Mehmet Akif’in nesirle bağı farklı yönleriyle ortaya koyulmuştur.

Çalışan Saat kitabında yer alan “Altını Çizdiğim Satırlar” yazısının bulunduğu kitap göz önüne alındığında “Mehmet Akif ve Nesir”den önce kaleme alınmış bir yazı olduğu, yukarıdaki yazıyı hazırlayan yazı olduğu söylenebilir. Çünkü “Altını Çizdiğim Satırlar” yazısının başında Kahraman, Akif’in şiirleri için romanlardan beslenmesine, Batıdan edindiği dikkate değinir. Sonrasında ise Orhan Veli’nin şiir, düzyazı ve diğer sanatların kendilerinden başka bir sanattan yararlanmasına itiraz ettiğini belirtir. Kahraman, yararlanma meselesini bir tarafa bırakarak her sanatın önce kendine özgü olanı gerçekleştirme gerektiğinin üzerinde durur. Burada ele alınan konu bir yazar veya eser değil, sanatın kendisine dairdir. Üstelik bütün sanat alanları için geçerli olan bir kaideye dikkat çekilmiştir.

Edebiyatın İç Yapısı kitabının ilk bölümü “Edebiyatta Yaratıcılık: Tanpınar Örneği” üst başlığını taşımaktadır. Bu başlık altındaki üç yazı çok farklı hususlara odaklanmakla birlikte bir şekilde Tanpınar’la bağlantılıdır. Bunlardan ilki olan “Edebiyatın İşlevi”, “istiare” veya daha Türkçe bir söyleyişle “eğretileme” kavramını merkeze alan bir

yazıdır. Kahraman yazıya Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sinden bir alıntıyla başlar. Alıntı sonrası "istiare"nin edebiyatla bağı ve tartışılabilirliğini ele alacağını söyler. İstiaresinin kelime anlamını ve modern eleştiriyiyle gelen "eğretileme" kavramını verir. Günlük dilde de eğretilemenin bulunduğunu, sanatsal eğretilemenin farkının bireysel bir yaratıcılık sonucu ortaya koyulması olduğunu belirtir. Özgün sanatçının kendi istiareli dilini var ettiğini söyler. Tanpınar'dan yaptığı alıntıyla istiaresinin yanıltıcı olabileceğini fakat bu yanıltıcılığın sanatın özü olduğunu ifade eder. Bu yanıltıcılığı yine Tanpınar'dan örnekler vererek açıklar. Namık Kemal'in eski edebiyatın istiareleriyle alay ettiği metinlerden bir alıntı yapıp eğretilemeli dili okumayı bilmemenin daha yanıltıcı olabileceğini ve eğretilemeli dilin bizi zenginleştirdiğini, kendimizi keşfetmemizi sağladığını ifade eder. Kahraman bu yazıda edebiyata dair bir kavramı ele almıştır.

"Tanpınar'ın Denemeciliği Üzerine" yazısının ilk bölümünde Tanpınar'ın çok farklı türlerde yazı kalem alması fakat hepsinin arkasında denemeci tarafının kendisini göstermesinin üzerinde durulur. İkinci kısımda denemenin öznel olanı yansıtması ele alınmıştır. Deneme "bana göre" açısıyla kaleme alınan bir türdür. Ondaki fikir kabul edilmek zorunda değildir, sahip olduğu estetikle birlikte açılım sağlar. Kahraman, Tanpınar'ın bu noktada "denemenin ruhuyla buluştuğunu" söyler. Üçüncü bölümde Tanpınar'ın bütün alanlarıyla edebiyata ve diğer birçok sanat dalına duyduğu ilgiden söz edilir. Fakat bütün bunları toplayan unsur "şehir"dir. Bu konuda Baudlaire, Rilke gibi şairlerden etkilenmiş olabilir ama asıl hocası Yahya Kemal'dir. Bu isimler şehri yakalayabilen ve yaşatan kişilerdir. Kahraman, Tanpınar'ın "şehir" unsuruyla bir "iç hayat"ın peşinde olduğunu söyler. Son kısımda üslubu ele alınır. Uzun ve karmaşık cümleleriyle kendine has bir dikkati ve yazış stili vardır. Kahraman, Tanpınar'ın üslubundaki özgünlüğün nesirde yaratıcılığının ortaya çıkmasını da sağladığını belirtir. Onun Türk nesrinin en iyi örneklerinden birini veren ve yeni Türk edebiyatına büyük katkı yapan bir yazar olduğunu ifade eder. Kahraman, bu yazıda Tanpınar'ı denemeci yönüyle ele almış ve denemeciliğini dört husus üzerinden incelemiştir. Tanpınar'ın bütün eserlerinde görülen denemeci kimliği, denemenin özneliği, "şehir" unsuru ve üslubuyla kapsamlı bir inceleme ortaya koyduğu görülür.

"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Gemi Metaforu" yazısında Âlim Kahraman, Tanpınar'ın tür ayırmaksızın bütün eserlerinde yer alan "gemi" metaforunu incelemiştir. Roman, hikâye, şiir, deneme, mektup, hatıra ve diğer yazıları bu incelemeye dahildir.

Bu uzunca çalışmada Kahraman, Tanpınar'ın eserlerinde yer alan gemi metaforlarının çok büyük bir kısmını tek tek ele alarak bulunduğu yerde taşıdığı anlamı irdelemiştir. Geminin karşıladığı anlamları “insan varlığı/bedeni, mimarî yapı ve mûsiki” olmak üzere üç ana başlığa toplasa da bunların dışında “dize, şiir, imparatorluk, güvercin, aşk, iç dünya, sosyal ortam, yönetim, gazete, keramet ve tepe” gibi farklı çok fazla unsuru nitelediğini söyler. (Kahraman, 2008, s. 24). Kahraman, Tanpınar'ın hatıralarından Sinop'taki çocukluk yıllarından beri denize ve gemiye ilgi duyduğunu fakat bunu sadece meseleyi bir bütün halinde görmek için göz önüne aldığını belirtir. “Yüzme”yi de bu metafora dahil eder, bazı kullanımlarda gemi metaforunun Tanpınar'ın temel metaforlarından olan “rüya”ya bağlandığını söyler. Kahraman, eski şiir ve kültürümüzde de farklı nesnelere gemi olarak adlandırılmasına değinir. Tanpınar'ın yepyeni metaforik anlamlar oluşturduğunu ifade eder. Bu çalışmada Tanpınar'daki “gemi” metaforunun bir bütünlük içinde ele alındığını fakat kullandığı diğer metaforlarla bir arada incelenirse başka boyutlar kazanacağını söyler. Kahraman'ın bir metaforu merkeze alarak yaptığı incelemelerle daha önce de karşılaşmıştık. Burada gemi metaforunu merkeze almış ve tüm Tanpınar eserlerini bu metafor ekseninde incelemiştir. Edebiyat araştırmacılığının getirdiği titiz çalışma, bu yazıda kendisini göstermektedir.

“Büyük Hayat'ı Gören Açı”, Necip Fazıl'ın hatıra türündeki kitaplarının incelendiği bir yazıdır. Şairin çok sayıda hatıra kitabı mevcuttur. Kahraman, bu kitaplardan kısaca söz ettikten sonra şairin çocukluğunun geçtiği konağı anlatır. Necip Fazıl'ın daha sonra *O ve Ben* ismini alacak *Büyük Kapı* kitabındaki bölümlendirmeyi Abdülhakim Arvasi Efendi'yle tanışmasını odağa alarak yapmasını kendini anlatmaktan daha anlamlı bir amaç bulma kaygısına bağlar. Hayatını bir gaye için yazmıştır. Bu noktada Arvasi Efendi'yle tanıştıktan ölümüne kadar geçen zamanı anlatan ikinci bölümün sene olarak en az zamanı konu almasına rağmen hacim olarak en fazla yeri tutmasına dikkat çeker. Necip Fazıl farklı hatıra kitaplarında aynı dönemi ele aldıysa da anlattıklarının tekrarlamamasına dikkat etmiştir. Kahraman, Necip Fazıl'ın kullandığı “dekor, kukla, kuklacı” gibi kavramların üzerinde durur. “Kukla”nın insan, “kuklacı”nın Yaratıcı olduğu bir düzlemi ve “kuklacı”nın anlatıcı, “kukla”nın tüm kadro olduğu bir anlatım tekniğini gösterir. Bu iki kavramın romancı ve roman kahramanını da hatırlatmasıyla Necip Fazıl'ın hatıra kitaplarının roman yönü olduğunu belirtir. Bir tiyatro yazarı

olması sebebiyle “dekor” ve “kukla” kavramlarının onun için önemli olduğunu ekler. Kahraman, hatıralarından yola çıkarak Necip Fazıl’ın hayatının konak, Bâbîâli ve hapisane mekânlarıyla özetlenebileceğini ve onun için hapisanenin bir eğitim yeri olduğunu belirtir. Bu yazı, Âlim Kahraman’ın hatıra türü üzerine yaptığı bir inceleme olarak onun eleştirmenliğinin yelpazesini genişleten yazılardandır. Yazılarının genelinde benimsediği nesnel yaklaşım bu incelemede de mevcuttur. Yazı, hatıraların içeriğine yönelik anlatılanların bazıları, eserlerin amacı ve bazı öne çıkan kavramlar etrafında şekillenmiştir.

“Edebiyatın Bazı Ana Kavramlarından Yola Çıkarak” yazısında nazım-nesir, şiir-düzyazı kavramları tartışılmıştır. Kahraman, nazım ve nesir kelimelerini karşılayan yeni kelimeler ortaya koyulduğunda edebi türler de değişiklik gösterdiği için kavramlar arasında bir anlam sapması olduğunu söyler. Tanzimat öncesi edebiyatı oluşturan asıl form nazım iken sonrasında roman başta olmak üzere nesir olmuştur. Eski Türk edebiyatında romana en çok benzeyen tür mesnevidir fakat mesneviler manzum eserlerdir. Nazım kelimesinin karşılığı olarak “şiir” kullanılmıştır fakat her manzum eser şiir değildir. Şiir genelde nazım şeklindedir fakat nesirde de bulunabilir. Zaman zaman yazılarında edebi kavramları tartışan Kahraman, bu yazıda da nazım, nesir ve onların yerine koyulduğu halde tam karşılamayan şiir, düzyazı kavramlarını ele almıştır.

“Dil, Kültür ve Medeniyet Penceresinden Çeviri Olgusu” yazısının başında Kahraman, tarihteki büyük çeviri atılımlarının birkaçından söz eder. Hilmi Ziya Ülken’in bu konuda yaptığı *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü* başlıklı çalışmasına değinir ve 1940-1958 yılları arasında edebiyatımızda yapılan çeviri hareketini anlatır. Yüzlerce eserin çevrildiği bu hareketin amacının da üzerine çıktığını, yeryüzündeki değerli eserlerin tercüme edilmesinin önemli bir kazanım olduğunu belirtir. Yazıda çevirmenler için de bir tanım yapar: “Çevirmenler kültürel hareketlenmelerin öncü güçleridir.” (Kahraman, 2001, s. 91). Bu konuda bütün insanlığı bir bütün olarak kucaklayan bazı çalışmaların ismini verir. Kahraman, İsmail Habib Sevük’ün batı dillerinden tercümeyle dayalı “medeni dil” kavramını alıp bütün dünya dillerinin büyük eserlerinin çevirisi olarak uyarlar. Çünkü yapılan her çevirinin kültür noktasında bir fetih olduğu kanısındadır.

Kahraman, çeviri konusunu ele alırken üzerinde durduğu ifadeyi “Medeni Dil Kavramı” başlıklı yazısında merkeze almıştır. Yazıda İsmail Habib’in “medeni dil” kavramını Gaspıralı İsmail üzerinden yeniden yorumlar. Gaspıralı İsmail’in Tercüman gazetesine yazıları Rusça yazıp sonradan Türkçe’ye tercüme ettirerek yayımlamasını sebepleriyle birlikte anlatır. Gaspıralı’nın Rusça düşünce ve edebiyat dünyasına hakim olmasını eğitimi ve okumaları çerçevesinde açıklamıştır fakat Türk dünyasının geliştirilmiş ortak bir yazı dili olmadığı için “lisansızlık”tan şikayet etmektedir. Kahraman, burada bir “medeni dil” tanımı yapar: “Medenî dil, kendisine ulaşana yer yüzündeki milletlerin seçilmiş dil verimleriyle yüz yüze gelebilme imkanını sağlayan, işlenmiş dildir.” (Kahraman, 2001, s. 96). Türkçe Gaspıralı’nın ana dili olmasına rağmen bu tanımdaki yeterliliği gösteremezken Rusça edebi olarak oldukça güçlü olduğu bir dönemdedir. Gaspıralı, kullandığı yöntemle Türkçe’nin “medeni dil” haline gelmesine katkıda bulunmuştur.

Yukarıdaki birbiriyle bağlantılı iki yazıdan ilkinde Kahraman, çeviri konusunu merkeze almıştır. Çevirinin dil, kültür ve dolayısıyla medeniyet gelişimindeki önemi üzerinde durmuştur. İkinci yazıda ise ilk yazıda değinilen “medeni dil” kavramı biraz daha açılmış ve bir örnekle açıklanmıştır. İlk yazıda edebiyata dair bir olgu, ikincisinde bir kavram ele alınmıştır. Âlim Kahraman bu yazılarıyla edebiyatın farklı noktalarına dokunmuş, edebiyat içerisinde ele aldığı konuların çemberini genişletmiştir.

Ele aldığımız tüm bu yazılara bir arada bakıldığında Âlim Kahraman’ın yazılarındaki konu çeşitliliği kendisini göstermektedir. Kahraman edebiyat alanına giren birçok türdeki metne yönelik eleştiri ve inceleme yazısı kaleme almıştır. Burada Mehmet Kaplan’ın mektupları, Mehmet Akif’in makaleleri, Necip Fazıl’ın hatıraları ve Tanpınar’ın denemeleri onun eleştirilerindeki çeşitliliğe örnektir. Kahraman sadece metinleri değil, edebiyata dair başka unsurları da irdelemiştir. Burada incelediğimiz, nazım-nesir, istiare, medeni dil gibi edebiyata dair kavramları incelikle ele aldığı birkaç yazı Kahraman’ın edebiyata dair kavramlar üzerinde de hassasiyetle durduğunu göstermiştir. Yine mektubun edebi tür olması ve çevirinin edebiyat için önemi gibi konuları ele aldığı yazıları, bir edebiyat araştırmacısı olmasının da etkisiyle edebiyatı bir bütün halinde kucakladığını göstermektedir. Kahraman, burada ele aldığımız yazıların bazılarını bir eleştirmen gözüyle kaleme almış ve farklı türdeki eserler üzerine incelemeler gerçekleştirmiştir. Yazıların diğer kısmı ise bir edebiyat araştırmacısının

çalışmaları olarak karşımıza çıkmıştır. Hepsinde ortak nesnel bir yaklaşım, tespitleri ortaya koymaya dayalı bir değerlendirme hüküm sürmektedir.

3.2.6. Dünya Edebiyatına Dair Yazılar

Âlim Kahraman'ın yazıları incelendiğinde çalışmalarının Türk edebiyatından ibaret kalmadığı, bazen dünya edebiyatına dair incelemeler ortaya koyduğu görülmektedir. Bunların birkaç tanesini *Edebiyatın Saklı Dili* kitabında görmek mümkündür. Kitabın iki bölümünü pergel metaforuyla oluşturan Kahraman, ilk bölüme aldığı kendi edebiyatçılarımız ve değerlerimizi pergelin sabit ayağında, dünya edebiyatına dair yazıları ise bölümün başlığında olduğu gibi “Pergelin Hareketli Ayağı”nda ele almıştır.

“Şair Puşkin’i Ne Kadar Tanıyoruz” yazısı söz konusu bölümde yer almaktadır. Yazıda Türkçe’ye Puşkin’den yapılan çeviriler anlatılmış ve bu çevirilerin oldukça az olması eleştirilmiştir. Kahraman, çeviri hususundan sonra okuduklarından edindiği izlenimle Puşkin’in eserlerinde İslamla alakalı birçok unsurun yer aldığını fakat kimsenin bu meseleye değinmediğini ifade eder. *Bakır Athl* kitabından bir ilk dönem şiirini, bir geçiş dönemi şiirini ve bir de son dönem şiirini kısaca değerlendirir. Puşkin’den yapılan her çevirinin değerli olduğunu belirtir. Söz konusu dünya edebiyatından bir şair olduğu için Kahraman incelemesinde çeviri hususuna büyük yer vermiştir. Bir diğer üzerinde durduğu mesele Puşkin’in eserlerindeki İslam etkisidir. Bunun üzerinde durmasının bir sebebi kimsenin bu konuyu gündeme getirmemesidir. Üç şiire yaptığı birer cümlelik değerlendirmelerde kısaca içerik ve biçime değinmiştir.

“Medeniyetlerin Yaratıcı Damarına Girebilen Şair: Puşkin” yazısında Kahraman öncelikle Rus edebiyatının büyük temsilcilerinin ismini sıralamış ve Puşkin’in bunların öncüsü olduğunu belirtmiştir. Yazının konusu Puşkin’in İslam ile bağlantısı olduğu için Kahraman, Puşkin’in Habeşli dedesinin hikâyesine ve onun romanını yazmasına değinir. Puşkin’in çocukluğundan itibaren dışlanmışlığı, sürgünleri yazıda anlatılmıştır. Puşkin’in Kur’an-ı Kerim’i okuduğu belirtilmiş ve direk İslam Peygamberinin hayatından bazı kısımları anlattığı şiirlerinden alıntılar yapılmıştır. Kahraman, Puşkin’in şiirde bu olayları kendisi yaşamış gibi birinci tekil şahısla anlatmasını Peygamber’in hikâyesiyle kendi yaşantısını yorumlaması olarak görür. Yazının kaleme alındığı sırada henüz Türkçeye çevirisi yapılmamış olan “Kur’an Taklitleri” şiirinde bazı Kur’an ayetlerini şiir halinde yazdığını ifade eder. Rus aydınlarının bu şiiri çok beğendiğini

söyledikten sonra Puşkin'in şiirlerinde İslamın yer alma sebebine dair görüşleri sıralar. Kahraman, bu görüşlere ihtimal verdiğini belirtip Puşkin'in Kur'an'ı övmeye çalıştığı şeklindeki cümlesini aktarır. Bir önceki yazıda daha kısa olarak ele aldığı Puşkin ile İslam ilişkisini bu yazıda daha ayrıntılı ve geniş olarak incelemiştir.

Puşkin'le alakalı bir diğer yazısı olan "Mesleği: Şair", *Edebiyatın İç Yapısı* kitabında olup şairin diğer yazılardan farklı bir yönü hakkındadır. Kahraman, yazıda öncelikle Üsküdar iskelesinde gördüğü, çantasında "Şiir Yazar Şair" ifadesi bulunan bir adamdan söz eder. Bu adam, Kahraman'ın zihninde birçok soru uyandırmış ve ona *Mısır Geceleri* hikâyesindeki "emprovizatör"ü hatırlatmıştır. Hikâyede emprovizatör ve ünlü bir şair arasında geçen, doğaçlama şiire dair bir diyalogu aktarır. Şair, emprovizatörün bir başkasının düşüncesini kendisininmiş gibi geliştirip bir şiire dökmesine çok şaşırır. Kahraman, bu özelliğin Puşkin'de olduğunu Dostoyevski'den bir alıntıyla ifade eder. Puşkin'in bazen kılık kıyafetle, bazen Peygamberin kıssasını birinci kişi ağzıyla anlatması gibi şiirle başkasının, diğer milletlerin kimliğine büründüğünü anlatır. Bu yazıda Kahraman, eserinden bir alıntı yaparak Puşkin'in kendi kişiliğine ve sanatına dair bir özelliğini ortaya koymuştur. Puşkin hakkında yazdığı üç yazı birbiriyle bağlantılar içerse de şaire ve eserlerine dair farklı hususları öne çıkarmıştır. Önceki iki yazı inceleme üslubuyla kaleme alınmıştır. Fakat bu yazı bir anı şeklinde başlayıp incelemeye evrilir. Kahraman'ın birden fazla türü içeren yazılarından biridir.

Kahraman'ın dünya edebiyatında ele aldığı bir diğer isim Mehmet (Meşa) Selimoviç'tir. "Derviş ve Ölüm Romanının Oluşum Şartları" yazısında ele aldığı kitabın bizde çok bilinmeyen Yugoslav edebiyatının önemli eserlerinden olduğunu belirtir. Romanı anlamak için Selimoviç'in memleketi olan Bosna Hersek'in ve yazının kaleme alındığı tarihte içinde bulunduğu Yugoslavya'nın siyasi tarihini anlatır. Selimoviç'in hayatından ve ağabeyinin siyasi bir meseleden dolayı idamından söz eder. Romandaki Şeyh Ahmet Nurettin'in kardeşi de haksız yere öldürülmüştür. Kahraman, romanın çatısını Karamazof Kardeşler'in roman çatısına benzeter ve gördüğü benzerlikleri açıklar. Selimoviç'in dil ve anlatım ustası olmasının üzerinde durur. Roman bir tekke şeyhinin hayatını anlatması sebebiyle çok fazla İslamî malzeme içermektedir fakat Kahraman, Selimoviç'in bir batılı gibi baktığını belirtir. Ondaki Dostoyevski ve Camus etkisine dikkat çeker. Yine de Selimoviç'in büyük bir yazar olmasının altını çizer. Âlim Kahraman bu yazıda kapsamlı bir roman incelemesi yapmıştır. Romanın tarihsel ve

psikolojik arka planını açıkladığı gibi bazı yapısal unsurların, dilin, içeriğe dair bazı noktaların üzerinde durmuştur. *Derviş ve Ölüm* hakkında objektif bir tutumla tespitlerini ortaya koyduğu incelemelerden birini yapmıştır.

“Çağdaş Malay Edebiyatına Bir Pencere Açıldı” yazısı Şahnun Ahmed isimli Malezyalı yazarın *Dikenden Başka Mahsul Yok* romanının incelemesidir. Kahraman, bu kitabın çevrilmesinin modern Malay edebiyatına bir pencere açtığını ifade ederek Malezya’yla ortak medeniyet geçmişimizi anlatır. Malezya’nın dil gelişimi, siyasi tarihi hakkında birçok bilgi verir. “Malezya’nın iki büyük romancısından biri olan Şahnun Ahmed”in hayatına kısaca değinir. Romanın geçtiği köy ve merkezinde yer alan aile anlatılır. Kahraman, romanda yapılan benzetmelerin anlatılan köy hayatına uyumuna ve başarılı bir teknik olduğuna dikkat çeker. Roman içerisinde zaman zaman odağa alınan kahraman değişmiştir, çünkü romanın merkezindeki asıl kahraman pirinçtir. Kahraman, pirincin romandaki kişiler için ehemmiyetini yine romandan alıntılarla anlatır. Romanın gerçekçi anlatımına rağmen pirince atfedilen değer ve onun için verilen mücadele sebebiyle bir masal dünyasının belirlediğini söyler. Sosyal hayatın, çocuk oyunlarının ve hayallerin hep pirince bağlı olduğunu ifade eder. Romanda insan doğayla mücadele halindedir fakat Allah inancı bu mücadelede vahşi olmasına izin vermez. Kahraman, romandaki Allah’a teslimiyet ve kader algısının da üstünde durur. Romanın sosyal gerçekçi köy edebiyatıyla benzerlikler gösterdiğini fakat o şemaya tam uymadığını ifade eder. Âlim Kahraman, *Dikenden Başka Mahsul Yok* romanı hakkında Malay dilinin gelişimi, Malezya tarihi, yazarın hayatı, romanın içeriği ve bazı teknik unsurlarının hepsini ele alarak oldukça kapsamlı bir eleştiri yapmıştır.

Çalışmalarının kapsamına bakarak Türk edebiyatı alanında yetkin olduğunu söyleyebileceğimiz Âlim Kahraman çeviri konusuna önem verdiğini belirtmiş ve dünya edebiyatından Türkçeye çevirisi yapılmış bazı eserlere de inceleme yazısı yazmıştır. Burada ele aldığımız yazılarda farklı coğrafyalardaki ülkelerin edebiyatlarına değinmiş, farklı türlerin incelemesine yer vermiş, farklı unsurları merkeze almıştır. Tüm bu farklılıklar Kahraman’ın inceleme ve eleştiri yazılarının alanını genişletmiştir. Kahraman, dünya edebiyatına açıldığı bu yazılarda da nesnel tavrını ve tespite dayalı eleştiri anlayışını devam ettirmiştir.

3.2.7. Dergi Eleştirileri

Âlim Kahraman'ın sistematik ve tespiti dayalı eleştiri yazıları dışında, gündeme yönelik ve eleştirinin halk arasında anlaşıldığı manasıyla bir yanlışı, eksikliği fark ettirmek üzere yazdığı yazıları da mevcuttur. Daha önce Ferit Edgü ve hikâyesindeki hataya yönelik eleştiriler, sayıca az örneği bulunan bu tür eleştirilerindendir. Kahraman, bu tavırda eleştiriye dergilere yönelik olarak da kaleme almıştır.

Çalışan Saat kitabındaki “Bir Ayrıntı” başlıklı yazıdaki eleştiri *Gergedan* dergisindeki bir yazıya yöneliktir. Edward Gibbon'un *Roma İmparatorluğu'nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi* kitabının çevirisi hakkında olan bu yazıyı Kahraman'ın eleştirme sebebi devletlerin kendi şartlarını dikkate almadan İngiltere'yle karşılaştırarak Osmanlı'yı yermesidir. Kurulan mantığın hatalı olmasına yönelik bir eleştiridir.

“Gergedan Gözüyle” yazısı yine *Gergedan* dergisine yönelik bir eleştiridir. Derginin Yahya Kemal için hazırlanmış özel sayısında çok abartılı ve iddialı olmalarını eleştirir. Önceki sayıda yaptıkları hatalara rağmen bu söylemi sürdürmektedirler. Bir iddia da Yahya Kemal'i hiç olmadığı bir şekilde ele almaktır. Fakat Kahraman, Yahya Kemal'i oldukça sıradan ve sık bir şekilde işlediklerini ifade eder. Dolayısıyla iddialarının abartısı gibi iddialarının aksine bir tutum sergilemeleri de burada eleştirilen durumdur.

Kahraman'ın incelediğimiz kitaplarında dergilere yönelik eleştirisi bu iki yazıdan ibarettir. Fakat eleştirilerinin kapsadığı alanı görmek noktasında bu yazıları da dikkate almak gerekmektedir. Kahraman dergi eleştirilerinde hataya yönelik, polemik sayılabilecek yazılar kaleme almıştır. Dolayısıyla olumsuz bir yaklaşım sergilemiş, eksikleri öne çıkarmıştır.

3.2.8. Okumak Üzerine Yazılar

Âlim Kahraman'ın yazılarında üzerinde durulan, sistematigi ortaya koyulan bir husus da “okumak”tır. Kahraman, eleştirinin de ilk basamağı olarak gördüğü okumayı oldukça önemseydiği için ona yönelik yazılar kaleme almıştır. Kendisinin ikinci kitabının adı, bu ehemmiyete uygun olarak *Okumaya Giriş*'tir. Kitabın ilk bölümü “Okumanın Anlamlandırılması” üst başlığıyla “okuma” kavramı çevresinde şekillenmiştir.

“Okuyucudan Yansıyan” yazısında “iyi okuyucu” kavramını ele alır. Çok kitap okumanın iyi okuyucu olmak anlamına gelmediğini, iyi okuyucunun eleştirmen olmasa da bir eleştirmenlik gibi bir faaliyet yürüttüğünü söyler. İyi okuyucunun varlığı kültür

ortamını sağlıklı hale getirecektir. Yazının kaleme alındığı dönemde sağlıklı bir kültür ortamı yoktur. Edebiyata yönelik görünen ilgiler daha çok dışı süslü olana kaymış, asıl sanatçı ve eseri fark edilmemiştir.

Kahraman, “Bedel” yazısının başında Necip Fazıl’ın *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil* isimli kitabıyla ilgili bilgiler verir. Maksudı kitabın “Kari” başlıklı ilk yazısındaki iki Fransız yazarın kitaplarının satılmasıyla ilgili olarak okuyucularına karşı sergiledikleri tavrı göstererek yazının ele aldığı fikri açmaktır. Bu yazarlardan biri her gün bir kitapçıda okurlara kitap imzalarken diğeri kitabını az bastırıp fiyatını yüksek tutar. Kahraman’ın burada dikkat çekmek istediği husus ikinci yazar olan Paul Valery’nin kitabına ulaşmak için bir bedel ödenmesi gerektiğidir. Bunu “gerçek okuyucuya duyulan bir saygı” olarak görmektedir. Bizde de matbaadan önce kitapların yazarak çoğaltıldığını hatırlatır ve bunu kitaba yakışır bir bedel ödeme olarak ifade eder. Burada matbaa basımını eleştirmedeğini, kitap için bedel okumak konusunda bazı tespitler yaptığını belirtir.

“Sahhaf” yazısında “sahaf” ve “kitapçı”nın farkı üzerinde durulmaktadır. Kahraman’a göre sahafta kitap ve müşteri bir alışveriş unsuru değildir, sahafın kitapla ve müşteriyle ilişkisi öncelikle ruhla ilgilidir. Sahafta aranan kitabın her zaman bulunmaması, bulunanın her zaman alınamaması, almak için önce istemenin gerekmesi sahafi kitapçıdan ayıran ve anlamlı kılan yönlerindedir. Sahafların çoğunlukla iyi bir okuyucu olduğunu da belirtir.

Kitabın bir bölümünde “iyi okuyucu” kavramı üzerinde duran Kahraman, “Bir Okuyucu Olarak Akif” yazısında iyi okuyucunun en iyi örneklerinden birini ele almıştır. Mehmet Akif az sayıda kitap okuyan fakat her kitabı defalarca okuyan bir okuyucudur. Bu tekrarlı okumayı sistematik olarak yapan Akif, bir kitabı en ince ayrıntılarına kadar anlayınca ancak “okudum” demektir. Dolayısıyla kitap konusunda oldukça seçicidir ve kütüphanesi küçüktür. Kahraman, Akif için okumanın bir eğitim olması üzerinde de durur. Mehmet Akif kitapları kendisi okuduktan sonra başkalarına da okur veya okutur. Kahraman, tekrarlı okumaların bir şair olan Akif’i çok beslediğini belirtir. Ayrıca kültürümüzde mesnevi okumalarının toplu ve yalnız olarak defalarca yapıldığına Yahya Kemal’le Tanpınar’ın bir anısı üzerinden değinir. Son olarak Akif’in okurken kendi kültürüyle sınırlı kalmadığının, Batı kültürüyle de ilgilendiğinin altını çizer.

Kahraman, “Okumanın Anlamlandırılması” yazısında ise iyi okuyucu olmanın bazı ipuçlarını verir. Kimse yayımlanan bütün eserleri okuyamayacağı için bir kültüre dahil olan belli seviyenin üstündeki önemli yazarları okumayı önerir ve bunun genele dair fikir edinmeyi sağlayacağını söyler. Kahraman’ın okumada önemsedığı bir diğer husus kendi kültürüne dair okumanın öncelik taşımasıdır. Okurun kendi kültürünü bilmesine ehemmiyet vermektedir. Kahraman yazıda okunmasını önerdiği büyük sanatçı ve büyük sanat eserini tanıma hakkında da bazı bilgiler vermiştir. Kahraman’ın bir diğer tavsiyesi bir yazarın bütün eserlerinin bir arada okunmasıdır. Potansiyeli olan bir okuyucu için bir yazarın eserlerini külliyat şeklinde okumanın farklı faydalarını anlatır.

“Neler Okumalı, Nasıl Okumalı” da iyi okuyucu olmaya dair bazı tavsiyelerin yer aldığı, diğerlerinden farklı olarak *Çalışan Saat* kitabında yer alan bir yazıdır. Yazar “neler okumalı” sorusunun cevabında ilk olarak insanın yaşına, kavrayışına göre kitap okumanın doğru bir tercih olduğunu belirtir. Konuya İslamî bir açıyla yaklaşarak ergenlikte dini yükümlülüklerin öğrenilebileceği kitapların öncelikli olduğunu ifade eder. Kültür ve sanat çerçevesindeki okumalarda ise bir sınırlama yapmanın doğru olmadığını okuyucunun seviyesine göre okunması gerektiğini söyler. “Nasıl okunmalı” sorusuna ise daha ayrıntılı cevap vermiştir. Çocukluktan itibaren düzenli bir okuma alışkanlığı kazanılmış olması, okuyucunun kendini kitaba bırakması, eleştiri bir dikkatle yaklaşması ve kitabın birkaç kez okunması gibi tavsiyelerde bulunur. Kültürel altyapının otuz yaşından önce oluşturulmasını önerir.

Âlim Kahraman’ın okumakla alakalı yazılarına bir arada bakıldığında kitaba ve okura atfettiği büyük değer ortaya çıkmaktadır. Kaleme aldığı yazılarda iyi okuyucu olmanın önemi, iyi okuyucunun özellikleri, nasıl iyi okuyucu olunacağına dair bilgiler yer almaktadır. Kitaba ulaşmak için bir bedel ödenmesi gerektiği ve sahafların kitabın ruhunu yansıtan asıl kitap mekânları olduğu gibi hususları da öne çıkarmıştır. Kahraman, iyi okuyuculara sahip olmayı daha kültürlü bir topluma ve daha sağlıklı bir edebiyata sahip olmanın ilk basamağı olarak görmektedir. Böylesi ehemmiyet verdiği bu konuyu yazılarına alarak topluma katkıda bulunmaya çalıştığı söylenebilir.

3.2.9. Yazarlık Üzerine Yazılar

Âlim Kahraman’ın *Okumaya Giriş* kitabı eserlere yönelik eleştirilerden değil, eleştiriye giden yolu öğreten yazılardan oluşmuştur. Kitabın ilk bölümünde okumakla, üçüncü

bölümünde eleştiriyle alakalı meseleleri ele alan, bilgiler veren yazılar olduğunu önceki başlıklarda belirtmiştik. Kitabın ikinci bölümü ise yazmaya, yazarlığa dair yazılardan teşekkül etmiştir.

“Kendi Meselelerinden Haberli Olmak” yazısında Kahraman’ın yazmakla alakalı üzerinde durduğu ilk husus yazarın bir soruya, yani bir meseleye sahip olmasıdır. Bir meselesi olduğu takdirde bir metin sanat eseri olabilir. Bu noktada okurun da o meseleyi anlayacak birikime sahip olması gerektiğine değinir. Kahraman’a göre yetenek doğuştan gelir, sorular o yeteneği kullanmayı sağlarlar. Yazıda, Ezra Pound’un tasnifine göre yazarların altı çeşidini gösterir. Bir kişinin kendi meselelerini anlaması için bu tasnifte kâşif ve usta olarak isimlendirilen yazarları bilmesi gerektiğini ifade eder. Buradaki bilmenin eserlerini anlamış olmak olduğunu da belirtir. Yeteneğin ancak kendi meselelerini bilmekle yerini bulacağını altını çizer.

“Kutup Yıldızı” yazısında sanatçıların hayatında “kutup yıldızı” gibi bir sanatçının var olduğunu söyler. Kutup yıldızı benzetmesi, sanatçı o kişiyi takip ettiği için yapılmamıştır. Kutup yıldızının kuzeyi göstererek bütün yönleri belli etmesi gibi sanatçı için de kutup yıldızı olan kişi ona kendisinin gitmesi gereken yolu gösterir. Sanatçı için kendi kutup yıldızını fark etmenin önemli olduğu, yoksa kaybolacağını belirtir.

“Kendi Işığını Yakmak” başlıklı yazısında reddetme ve taklit etmenin üzerinde durulmuştur. Kahraman, ortaya yeni bir değer koymadan sadece reddetme ve taklit etmenin yazar için verimli bir yol olmadığını söyler. Eğer yazar, var olanı reddetmek yerine bir değer olarak kabul edip taklit de etmeden kendine ait olanı ortaya koyarsa o zaman kendisi olma yoluna girebilir.

“Etkilenmek” yazısında taklit dışı olumlu etkilenmeden bahseder. Bir yazar başka yazarlardan ve hatta kendi alanının dışındaki eserlerden de etkilenebilir. Bu etkilenmeler yazarın kendi yolunu bulmasına yardım eder. Kahraman, bu tür faydalı etkilenmeleri “beslenme” olarak ifade etmenin daha doğru olduğunu belirtir.

“Keşif ve İbda” yazısında sözü edilen keşif, yazarın kendi yolunu bulmasıdır. Bunun için tulumba örneğini kullanır, biraz dışarıdan su verilirse kendi içindeki çıkar. Arayış ve bilginin bu noktadaki önemine dikkat çeker. Şiir meselesine de değinir. Şairi ruhundakini dille ifade eden kişi olarak tanımlar. Ruhsal alana ait olmayanın şiir olmayacağını söyler.

“Sağlam Toprağa Basmak” yazısında Kahraman, sanatçının iç dünyası ve toplumun krizi arasında bir ortaklık bulur. Sanatçı için en önemli iki unsuru yetenek ve birikim, toplum için ise atıl duran kültürel birikim ve o birikimi yeniden keşfetmeyi sağlayacak yollar olarak belirler. Toplumda yaşanmakta olan katmanla toplumun bilinçaltındaki tarihsel birikim katmanının birbirinden çok farklı olduğunu, krizin sebebinin bu olduğunu ve toplum olarak bastığımız kültürel zeminin sağlam olmadığını ifade eder. “Bugünün aydınları” dediği kesimin kendi köklerini, kültürel dinamiklerini bilmeyip batıdan gelen kültüre kanalize olma çabalarını yanlış bulmaktadır. Toplum olarak kendi kültürümüze dönerek bu hatanın düzeltilmesi gerektiğini, bu yapıldığında batıdan edinilmiş birikimin de topluma büyük katkı sağlayacağını belirtir. Kahraman, kendi değerlerimizin ne olduğunu kavrarsak kendimize ait yeni yapılar oluşturabileceğimizi söyler.

“«Anlatım» Olayının Anlamı” yazısında anlatımın okuyucu ve yazar için farklı anlamlara sahip olduğunu belirtir. Okuru ırmağı seyreden, yazarı ırmakta yıkanan kişiye benzetir ve okuma ne kadar fazla olursa olsun yazmadan o anlama ulaşılamayacağını ifade eder. Yazarın özgün olmasını anlatmak için yine ırmağın yatağı üzerinden bir benzetme yapar. Aynı şeyi iki büyük sanatçının ne kadar farklı ifade ettiğini göstermek için Yahya Kemal’in Haşim’in bir şiirini değiştirmesi ve Mehmet Akif’in Abdülhak Hamit’in bazı mısralarını düzeltmesi gibi örnekler verir. Bu örnekler sonrası Yahya Kemal ve Mehmet Akif’in üslubunda dikkat çeken bazı noktaları açıklar. Mehmet Akif’in etkilendiğini belirttiği birkaç ismi andıktan sonra özgün anlatıma sahip sanatçının kimden beslenirse beslensin yine kendi üslubuyla yazdığını ifade eder.

Âlim Kahraman, “okuma”dan sonra “yazma”nın hakkında da yazılar kaleme almıştır. Yazmak için en önemli iki unsurun yetenek ve birikim olduğunu söyler. Birikim noktasında iyi okuyucu olma, birçok yazardan beslenme, kendi tarihi kültürel değerlerinin farkında olma, bir meselenin olması ve özgün bir fikir ortaya koymak gibi birçok hususun üzerinde durmuştur. Okuma konusunda yazdığı yazılar gibi bu yazılar da yazar adaylarına yol gösterici bir özelliğe sahiptir.

3.2.10. Portre Yazıları

Şimdiye kadarki incelememiz gösterdi ki Âlim Kahraman edebiyatı çok fazla cephesiyle ele almış ve incelemiştir. Çok fazla yazarın eserini eleştiri yazılarına konu almıştır.

Fakat bunlarla kalmamış, Kahraman yazarları yazarlıklarının dışında kişisel hayat ve özellikleriyle de ele aldığı yazılar kaleme almıştır. Hatta bazen edebiyat dünyasında olmayan kişiler hakkında da portre yazıları yazmıştır. Portre yazıları Kahraman'ın yazı birikiminin farklı bir yüzünü oluşturmaktadır.

Çalışan Saat kitabındaki “Necip Fazıl” yazısını şairin ölüm yıldönümü sebebiyle yazmıştır. Şairi şahsen tanımadığını, birkaç kez hitap ettiği toplulukta bulunduğunu belirtir. Necip Fazıl'ın musalla taşında bile hitap eder gibi olduğunu söyler. Şairi az çok tanıyan herkesin ona nasıl bir hayranlık duyduğundan, Necip Fazıl'ın onunla karşılaşarlarda nasıl bir etki uyandırdığından, güçlü ve cazibe sahibi kişiliğinden söz eder.

Aynı kitapta Necip Fazıl'a dair bir diğer yazı “Değini” başlığını taşımaktadır. Yazıda birçok insanın Necip Fazıl'ın gümbürtülü sesine odaklandığını söyler. Fakat Kahraman, sırf bu ses olsaydı Necip Fazıl'ın kalıcı olmayacağını düşünmektedir. Onun hakkında iki anıyı vererek dürüstlüğünün, olmayan bir şeyi yazamamasının üzerinde durur.

“Prof. Mehmed Çavuşoğlu” yazısını vefatı üzerine kaleme almıştır. Kahraman, vefat haberini alınca üniversiteden hocası olan Mehmed Çavuşoğlu'yla anılarını hatırlamıştır. Hocasıyla ilk dersine dair hatırladıklarını anlatır. Çavuşoğlu'nun Ali Nihat Tarlan'ın talebesi olduğunu, onun yöntemiyle metin şerh ettiğini ve ikisinin anılarını aktarır. İlk yıl okuttuğu divana, sınavda sorumlu tuttuğu yüz üç gazele, tavsiye ettiği kitaba değinir. Kendisinden ödünç aldığı kitaptan ve içe dönük yanından söz eder. Hocasını bu şekilde yad etmiştir.

“Fethi Gemuhluoğlu” yazısında Kahraman, onunla yüz yüze geldiği iki anısını anlatır. İlk henüz üniversitenin ilk senesindeyken Gemuhluoğlu'nun yanına gitmesidir. Oraya gidişini ayrıntısıyla anlatır. Gemuhluoğlu'ndan çok etkilendiğini insanlara onu anlatırken fark etmiş, daha sonra görüşmesini hikâyeleştirilmiş bir şekilde yazıya dökmüştür. Bundan bir yıl sonra bir arkadaşıyla beraberken karşılaşmışlardır. Orada aralarında geçen diyalogu aktarır.

“Kaybettiğimiz Bir İnsan Tipi” yine Fethi Gemuhluoğlu hakkında bir yazıdır. Mevlânâ Celaleddin Rumî'nin oğlu Sultan Veled'e nasihat eden mektubunda “bildiğini tutma” tavsiyesi vardır. Fethi Gemuhluoğlu da ölümüne yakın oğluna bir mektup yazmış, orada içindeki bazı şeyleri gizlemek için başka şeyler konuştuğunu söylemiştir. Yüzü topluma

dönük olduğu halde içinde bir değeri gizleyen insan tipinden biraz bahsettikten sonra artık bu tip insanların pek kalmadığını belirtir. Bir önceki yazıda Gemuhluoğlu'yla anılarını anlatan Kahraman, bu yazıda onun bir kişilik özelliğinden söz etmiştir.

“Küllü Nefsin Zâikatü'l-Mevt” yazısını vefatı üzerine Muhammed Maruf anlatılmıştır. Kahraman, onu hep ayakta hatırladığını söyler. Hastalığı yanlış teşhis edilince beklenmedik bir ölüm olmuştur. Çok hareketli olması, görüşmeleri, çocuklara ilgisi, ayrıntıları aklında tutması gibi birçok özelliğinden söz eder. Cenaze namazını ve tabutu uçağa yerleştirmelerini anlatır.

“Yusuf İslam” yazısında 1986 yılında Yusuf İslam'ın Türkiye'ye gelişiyle ilgili bazı notlar aktarılmıştır. Kahraman, Yusuf İslam'a ilginin büyük olduğunu ve onun samimi bir Müslüman olarak soruları cevapladığını belirtir. Bir söyleşinin ardından bir de küçük bir grupta sohbet yapılmış ve Kahraman buradan izlenimlerini anlatmıştır. Görünüşünü, konuşurken sürekli ayetlere başvurmasını, sorulara verdiği cevapları aktarmıştır.

“Malcolm X (Malike'ş-Şahbaz)” başlıklı yazıda öncelikle Malcolm X'in hayatını anlatan kitaptan, yazılması ve çevirisinden, kitabın etkileyiciliğinden bahsedilir. Kahraman, kitaptaki sürükleyiciliğin Malcolm X'in hayatından kaynaklandığını ifade eder. Yazıda Malcolm X'in hayatını özet olarak, kırılma noktalarıyla vermiştir. Kahraman, Malcolm X'in dava adamı olmaktan ziyade gerçeğe açık kişiliğine dikkat çeker.

Toprağı İşleyen Kalem kitabında da birçok portre yazısı bulunmaktadır. Bunlardan biri olan “‘Baba'sına Baş Kaldıran ‘Oğul’: Yahya Kemal” yazısında Kahraman'ın maksadı Yahya Kemal'in hayatını, erkek çocuğun eğitiminde babanın önemini ve baba-oğul çatışması noktasında psikolojik bir zemin üzerinden anlatmaktır. Yazıda bu psikolojik duruma dikkat çeken ayet, hadis gibi İslamî bazı referanslar da sunmuştur. Yahya Kemal'in babasının ailenin dağılmasına sebep olacak eylemleri ile başlayıp annesinin ölümüne sebep olan süreç sonrası şair önce babaya, sonra devlete ve en son Allah'a karşı isyankâr olur. Kahraman, bu yöntemle Jöntürk hareketinin ve birçok edebiyatçının psikolojik sürecinin incelenebileceği önerisini de sunar.

“Kültürel Süreç İçinde Beliren Çehresiyle Faruk Kadri Timurtaş” da yine bir ölüm yıldönümü sebebiyle kaleme alınmış bir yazıdır. Kahraman, Timurtaş'ın yazılarının bir kısmının kitaplaştırılmasından söz ederken oldukça yüklü olan yazı birikiminin bir

araya getirilip toplu eserlerinin yayımlanmasını umduğunu belirtir. Timurtaş'ın hayatını kısaca anlattıktan sonra kendisinin hocalığını yaptığı zamanlarda edindiği izlenimlere de yer verir. Kahraman, Timurtaş'ın Eski Anadolu Türkçesi alanındaki çalışmalarının bazı hususlarına ve yayın dünyasıyla yakınlığına değinir. Yayımlanan eserleri okumanın iyi okuyucuya büyük katkı sağlayacağını belirtir.

“Kültür Dünyamız İçindeki Kimliğiyle M. Orhan Okay” yazısında Orhan Okay'ın birçok yönü ele alınmıştır. Daha çok hayatına odaklanan bu yazı Okay'ın kökeni ve yetiştiği çevrenin anlatılmasıyla başlar. Elbette hayatına dair bilgiler verilirken yaşadıklarının kişiliğine yansımaları da belirtilmiştir. Üzerinde derin izler bırakan isimler ve onlarla ilişkisi anlatılmıştır. Edebiyat araştırmacılığında Fuat Köprü'nün çizgisini de taşıması fakat Mehmet Kaplan'a daha yakın bir yaklaşıma sahip olduğunu iki edebiyatçının benzerlikleri üzerinden göstermiştir. Orhan Okay'ın okuma sevgisi ve taşradayken bile okumak için geliştirdiği sistemden bahseder. Etkilendiği diğer isimlere kısaca değindikten sonra Beşir Fuad üzerine tez yazmasının Okay'a öznellikten arınmış, objektif bir bakış kattığını belirtir.

“Sezai Karakoç: Gelecek Zamanın Sesi” yazısında Kahraman, şiirinde gelecek zamanın sesini duyduğunu söyleyen Karakoç'un öncü bir kişilik olduğunu söyler. Sanatını dünya görüşünün bir parçası olduğunu söyleyen Karakoç'u kaybedilmiş medeniyete bir daha ulaşma ve millet birliğini sağlama noktasında toplum kahramanı olarak görmektedir. Çağrısını yeniden var olma çağrısı olarak tanımlar.

“Nuri Pakdil ve ‘Edebiyat’ Dergisi” yazısında Nuri Pakdil'in yazı işini ciddiye alması, bir görev bilinciyle yazı yazması, her yönüyle bir yazar olması yönünün üzerinde durulur. Yazdığı çeşitli alanların arasında onu asıl yansıtan türün “deneme” olduğu belirtilir. Pakdil için toplumun kültür seviyesinin yükselmesinin çok önemli olduğunu ifade edilir. Farklı üslubunda değer verdiği Rus edebiyatının ve dünya görüşü olarak zıt bir yerde duran Nurullah Ataç'ın etkisi olduğu söylenir. Kahraman, Nuri Pakdil'i “öz değerlere dönüş sürecini savunmuş öncü aydınlardan” (Kahraman, 1997, s. 65) ve bu noktada ayrıcalıklı biri olarak görmektedir. Pakdil ve dergisinin eğitici yönü olduğunu söyler. Kahraman, Pakdil'in sanatlı dil ve teatral jest, mimik kullanmakla hayatını canlı bir eser olarak yaşadığını ifade eder. Derginin de kendine has görünümünü ve ilan sütununa biçtiği fiyatla Pakdil'in kişisel dünyası arasında bağ kurar.

“Cahit Zarifoğlu’nu Tanımak” yazısında Kahraman, Zarifoğlu’nun tanınmanın gerçek bir sanat eseriyle karşılaşmak gibi bir canlanma ve sarsılma oluşturduğunu söyler. Birçok gencin içindeki sanat kıvılcımını ateşlediğini anlatır. Bazı anılarını aktararak şiirindeki dönüşüm ve biçimlendirmeyi hayatında da yaptığını gösterir. Şairin Türk edebiyatındaki yerini anlattıktan sonra her yazar adayının Zarifoğlu’nun öğrencisi olması gerektiğini belirtir. Onun dünyayı kendine has bir şekilde algıladığını, eserlerinde boşa tek kelime kullanmadığını ve dünya edebiyatı ölçeğinde bir sanat gücü olduğunu söyler. Zarifoğlu sırlı bir insandır ve en yakınları bile onu bütün yönleriyle tanıyamazlar. Kahraman’a göre ölümü başkaları için bir şok oluşturmuştur fakat Zarifoğlu, onu değerli bir emanet gibi taşımuştur. Yazıda bir de Zarifoğlu’nun yarım kalmış bir projesinden bahsedilir.

“Görünmeyen Üniversite’nin Bir Üyesi: Ersin Gürdoğan” yazısında Ersin Nazif Gürdoğan’ın hayatına dair bazı bilgiler verilmiş ve kitabı *Görünmeyen Üniversite* anlatılmıştır. Yazar için biri bilindiği manada üniversite, diğeri insanın iç dünyasının eğitildiği görünmeyen üniversite olmak üzere iki üniversite vardır. Yazıda Ersin Gürdoğan’ın üniversite eğitimi ve arayışı anlatılır. Kahraman, tanışmakla sarsıldığı Nuri Pakdil ve Sezai Karakoç’un da Gürdoğan için “görünmeyen üniversite”nin hocalarından olduğunu söyler fakat Gürdoğan’ın bu kitapta anlattığı asıl kişi Mehmed Zahid Kotku’dur. Kahraman, söz konusu eserle birlikte birkaç eser daha sayarak bunların tasavvufu modern bir üslupla anlatarak çağın insanına sunduğunu söyler. Kendisinin Gürdoğan’la tanıştığı anısını anlatır. Kendisine duyduğu yakınlığı ifade eder.

“Bir Portre: Ebubekir Eroğlu” yazısında Kahraman daha çok tanışmalarını, bir araya geldikleri anıları anlatır. Eroğlu’nun kişiliğine dair çıkarımları bu anılardan yapmıştır. Eroğlu dikkatleri toplayan ve eylemleriyle eğitici rol taşıyan bir insandır. Onun bir cümlesi Kahraman’ın iş ahlakını oluşturmuştur. Kahraman, Eroğlu’nun yazılarında kendi gündemini sürdürdüğünü ve parlayıp çabuk sönen akımlara kapılmadığını, hatta ilgilenmeyerek tepkisini gösterdiğini söyler. Eroğlu’yla bazı geziler yaptıklarını ve daha çok onun besleyici konuşmasını dinlediğini anlatır.

Yazarak Yaşamak, *Çalışan Saat* ve *Toprağı İşleyen Kalem* kitaplarının yazılarını içerir fakat bu kitapta diğerlerinde yer almayan bazı yazılar da mevcuttur. *Yazarak Yaşamak*’taki yazılardan biri olan “Alaeddin Özdenören”, Kahraman’ın bazı yazılarında

olduğu gibi farklı türleri bir arada bulundurur. Kahraman bu yazıda hem Alaeddin Özdenören’le anılarını anlatmış, hem de eserin incelemeini yapmıştır. Kendisinden yazı istediği ve hasta olmasına rağmen yazıp gönderdiği bir anısıyla başlar. Kahraman yazıyı çok orijinal bulmuş ve telefonla heyecan ve beğenisini iletmiştir. Açılı/yorum kitabındaki bazı yazıların şiirlerden yola çıkarak yazılmasına rağmen bir yorum yazısı olmadığını söyler. Kahraman, “Kızıl Günde Gezginler” yazısını biraz açarak içindeki unsurların karşılığını arar. Özdenören’in bu yazıları ne hatıra ne hikâyedir fakat ikisinin özelliğini de taşır. Kahraman metnin kurgu, hayal, fantezi, çağrışım içerdiğini belirtir ve ekler: “Alaeddin Özdenören’in bu metinleri, bilindik yazı türü kalıplarını aşan yanıyla özgündür.” (Kahraman, 2018, s. 89). Kahraman yazının sonunda Alaeddin Özdenören’i hastanede ziyaret edişlerini, yani son görüştükleri anıyı anlatmıştır.

Âlim Kahraman, “Bir Dostun Portresi” başlığıyla üniversite yıllarından beri arkadaşı olan Ali Haydar Haksal’ı anlatmıştır. Yazı mektupla başlayan ilk tanışıklıklarından başlayıp birçok anılarını anlatır. Anılarla Haksal’ın kişiliğine dair bazı noktaları da ortaya koyar. Haksal ışıltılı, özgüven sahibi, girişken ve aktif bir insandır. Okuma ve yazma konusunda oldukça çalışkandır. Kahraman kendisine göre onun edebiyat dünyasına daha hâkim olduğunu, aksatmadan yazdığını ve birçok edebiyatçıyla bir yolunu bulup tanıştığını anlatır. Cömertliğine ve cesur duruşunun altındaki duyarlı yapının hikâyelerinde ortaya çıkışına değinir. Dil ve üslubundan bahsedip çalışmalarını beğendiğini belirtir.

“Âkif Emre” yazısı vefatı üzerine yazılmış bir yazıdır. Kahraman, bu yazıda yazar Âkif Emre’yle üniversite yıllarına dayanan tanışıklığından, anılarından söz eder. Onun yaptığı bazı işlere, kendisine getirdiği fakat icabet edemediği tekliflere değinir. Âkif Emre’nin yalnız, bağımsız bir duruşu olduğunu, kimseye dayanmadığını anlatır.

Âlim Kahraman’ın portre yazılarına baktığımızda bazı özellikler öne çıkmaktadır. İlk olarak Kahraman çoğunlukla bizzat tanıştığı ya da bir şekilde aynı ortamda bulunma imkânı yakaladığı insanların portrelerini kaleme almıştır. Bu tanışma veya karşılaşma Kahraman’ın kişiler hakkında kendi izleniminin oluşmasını ve onları aktarmasını sağlar. Birçok yazıda kendisinin başından geçen anıları anlatması da bu tanışma ve karşılaşmaların sonucudur. Yani yazıların büyük bir kısmı anı özelliği de taşımaktadır. Yazıların bir diğer ortak özelliği, birkaçı hariç, yazar ve şairlerin konu alınmasıdır.

Bizzat tanışmadığı bazı edebiyatçıları edebiyat araştırmaları sayesinde tanıyarak portrelerini çıkaracak bilgiye ulaşmıştır. Kişilerin vefatları ve vefatların yıldönümleri sebebiyle kaleme alınmış yazılar da çoğunluğu oluşturur. Bunlar gündeme yönelik yazılardır. Konu aldığı kişiler genellikle yazarlar olduğu için yazılarda bazen eserlerden ya da söz konusu kişinin yazarlığından da söz etmiştir. Fakat bu yazılar eleştirilere göre çok daha öznel, şahsi duyguları barındıran yazılardır. Bazen inceleme, çoğu zaman anı ve genel olarak deneme türü özellikleri bu yazılarda kendisini göstermektedir.

3.2.11. Medeniyet Yazıları

Âlim Kahraman'ın eser verdiği türlerden biri denemedir. Kahraman, deneme yazılarını eleştiri yazılarıyla aynı kitaplarda toplamış, bazen incelemelerini deneme üslubuyla kaleme almıştır. Bu yüzden deneme ve incelemelerini kesin bir çizgiyle birbirinden ayırmak zordur fakat aynı kitaplarda eleştirinin nesnelliğinden bağımsız birçok yazı karşımıza çıkmaktadır. Kahraman'ın şehir, aile, insan gibi birçok konuda denemeleri bulunmaktadır. Fakat bu farklı konulara sahip bütün denemeleri anlam olarak “medeniyet” temasında birleşmektedir. Ele alacağımız yazılardaki bütün kavram ve unsurlar “medeniyet” düşüncesine bağlandığı ve bazen bir yazıda birden fazla kavram yer alması sebebiyle tasnif etmek zor olduğu için çalışmamızda Kahraman'ın incelediğimiz kitaplardaki denemelerini “medeniyet” başlığı altında toplamayı uygun gördük.

“Saat” başlıklı yazıda saat kavramını farklı yönlerden değerlendirir. Ezani saat ve Avrupa saatinin birlikte kullanıldığı dönemden söz eder, bunu medeniyetimiz ve olmaya çalıştığımız arasındaki uyumsuzluğun sembolü olarak görmektedir. Ahmet Haşim'in “Müslüman Saati” yazısına değinir. Medeniyetimizin saatinin aslında durmadığını, sadece bunu fark etmemiz gerektiğini belirtir. Bireysel saatten de bahseder, bireysel saati en fazla anlatan olay ölümdür.

“Toprak” yazısında Fuzuli, Âşık Veysel, Zarifoğlu gibi farklı şairlerin şiirlerinde “toprak” kelimesinin geçtiği alıntılar yaparak kelimenin imgesel anlamlarının üzerinde durulmuştur. Toprağın ölüm, alçakgönüllülük gibi anlamlarına değinilir. Fakat bu yazıda toprak imgesi medeniyeti temsil etmektedir: “Anlaşılabileceği gibi, “toprak” kelimesi, “tarihi boyutu içinde duran kültürel birikim” anlamını taşıyor.” (Kahraman, 2018, s. 15). Kahraman yazının ikinci bölümünde modern dünyanın doğadan,

dolayısıyla topraktan kopmuş olmasına vurgu yapar. Toprakla barışık, tabiata zarar verilmeyen bir medeniyet istediğini ifade eder.

“Üsküdar Kâbe Toprağı” yazısında 18. yüzyıldan bu yana Mustafa Fennî Efendi, Halide Edip, Samiha Ayverdi gibi yazarların bazı eserlerinden örnekler vererek toplumumuzda Üsküdar’ın “Kâbe toprağı” olarak anılmasını ele alır. Bunun sebebi olarak Sürre Alayının her yıl oradan kalkması ya da Üsküdar’la Kâbe arasında hiçbir deniz engelini olmaması, tek bir kara parçasında olmaları olduğunu ileri sürer. Sadece aynı kara parçasında olduğu için Üsküdar’ı Kâbe toprağı saymalarını kalplerinin Kâbe’ye ayarlı olması şeklinde yorumlayarak o duyguyu yüceltir.

“Dağ ve Deniz” yazısında dağ ve deniz kavramlarını İslami bir bakış açısıyla değerlendirir. Peygamber kıssalarında dağın önemine dikkat çeker, Kur’an ayetlerine göndermeler yapar. Önceki dönemlerde insanların dağlarda, şimdilerde ise dağ eteklerinde yaşadığını söylerken bunun manevi olarak da bir aşağı iniş olup olmadığını sorgular. İnsanoğlu aşağı doğru gitmektedir fakat denize bakışı da doğru değildir. Denize Cahit Zarifoğlu gibi bakmanın ibadet olduğunu belirtir. Önce içimizde kaybettiğimiz için dağ ve denize birer madde olarak baktığımız tespitini esefle ortaya koyar.

“Şehir: Bir Devlin Ağzında” yazısında büyük şehirde trafiğin çok fazla zaman aldığından söz eder. Aslında bir araç olan yolculuk, insana amacını unutturacak hale gelir ve amacını unutan insan kaybolur. Karakoç ve Zarifoğlu’nun bazı metinlerinden alıntılar yaparak anlatımı kuvvetlendirir. Kahraman, şehrin içine girmeyi bir devlin ağzına adım atmaya benzetir.

“Şehir ve Oruç” bir Ramazan ayı sonrası yazılmış bir yazıdır. Yazıda doğu ve batı medeniyetini yansıtan şehirleri sıralar. Bizde önce kültür odağı olan Paris’e ve sonra New York’a değinir. Ayların içinde Ramazan’ın zirveleşmesini bu şehirlerin parlamasına benzetir. Şehirlerin medeniyetleri yansıtması gibi insanın da Ramazan’ı yansıtıp yansıtmadığını sorgular.

Kahraman, “Şehirler ve İnsanlar” yazısında şehirlere karakter çeşitleri olan insanlar olarak bakmıştır. Bazı şehirleri duruş sahibi ve derinlikli, bazılarını ise kişiliksiz ve sığ bulmaktadır. Örnekler vererek insanlar gibi şehirlerin de yakınlarındakileri etkilediğini,

çoğu zaman küçük şehrin büyüğü taklit ettiğini ama bazı şehirlerin küçük olmalarına rağmen duruş sahibi olduğu için etkilenmediğini söyler.

“Şehrin Kitabından Sayfalar: Haraşolar” yazısı SSCB kurulurken ve yıkılırken ülkemize çok sayıda Rus ve Romen’in gelmesi ve gelenlerin kendi kültürlerini yayarak Türkiye’deki aile hayatını tehdit etmeleri üzerinedir. Yazıda 1917 devrimi sonrasında olanlar özet olarak anlatılır. Toplumumuzda yaptıkları değişiklikler, getirdikleri farklılıklar maddeler halinde sıralanır. Kahraman, Paul Morand, Rombe-Jansky, Ahmet İhsan Tokgöz ve Tanpınar’ın bu konuyu anlatan kitaplarına da değinmiştir. Fakat Kahraman’a en ilginç gelen Yahya Kemal’in onlar hakkındaki söylemidir. Rusların Darülfünun açma çabaları ve çok fazla Rusça roman bastırmalarının açıklık kazanması gereken bir konu olduğunu düşünmektedir.

“Şehir ve Anlamı Kaybolan Aile” yazısında bizdeki “şehirlileşme”nin “modernleşme” anlamına geldiğinden ve bunun sağlıklı bir gelişme olmadığı için toplumumuzun kişiliksiz kalma sorunu yaşadığını anlatır. Modern hayatın aile merkezli değil dışarı dönük olduğunu, bu yüzden aile bütünlüğünün kaybolduğunu ifade eder. Sezai Karakoç’un bir yazısından yola çıkarak “kasaba”nın denge olma ihtimali üzerinde durur.

“İnsanın Çekirdeği” yazısında televizyonun ev içi eğitimde olumsuz etkileri olduğunu söyler. Fakat aile güzel örnek olursa bunun önüne geçilebilecektir. Özellikle annenin çocuk eğitimindeki önemine dikkat çeker. Çocuğu “insanın çekirdeği” olarak tanımlar ve bu yüzden onları ciddiye alarak yetiştirmenin çok önemli olduğunu belirtir.

“Kış Geceleri ve Çocukluğumuz” yazısında eskiden küçük yerlerde eve kapanma zamanı olan kışların gecelerinde nasıl bir muhabbet, muhayyile ve birliktelik olduğunu anlatır. Kendisinin çocukluğundan böyle hatıraları vardır. Sezai Karakoç’un bir şiirinden de masallı kış gecelerine örnek verir. Köylerde insanlar yazın çalışıp kışın evlere kapanırken şehirlerde insanların kışın sıkı çalışıp yazın tatil yapması tezatına dikkat çeker. Sonraki zamanlarda muhabbetlerin yerini televizyon almıştır.

“Ergenlik: İkinci Doğum” yazısında ergenliği ikinci bir doğum olarak tanımlayıp aileden bağımsız kimliğini edindiği için ruhen asıl doğumdan daha önemli olduğunu öne sürer. Ailenin bunun bilincinde olmasının ve ona göre tavır sergilemesinin önemine dikkat çeker. O süreçte isyan probleminin ortaya çıkışından ve bunun İslami olarak

büyük bir sıkıntı doğuracağından söz eder. Hadis-i Şerif üzerinden anne ve babaya itaat meselesine, bu itaatin anne ve baba doğru yoldaysa olması gerektiğine değinir.

“Ölüm: Hayatın Anlamı” yazısında ölümün her zaman insanın içinde olduğunu, uzak olmadığını söyler. Ölümün bir diriliş, asıl yurda geçiş olduğunu ifade eder. Rilke'nin bir ifadesinden yola çıkarak ölümü bir bademe benzetir, dışındaki et yok olduğunda kendisi kalır. Ölümün içinde ölümsüz hayatı taşımasıyla çekirdek gibi bir cevher olduğunu belirtir.

“Zamanın İsrافی” başlıklı yazıda önce israfın tanımını yapılır. Bir şeyi gerekli miktarda, yerinde, zamanında kullanmamak israftır. Zamanın da olması gerektiği gibi harcanmadığında israf olacağını belirtir. Asıl zaman israfının ise Yaratıcıyı bilmemek olduğunu, bunun harcanılan zamanı anlamsızlaştırdığını söyler. Yaratıcıyı bilen her şeyi olması gerektiği gibi kullanacağını fakat bugünün insanının vakitten tasarruf etme anlayışının bir anlamı olmadığını belirtir.

“Dünyanın Büyüklüğü Ne Kadar” yazısında Kahraman, köy okulunda bir öğretmenin verdiği bir örnek üzerinden eskiden köylerin ne kadar bağımsız yerler olduğunu anlatır. Zamanla köyler de şehirlere benzemiş, konfor uğruna para harcanmaya başlamıştır. Kahraman köydeki hayatın geçirdiği değişimi uzunca anlatır. Artık köyler de büyük şehirlere bağımlı, büyük sistemlerin parçasıdır.

“Toplum ve Politikacı” yazısında politikacının insanların sadece günlük ihtiyaçlarını karşılayan değil, toplumun içindeki yeniliği ve gelişmeyi ortaya çıkarabilen insan olması gerektiğini söyler. Kahraman'ın “kavrayıcı ve kuşatıcı” olarak tanımladığı bu politikacı topluma canlılık getirecektir.

“Değişen Beğenme Anlayışı” başlıklı yazıda toplumun yüz elli seneden beri geçirdiği değişim evlilik üzerinden konu alınmıştır. Toplumda değişim gerçekleşirken “görücü usulünün” Tanzimat dönemindeki yazarların, başta *Şair Evlenmesi* olmak üzere eserlerinde küçümsenmesini örneklerle gösterilir. Eserlerde reddedilen usulün İslam'da zaten olmadığını açıklanır. İslam dışındaki yaklaşımların eleştirilmesi gerektiğini belirtir.

Kahraman “Mutluluk Düşünceleri” yazısına çağımızdaki insanların mutluluğu sadece maddi kazanımlarda aradığı teziyle başlar. Tezini açıkladıktan sonra İslamî bakışla mutluluğun ne olduğunu sorgular. Cevap için Asr-ı Saadet'ten bazı sahneler aktarır ve

açlık çeken, ölüme koşan bu insanların nasıl mutlu olduğunu sorar. Bu sorunun cevabını da o zamandan bir alıntıyla verir. O insanların kazanmayı umdukları “cennet”tir.

Görüldüğü üzere Kahraman’ın çeşitli konularda denemeleri bulunmaktadır ve bunların hepsi medeniyet fikrine bağlanmaktadır. “Saat” kavramını Ahmet Haşim gibi doğu insanının batılılaşması manasında, “toprak”ı yine medeniyetin değerlerini taşıyan zemin anlamında ele almıştır. Televizyon aile hayatına girmesi gibi Rusların Türkiye’ye gelişi de bu toprakların insanını kendi değerlerinden koparma ihtimali ile tehlikeli görülmüştür. Âlim Kahraman’ın “medeniyet” anlayışını oluşturan unsurların başında “İslam” gelmektedir. Birçok yazısında meselesini İslamî bakış açısı oluşturmaktadır. Açıklamalarında da İslamî kaynak ve yaklaşımlar kendisini gösterir. Bu yazılarda “şehir”, “modernleşme”nin karşılığı olarak kullanılmıştır. Modernleşme ise toplumu başta İslam olmak üzere kendi değerlerinden koparan bir kavramdır. Yazıların hemen hepsi medeniyet-modernleşme karşıtlığından doğmuştur. Kahraman yazılarında bu toprakların medeniyetinin yok olmadığını, derinlerde hâlâ yaşadığını ve onu ortaya çıkarmanın sorunları çözeceğini savunmaktadır. Yazıların bir diğer özelliği meseleleri ortaya koyarken yazar ve şairlerden alıntılar yapılması, meselelerin edebiyat yoluyla aktarılmasıdır. Yani Kahraman’ın medeniyet temalı denemeleri edebiyatla iç içedir ve inceleme özelliği taşıyan yazılar da mevcuttur. Bu yazılar deneme türüne uygun olarak Âlim Kahraman’ın öznel fikrini ve sanatçı duyusunu ortaya koymakta, diğer yandan edebiyat araştırmacılığının ona kattığı birikimi göstermektedir.

3.3. Âlim Kahraman’ın Eleştirilerinin Genel Özellikleri

Eleştiri, Âlim Kahraman’ın profesyonel yazı hayatına atıldığı alandır. Birçok türde yazılar kaleme alan Kahraman, eleştirmenliğiyle edebiyat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Eleştiri alanının boşluğuna dikkat çeken Cahit Zarifoğlu, Kahraman’ı eleştiriye yönlendirmiş ve birçok yazar da özellikle İslamî duyarlığa sahip yazarların oluşturduğu edebi ortamda Kahraman’ın bu büyük boşluğu doldurduğunu ifade etmişlerdir. Kahraman eleştiri yazılarını *Mavera* dergisine yazmakla başlamış, daha sonra kurucularından olduğu *Yedi İklim* başta olmak üzere çeşitli dergilerde ara vermeden yayımlamayı sürdürmüştür. Daha sonra bu yazılarını bir araya getirerek birçok kitap yayımlamıştır. Kitaplarının ilki *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri* eleştiri yazılarından oluşmaktadır. Kahraman kırk üç yıla ulaşan yazı hayatında yazdığı onlarca

eleştiri yazısında hem kendi çizgilerini oluşturmuş, hem de birçok farklılık ortaya koymuştur.

Kahraman, çok farklı tür ve konuları yazılarında işlemiştir fakat edebiyatın üç ana türü diyebileceğimiz roman, hikâye ve şiir incelemeleri yazılarının en büyük bölümünü oluşturmaktadır. Bizim bu çalışmada incelediğimiz sekiz kitapta bu türlerin arasında en az roman eleştirisi yaptığı görülmektedir. Hikâye ve şiir eleştirileri ise oldukça fazladır. Birbirinden farklı bu üç türü ele alırken genel olarak benzer yaklaşımı sergilemiş, bazen türlerin kendine has özellikleri sebebiyle farklı noktaların üzerinde durmuştur. Kahraman eleştirilerinde genel olarak nesnel bir yaklaşım içerisindedir. Deneme tavrı taşıyan bazı incelemeler de mevcuttur ve bunlarda Kahraman'ın şahsi beğenisine rastlamak da mümkündür. Fakat büyük oranda bilimsel bir çalışma gibi objektif değerlendirmelerin bulunduğu eleştiriler kaleme almıştır.

Eleştiri kelimesi esasında “iyiyi, kötüyü ayırt etme” manası taşımakla birlikte toplum algısında olumsuzluğu ortaya koyma, eksiği söyleme şeklini almıştır. Eleştiri kavramı kullanılmadan önce türün ismini karşılayan bazı kelimelerin de bu anlamı taşıdığı görülmektedir. Fakat Kahraman'ın eleştiri anlayışı eksiği, hatayı söylemek üzerine kurulmamıştır. Bir metindeki eksiği ve hatayı söylemek için kaleme aldığı, polemik de sayılabilecek yazıları oldukça azdır. Kahraman eleştirilerinde çoğunlukla tespitler ortaya koyar. İncelemelerinde öne çıkardığı unsurlar genel olarak anlama dayalıdır. Metinlerin temaları üzerinde durur, imge ve sembollerini açıklar. İmgesel bir kavram çerçevesinde bir ya da birden fazla yazarın metnini incelediği eleştirileri bulunmaktadır. Yapısal unsurlara, biçime odaklandığı, bir tekniği merkeze aldığı incelemeleri mevcuttur. Hikâye ve romanda da bazen dil ve üslubu değerlendirir fakat şiirlerde dil, ses gibi unsurlara daha fazla eğilmiştir. Bazı yazılarda ele aldığı metnin tematik, yapısal ve üslup özelliklerini bir arada işlemiştir. Bazen aynı yazarı farklı yazılarda tekrar ele alarak eserlerinin başka yönleri üzerinde durmuştur. Eserlerin tematik, yapısal ve dil özelliklerine dair belirlemeler yapmayı önemsemiştir. Polemik denilebilecek yazıların dışında olumlu veya olumsuz yargılarda bulunduğu bazı eleştirileri olmuştur. Fakat onlarda amacının olumsuzlama değil, bir eleştirmen olarak tespitte bulunma olduğu eksiği ortaya koyarken gösterdiği yaklaşımdan anlaşılmaktadır. Ele alınan metin belirgin eksiklere sahip olmadığı sürece Kahraman olumlu veya olumsuz bir yargıda

bulunmadan, merkeze aldığı unsur veya unsurlar üzerinden tespitler yaparak metni değerlendirmektedir.

Kahraman'ın incelemeleri bazen eser, bazen yazar odaklıdır. Kahraman bir esere veya bir yazarın sanatına bütüncül olarak bakmayı tercih etmektedir. Bu yüzden belli eserler üzerinden kişinin yazarlığını değerlendirdiği eleştirileri oldukça fazladır. Bunun yanında bir hikâye kitabını ele aldığı anda tüm hikâyelere tek tek değindiği yazıları da mevcuttur. Sadece bir şiirin imgelerini çözümlediği incelemeleri bulunmaktadır fakat onların şairin bütün sanatını temsil edeceğini belirtir. Bütüncül, müstakil, tematik, kavramsal incelemelerin yanında karşılaştırmalı incelemelere de yer vermiştir. İki veya daha fazla yazarın metinlerini karşılaştırmış, ya genel yapılarıyla ya da tek bir kavram üzerinden değerlendirmiştir. Bazı yazılarda bir yazarın kullandığı çeşitli metaforları konu aldığı gibi bazı yazılarda bir metaforun çeşitli yazarların kaleminde girdiği anlamları incelemiştir. Yazarları merkeze aldığı yazılarında bazen yazarların kendi hayatlarına ve kişiliklerine dair bilgiler vermiş, kullandığı metin tahlili yöntemine tarihsel ve psikolojik altyapıyı genelde dahil etmese de bazen bütüncül bakabilmek için göz önüne almak gerektiğini belirtmiştir. Yazarlar hakkında bilgiler verirken onların hangi yazarlardan etkilendikleri, beslendikleri gibi hususlara değindiği yazılar mevcuttur. Yazıdan yazıya üzerinde durulan noktalar değiştiği için tek bir unsurun merkeze alındığı irdelendiği ya da çok fazla unsura değinilerek kapsamlı değerlendirmelerin yapıldığı eleştiriler çeşitlilik göstermektedir.

Kahraman'ın incelediği eserler genellikle Tanzimat sonrası Türk edebiyatının yazarlarına aittir. Güncel olarak yazmakta olan birçok yazarın eserini de henüz yeni yayımlandığında eleştirmiştir. Fakat eski edebiyattan incelemeye aldığı metinler olduğu gibi eleştirilerinde dünya edebiyatından bazı eserlere de yer vermiştir. Eski Türk edebiyatından Fuzuli'nin “dibace”sini özel olarak ele aldığı gibi farklı yazılarında Fuzuli'den beyitlere yer vermiştir. Dünya edebiyatından ise Rusya, Balkanlar ve Malezya gibi farklı coğrafya ve kültürlerden eserleri değerlendirmiş; farklı edebiyatlara kapı açmayı Türk edebiyatını besleyen bir faktör saymıştır.

Kahraman sadece edebiyatın üç ana türü değil, edebiyata dahil olan birçok tür hakkında yazılar kaleme almıştır. Eleştiri, hatıra, deneme, makale ve mektupları incelediği yazıları bulunmaktadır. Metin eleştirisi yaparken nesnel yaklaşımını, tespiti dayalı

eleştiri anlayışını sürdürmüştür. Bazı türlerin eleştirisini yapmakla kalmamış, türleri ve kavramları tartıştığı yazılar da yazmıştır. Eleştiri yazılarında kendini gösteren edebiyat araştırmacılığı yönü edebiyata dair tartışmaların yer aldığı metinlerde öne çıkmıştır. Okumak, yazmak ve eleştiri hakkında kaleme aldığı yazılarla iyi okuyucu, yazar ve eleştirmenin ne olduğu, nasıl olunacağı, öne çıkan özelliklerinin neler olduğu gibi konuları işleyerek yol gösterici bir misyon edinmiştir.

Kahraman'ın yazılarında edebiyat sadece metinler yönüyle karşımıza çıkmaz. Yazar ve şairler kendileri olarak bazı yazılara konu olmuşlardır. İncelediğimiz kitaplarda Kahraman'ın birçok portre yazısı kaleme aldığı görülmektedir. Elbette bu yazılarda bazen edebiyat dünyasında olmayan kişiler de konu alınmıştır. Fakat portre yazıları genellikle yazarlar ve şairler hakkındadır. Bunların bir kısmı Kahraman'ın bizzat tanıdığı, karşılaştığı, arkadaş olduğu kişilerdir. Üniversite hocaları hakkında da yazılar yazdığı görülmektedir. Kahraman bizzat tanıdığı kişiler hakkında kaleme aldığı yazılarında kendi izlenimlerini, o kişiye dair anılarını anlatmış ve o yazılarda anı özelliği ortaya çıkmıştır. Bu yazıların çoğu söz konusu kişinin vefatı ya da vefat yıldönümü üzerine yazılmıştır. Portre yazıları Kahraman'ın kişisel görüş ve izlenimlerinden oluştuğu için genellikle nesnel bir tavır içermez. Kendi döneminde yaşamayan ya da bizzat tanışmadığı kişileri konu aldığı yazılarında, kitaplar üzerinden tanıdığı bu kişileri yine kendi görüşleriyle ele almıştır.

Âlim Kahraman'ın kitaplarında deneme ve eleştiriler iç içedir. Net bir şekilde deneme veya eleştiri ayrımına sahip yazılar aynı kitaplara alındığı gibi bazı yazılarda bu türlerin bir arada bulunduğu görülmekte ve tasnifi zorlaşmaktadır. Kahraman, farklı türlerde yazılar kaleme alırken yeni tarzlar da denemiştir. Portre yazıları ve eleştirinin bir arada bulunduğu yazılar bunlardan bazılarıdır. Bazı yazılarında anı ya da günlük gibi bir üslupla başlayıp anı içerisinde okuduğu kitabı nesnel bir tavırla eleştirerek incelemeye yazısına bir çerçeve hikâye tarzı katmıştır. Deneme yazılarında ise birçok edebiyatçıdan alıntılara yer vermiş, bazen denemede işlediği konuyu inceleme yazılarına benzer bir tavırda ele almıştır.

Kahraman'ın deneme yazıları tek bir tema çevresinde toplanabilir. “Medeniyet” bütün denemelerinin temelinde yatan unsurdur. Bu temayı toprak, şehir, batılılaşma gibi konularla ele alarak zenginleştirmiştir. Kahraman'ın “medeniyet” düşüncesi İslamiyet'le

yoğrulan bir düşüncedir. Bu yüzden denemelerinde İslamla alakalı birçok fikir ve kaynak da karşımıza çıkar. Kahraman'ın İslama dayalı medeniyet düşüncesinin yer aldığı tek yer denemeleri değildir. Elbette eleştirilerinde oldukça bilimsel bir tavır taşıdığı için bu algı değerlendirmeyi yönlendirmez fakat yazılarında belli bir kesimle kısıtlı kalmamasına rağmen İslami duyarlığa sahip yazar ve şairleri daha çok inceleme konusu yapmıştır. Yazılarında en çok karşımıza çıkan isimler Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören, Sezai Karakoç ve Necip Fazıl'dır. Bu isimlerin dışında *Mavera* ve *Yedi İklim* dergileri çevresindeki birçok yazarın eserleri incelenmiş, kendileri portre yazılarına konu olmuştur. Kahraman'ın ilk kitabı *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimleri* ise İslamî duyarlığa sahip yazarların modern hikâyelerinin incelemelerinden oluşmaktadır. Kahraman yazılarında her yönüyle farklı açılımlar ortaya koyup, çeşitlilik sağlasa da yoğunluk bu şekildedir.

Âlim Kahraman kırk üç yılı bulan yazı hayatında eleştiri çalışmalarına hiç ara vermeden yazmayı sürdürmüş, eleştiri türünde birçok eser vermiştir. Bir araya toplanan deneme, eleştiri ve inceleme yazılarından oluşan sekiz kitaba baktığımızda edebiyatı tek yönüyle değil, her yönüyle ele alan bir yazar karşımıza çıkar. Okumaktan yazmaya, eleştirinin “ne”liğinden eleştirinin uygulandığı onlarca yazıya kadar eleştiriyi okuyucuya sunmuştur. Eleştirilerinde tür, dönem, ülke yönleriyle büyük bir çeşitlilik ortaya koymuştur. Edebiyatı daha çok metinlerle, biraz da yazarlarıyla ele almıştır. Çok fazla türün eleştirisini yaptığı gibi çok fazla türde eser vermiş, türler içerisinde yeni tarzlar denemiştir. Kahraman'ın eleştirmen, denemeci ve edebiyat araştırmacısı olması farklı tarzların ortaya çıkmasını, yazıların çeşitlenmesini sağlamıştır. Denemelerinde öznel fikirlerini ortaya koymakla birlikte eleştirisinde nesnel ve bilimsel bir yaklaşımı benimsemiştir. Hâlâ süreli yayınlarda yazılarını yayımlamaya devam etmekte, bu yazı birikimi daha da büyümektedir.

SONUÇ

1956 yılında doğan Âlim Kahraman, kırk yılı aşan yazı hayatında birçok türde eser vermiştir. Lise yıllarında amatör olarak yazdığı şiir ve romanı profesyonel yazı hayatına taşımamış, 1980’de başta Cahit Zarifoğlu olmak üzere *Mavera* dergisi çevresinde yer alıp edebiyat dünyasında yer edinmiş isimlerin yönlendirme ve teşvikiyle eleştiri türüyle yazarlığa başlamıştır. Eleştirinin yanında deneme, inceleme, hatıralar kaleme almış; bir yandan akademik kimliğiyle araştırma ve biyografi eserleri hazırlarken hikâye alanında gittikçe verimi artan ürünler ortaya koymuştur. Derleme kitaplar meydana getirmiş, bazı eserleri yayına hazırlamış ve ansiklopedi editörlüğü yapmıştır. Dördü hikâye, üçü anı, sekizi deneme ve eleştiri, beşi biyografi, ikisi semt-profil, ikisi derleme ve üçü editörlüğü yapıp hazırladığı eserler olmak üzere yirmi yedi kitap yayımlamıştır. Yayımladığı kitapların türlerindeki çeşitlilik Kahraman’ın edebi hayatının ne kadar geniş bir yelpazeye sahip olduğunu göstermektedir. Üstelik kitapları içerisinde birkaç türü bir arada bulmak mümkündür. Çalışmamızdaki tür tasnifi kitaplardaki içeriğe hâkim olan türe göre yapılmıştır fakat bazı anı kitaplarında metin incelemelerine, denemeler içinde anılarına rastlanmaktadır. Anı-öykü türünde bir kitabının olması da farklı türleri bir araya getirmenin edebi hayatının bir özelliği haline geldiğini göstermektedir. Bir araya getirdiği türler ve denediği yeni tarzlarla Âlim Kahraman, edebiyat dünyasına büyük bir yazı birikimi katmıştır.

Birçok edebi türde eser veren Kahraman’ın öne çıkan yönlerinden biri hikâyeciliğidir. Yazarın kaleme aldığı ilk türler arasında hikâye vardır. Fakat edebi hayatında kendisine rehberlik eden Cahit Zarifoğlu ve *Mavera* dergisi çevresindeki diğer yazarların yönlendirmesiyle uzun yıllar eleştiriye eğilmiş, hikâye çalışmalarına ara vermiştir. Bu süreçte çok nadir olarak hikâye kaleme almıştır. Yine de hikâye Kahraman için değerini kaybetmemiş, 90’lı yılların ortalarından itibaren hikâye çalışmalarına geri dönmüş ve oldukça hızlı bir şekilde ortaya eserler koymuştur. Kahraman’ın yazarlığının ilk on beş yılında hikâyeleri oldukça az sayıdadır fakat sonrasında verimli olduğu alanlardan biri haline gelmiştir. 2000 yılında ilk hikâye kitabı basılmış, onu takip eden yirmi yılda üç kitap daha yayımlanmıştır.

Âlim Kahraman, hikâye türünde kendine has bir tarz ve üslup oluşturmuştur. Yazar, kendini tekrar etmenin sanata uygun olmadığı düşüncesine sahip olduğu için yazı

hayatının genelinde olduğu gibi hikâye kitaplarına da yenilikler ve farklılıklar katar. Fakat hikâyeleri yazarın imzasını taşıyan ortak özelliklere sahiptir. Kahraman'ın hikâye kitaplarının başlıca özelliklerinden biri kitaptaki hikâyelerin birbiriyle bağlantılı olmasıdır. Yazarın bütün hikâye kitapları tek bir olay örgüsünü oluşturan ya da tek bir kahramanın çevresinde dönen olaylardan oluşur. Bu haliyle hikâye kitaplarının birer kısa roman hüviyetinde olduğunu söylemek mümkündür. Kahraman'ın farklı kitaplarındaki ve kitaplarında yer almayan hikâyeleri arasında da bazı bağlantılar görülmektedir. Bu bağlantı bazen olay örgüsünün devamının ortaya çıkması, bazen de bir kitaptaki kahramanın başka bir hikâyede var olması şeklindedir. Hikâyelerdeki süreklilik ve kullanılan teknikler olay örgüsünün kitaptaki hikâyelerle sınırlı kalmamasını sağlamakta, aynı olay veya kişi çevresinde yeni hikâyeler üretilebilmektedir. *Geçit* kitabında *Kayıp Hikâyeci* kitabındaki olay örgüsünün devamının gelmesi ve kitaplarda yer almadığı halde bu hikâyelerdeki kahramanları anlatan “Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu?”, “Beklenmeyen Bir Mektup” hikâyeleri yazarın hikâyelerinin devam etmeye açık olduğunu göstermektedir.

Âlim Kahraman'ın hikâyeleri yapısal ve tematik özellikleri üzerinden incelendiğinde bir kitapta yer alan bütün hikâyelerin yapısal unsurları ve temalarının ortak olduğu görülmüştür. *Kayıp Hikâyeci*, *Geçit* ve *Yazmak Bana Göre Değil* kitaplarının kendi içindeki hikâyelerde olay örgüsü, kişi kadrosu, mekân, zaman ve bakış açısı ortaktır. Bir tek anlatıcı hikâyeden hikâyeye değişir fakat bütün anlatıcılar hikâyelerin kendi kahramanlarıdır. Yani kitapların hepsinde kahraman bakış açılı ben anlatıcı yer almaktadır. Sadece anlatıcı kahraman değiştiği için olay ve durumlara yaklaşım da değişiklik göstermektedir. Kahraman'ın hikâye kitapları arasında birçok yönüyle en farklı olan *Bak Bahar Gelmiş* isimli kitaptır. Onu farklı yapan hikâye kitabı olduğu kadar bir anı kitabı olmasıdır. Bu kitaptaki hikâyelerde de kişi kadrosu, mekân, zaman ve bakış açısı ortaktır. Diğerlerinden farklı olarak bu kitapta olay örgüsü ortaklığından söz edilemez, çünkü kitapta bütüncül bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Tüm hikâyeler küçük küçük birçok olaydan müteşekkildir. Kitap bütün hikâyelerde aynı anlatıcının yer alması yönüyle de diğerlerinden farklıdır. Anlatıcı aynıdır fakat anlattığı olaya bağlı olarak konumu değişebilir. Bazen kendisinin şahit olmadığı olayları anlattığı için anlatıcı olayın dışında kalır ve gözlemci bakış açılı üçüncü tekil anlatıcıya dönüşür. Kahraman'ın hikâyeleri arasında bir tek “Şehri ve Denizi Gören Adam”da ilahi bakış

açılı “o” anlatıcı vardır. Fakat bu hikâyenin bir kısmı da kahraman bakış açılı ben anlatıcıyla yazıldığı için hikâyenin çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu tür istisnalar Kahraman’ın kendi üslubunun içinde zaman zaman değişiklik yaptığını gösterir.

Yazarın anı-öykü olarak geçen *Bak Bahar Gelmiş* kitabı hariç diğer hikâye kitaplarında başka ortak özellikler de kendisini gösterir. Kahraman’ın hikâyelerinde genellikle kişilerin isimleri yoktur. İlgilendikleri sanat alanları veya hikâyedeki konumlarına göre isimlendirilmişlerdir. *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının kahramanı olan hayvanlar da türleriyle, ayırıcı olsun diye bazılarının başlarına “yaşlı” sıfatı eklenerek anılmışlardır. Hikâyelerdeki mekânlar da özel isimleriyle verilmez. Mekânların hangi şehir, kasaba, köprü, kütüphane olduğu belirtilmez. “Büyük şehir, küçük kasaba, yaralı köprü” gibi sıfatlarla hikâyelerde yer almışlardır. Aynı şekilde zaman ifadeleri de oldukça belirsiz kullanılmıştır. Ay ve günleri belirten kelimeler oldukça azdır. Seneyi belirtmek yerine “bir yüzyıla beraber bir bin yılı da geride bırakmakta olduğumuz tarih” gibi ipucu barındıran fakat tam zamanı ifade etmeyen bir tarif de karşımıza çıkar. Burada verdiği ipucu gibi bazı mekânlarda, hatta kişilerde bile gerçekte var olanları çağrıştıran tarifler ortaya koymuş fakat isimleri gizlemiştir. *Bak Bahar Gelmiş* bu yönüyle de oldukça farklıdır. Anlatıcı hariç hikâye kişilerinin isimleri vardır. Mekânlar gerçekte olduğu gibi verilmiş, birebir yıl belirtilmiştir. Bütün bunlara bakıldığında Kahraman’ın hikâyelerinde belli bir tarzı olduğu fakat son hikâye kitabında tür anı-öyküye evrildiği için farklı bir üslup denediği görülmektedir.

Kahraman’ın hikâyelerindeki anlatım teknikleri incelendiğinde tüm hikâyelerde tahkiye tekniğinin yer aldığı ve geriye dönüş tekniğinin çok sık kullanıldığı görülmüştür. Tasvir, açıklama ve yorumlama, leitmotiv bazı hikâyelerde yoğun olarak kullanılmıştır fakat çoğunda bulunmazlar. Yazarın diyalog ve monolog tekniğini hikâyelerine uygulaması kendine has bir üslup içermektedir. Diyaloglar oldukça kısadır, konuşma çizgisi almaz ve dolaylı olarak aktarılır. Ya iki tarafın birer cümlesiyle sonlanır ya da bir tarafın konuşmayı oldukça uzatmasıyla monoloğa dönüşür. Mektup üslubuyla yazılmış hikâyeleri de vardır. Bunların da bir çeşit monolog olduğunu söylemek mümkündür. Bu şekilde değerlendirildiğinde hikâyelerde dış monoloğun diğer konuşma çeşitlerinden baskın olduğu söylenebilir.

Yazarın hikâyelerinde öne çıkan iki anlatım tekniği üstkurmaca ve metinlerarasılıktır. *Kayıp Hikâyeci* ve *Geçit* kitapları üstkurmaca ile kurgulanmış müstakil hikâyelerden ve bütüncül bir olay örgüsünden oluşmuştur. Hikâyelerde üstkurmaca farklı şekillerde uygulanmış, hem okura bir kurmaca içinde olduğu sık sık hatırlatılmış hem de hayatın gerçekliği ve kurmacanın gerçekliği arasında bir karmaşa oluşturulmuştur. Kahraman'ın diğer kitaplarında ve kitap dışı hikâyelerinin bir kısmı üstkurmaca ile kurgulanmamıştır fakat hemen her hikâyesinde otobiyografik ya da kendi dışında kişi, olay gibi gerçek bir unsura yer vererek üstkurmaca tekniğini uygulamıştır. Hikâyelerinin çoğunda bir veya birkaç hikâye kişisi ile yazarın kendisinin aynı kişi olduğu izlenimi ortaya çıkmış ve bu karmaşa üstkurmacanın oyunlarından biri olmuştur. Yazar bu oyunu bir bulmaca gibi kurmuştur. Gerçek kişi, mekân ve olayları bizzat vermeyip ipuçlarıyla gizleyerek hikâyelerin birer unsuruna dönüştürmüştür. Kahraman bu oyunu metinlerarasılık tekniğiyle de kurmuştur. Bir kitap veya hikâyedeki kahraman başka bir kitap veya hikâyede farklı bir konumda tekrar karşımıza çıkar. Bunu yaparken de kahramanın etrafına bazı ipuçları döşer, açıkça belirtmez. Bazen başka yazara ait hikâye kahramanlarını ya da yazıları da bu şekilde hikâyelerine dahil ettiği görülür. Kendisine ait kurmaca olmayan metinleri, kadim kitapları ve atasözlerini metinlerarasılık tekniğiyle hikâyelerine almıştır. Hikâyelerinde sık sık uyguladığı bu teknik *Yazmak Bana Göre Değil* kitabının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yazar bu kitabı kendisinin bir anı yazısından yola çıkarak yazdığı hikâyeleri bir araya getirerek oluşturmuştur. Yine bir anının kurmacanın içine girmesi, anıya dahil olan bir hayvanın bakış açısıyla aynı olayın yeniden anlatılması kullanılan postmodern teknikle hikâyeyi oyunlaştırmıştır. Hayvanların anlatıcı olması ve didaktik söylemiyle fabllara benzeyen bu hikâyeler metinlerarasılık tekniğiyle postmodern hikâyelere dönüşmüştür. Anı-öykü kitabı bu değerlendirmenin dışında kalmakla birlikte Kahraman'ın hikâyelerini postmodern teknikler üzerine kurguladığı görülmektedir. Postmodernizmin yeni yayılmaya başladığı 90'lı yıllarda Kahraman postmodern hikâyeler ortaya koymaya başlamıştır.

Kahraman'ın hikâyeleri tematik olarak incelendiğinde her kitabın kendi içinde ortak bir temaya sahip olduğu görülür. *Geçit*, *Kayıp Hikâyeci*'nin devamı olduğu için bu iki kitaptaki temalar da ortaktır. Bunların dışında Kahraman'ın kitaplarında ve kitap dışındaki hikâyelerinde tema değişiklik göstermektedir. Yazar kimlik bunalımı,

kurmacanın gerçekliği problemi, insan eleştirisi, çocukluk özlemi, ölüm, aşk ve modern şehir eleştirisi gibi birçok temayı hikâyelerinde işlemiştir. Kahraman'ın hikâyeciliğine bir bütün halinde bakıldığında hem yapısal ve tematik olarak çeşitlilikler ortaya koyduğu hem de kendisinin imzası sayılabilecek ortak özelliklere sahip olduğu görülür.

Kahraman'ın hikâyelerini bağlantılı yazması ve postmodern teknikler kullanması hikâyelerinin devam etmeye açık olduğunu gösterir. Hikâye kişileri, mekânları veya olayları değişip dönüşerek başka hikâyelerde de yer alma imkânına sahiptir. Üstelik yazar, ilk hikâye kitabının önsöz mahiyetindeki ilk hikâyesinde okuyuculara da bu hakkı vermiştir. Hikâyeler devam ettikçe ve bir hikâyenin unsuru postmodern bir uygulamayla başka bir hikâyede yeniden yer aldıkça Kahraman'ın hikâyeleri incelemeye açık olacaktır.

Âlim Kahraman profesyonel yazı hayatına bir eleştiri yazısıyla başlamış ve bugüne kadar ara vermeden eleştiri çalışmalarını sürdürmüştür. Bulunduğu edebiyat ortamında eleştiri alanında eksiklik olduğu düşüncesiyle ilk yazısından itibaren eleştiri türünde yazması teşvik edilmiştir. Yayımlanan ilk kitabı eleştiri türündedir ve kitapları türlerine göre tasnif edildiğinde en çok eleştiri alanında kitap yayımladığı görülmektedir. Birçok edebiyatçı Kahraman'ın eleştiri alanında önemli bir isim olduğunu ifade etmiştir.

Kahraman birçok edebi tür hakkında eleştiri yazısı kaleme almıştır. En çok incelediği türler hikâye ve şiirdir. Roman eleştirileri onlara göre daha az miktardadır. Yazar bu kurmaca türlerin dışında makale, mektup, eleştiri ve deneme eleştirisi de yapmıştır. Kahraman'ın eleştirilerinde genel olarak nesnel bir yaklaşıma sahip olduğu ve tespit yapmaya dayalı bir eleştiri sistemi olduğu görülmektedir. İncelediği metinlerin olumlu veya olumsuz yanlarına değindiği eleştiriler görece az sayıdadır. Bizzat bir hataya yönelik kaleme aldığı ve polemik sayılabilecek birkaç yazısı da mevcuttur. Fakat daha çok eleştirileri metni tahlil edip bazı unsurlara dair tespitler ortaya koymak şeklindedir. Nadiren Kahraman'ın şahsi beğenilerini, öznel düşüncelerini ifade ettiği ve üslubu denemeye yaklaşan eleştirilerine de rastlanabilir. Yine de yazılara hakim olan objektif tutum ve sistematik bir analizdir.

Eleştirilerde üzerinde durduğu unsurlar değişiklik gösterir. Kahraman metinleri en çok tematik ve anlama dayalı yönüyle değerlendirmiştir. Metaforlar, imgeler, kavramlar birçok eleştirisinde öne çıkan unsurdur. Sadece bir kavram ya da metafor üzerinden

incelediği metinler vardır. Yapısal unsurlar, anlatım teknikleri, biçim ve dile dayalı eleştiriler de oldukça fazladır. Şiir eleştirilerinde dil özelliklerinin üzerinde daha fazla durduğu görülür. Eleştiriler bazen bir metin üzerine, bir yazar üzerine ya da birden fazla yazarın metinlerinin karşılaştırması üzerine yapılmıştır. Kahraman bir yazarın metinlerine bütüncül olarak bakmayı önemseydiği için bir metinden yola çıkarak yazarlığı değerlendirdiği birçok eleştirisi mevcuttur. Bazı yazılarında iki veya daha fazla yazarın metinlerini ortak ve farklı özelliklerine göre mukayese etmiş, bazı yazılarında ise bir kavramı ele alan birçok yazarın metnini değerlendirmiştir. Eleştirileri genel olarak Tanzimat sonra Türk edebiyatı metinlerine dair olmakla birlikte eski Türk edebiyatına ve dünya edebiyatına yönelik eleştirileri de bulunmaktadır. Tüm bunlar bir arada değerlendirildiğinde Kahraman'ın eleştirilerinin çok geniş bir yelpazeye sahip olduğu ortaya çıkmaktadır.

Kahraman eleştiri kitaplarında metin eleştirileri dışında edebiyat yazılarına yer vermiştir. Kitaplarında bizzat okumak, yazmak gibi konulara ayırdığı bölümler mevcuttur. Eleştiriyi de bir tür olarak ele almış ve “eleştiri nedir, nasıl yapılır, başlıca özellikleri nelerdir” gibi soruların cevabı mahiyetinde yazılar kaleme almıştır. Edebi tür ve kavramları tartıştığı yazıları mevcuttur. Bu tür yazılarında edebiyat araştırmacısı kimliği öne çıkmaktadır.

Yazar birçok portre yazısı da kaleme almıştır. Bu yazılarda bazı kişileri yine yazarlıklarıyla değerlendirmiştir fakat genel olarak bu kişileri kendi kişilikleri yönüyle ele almıştır. İncelediği isimlerin çoğu edebiyat dünyasından ve kendisinin de bizzat tanıdığı kişilerdir. Bu kişileri kendi izlenimleriyle anlattığı için yazılar anı hüviyeti taşımaktadır. Birçok alanda kalem oynatan Kahraman'ın kitapları içerisinde birkaç türü bir arada bulmak mümkündür. Fakat yazar aynı dönemde yaşamadığı ve bizzat tanımadığı kişiler hakkında da yazı yazmıştır. Bunların da edebiyat araştırmacılığına ve kitaplara dayalı bir izlenim sonucu doğduğu söylenebilir.

Kahraman'ın bazı kitaplarında deneme ve eleştiri yazıları iç içedir. Dolayısıyla incelediğimiz kitaplarda denemeci yönü de kendisini göstermektedir. Âlim Kahraman denemelerini “medeniyet” teması çevresinde inşa etmiştir. İşlediği bütün konular medeniyet düşüncesiyle bağlantılıdır. Modernleşmeyi medeniyeti yok eden bir unsur olarak görmüş ve medeniyet algısını İslamî düşünce üzerine kurmuştur. Kahraman'ın

denemeleri dini ve milli bir ideolojiyi yansıtır fakat aynı zamanda edebiyatla iç içedir. Yazar kendi fikirlerini anlatırken diğer yazarların metinlerinden faydalanmıştır. Denemelerinin çoğunu edebi metinlerle desteklediği görülmektedir. Yani Kahraman yazılarında edebiyatı fikrî yönüyle de ele almıştır.

Kahraman'ın incelediğimiz kitaplarında farklı türlerde yazılar yer almaktadır. Bu yazılarda yazarın eleştirmen, denemeci ve edebiyat araştırmacısı yönlerini bir arada görmek mümkündür. Deneme, eleştiri ve inceleme yazılarına yer yer anı ve günlük de dahil olmuş, bazı yazılarda bu türler iç içe girmiştir. Kahraman yeni tarzlar denemiş, öznel ve nesnel tavırları bir yazıda toplamıştır. Bu yüzden zaman zaman yazıları tasnif etmek, kesin sınırlar çizmek zordur. Hikâyeleri dahil yazılarını önce dergilerde yayımlayıp daha sonra bir araya getirerek kitaplaştıran Kahraman'ın bu yazıları yayımlandığı yayın organına göre uzunluk ve kısalık, tavır ve üslup, içerik ve biçim olarak değişiklik göstermiştir. Kısaca Âlim Kahraman'ın eleştiri ve deneme yazıları birçok yönden çeşitlilik içermekte ve edebiyatı çok fazla yönüyle kapsamlı olarak ele almaktadır.

Âlim Kahraman, kırk seneyi aşan yazı hayatını aktif olarak sürdüren ve çok çeşitli türlerde eser vermeye devam eden bir yazardır. Profesyonel yazı hayatına adım attığı eleştiri alanında oldukça önemli bir yere sahip olmuş ve bir ara verdikten sonra döndüğü hikâyeciliğinde de rüşdünü ispatlamıştır. Her iki alanda hem kendi üslubunu ve tarzını oluşturmuş, hem de zamanla bazı değişiklikler yaparak kendini tekrar etme tehlikesini bertaraf etmiştir. Hikâye ve eleştirilerinin birçok farklı unsuru barındırdığı, yazarın kalem oynattığı bütün alanlarda zengin bir birikim ortaya koyduğu görülmektedir. Bu çalışmada yazarın hikâyeleri yapısal ve tematik özellikleriyle; eleştirileri ise içerik, yaklaşım, yöntem gibi yönleriyle kapsamlı olarak incelenmiştir. Fakat yazarın anı, biyografi, semt-profil gibi bu çalışmada derinine inilmemiş kitaplarının bulunması ve yazı hayatına devam ediyor olması eserleri hakkında yapılacak yeni çalışmalara kapı açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Acehan, A. (2021). Bir Anlatım Metodu Olarak Mektup Tekniğinden Hareketle Halide Edip Adıvar'ın Handan İle Samuel Richardson'un Clarissa Harlowe Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma. *Folklor Akademi Dergisi*, 4(3), 402-428.
- Akbulut, A. Ö. (2013, Mart-Nisan). Karga İçin İadei İtibar. *Karabatak*(7), s. 21-27.
- Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aldemir, E. N. (2021). Türk Edebiyatında Eleştiri 1980-1990. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ankay, N. (2012). Türkiye'de Akademik Eleştiri: Mehmet Kaplan ve Berna Moran'ın Eleştiri Anlayışlarına Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayvazoğlu, B. (2021, Ağustos 3). "Hac Yolunda Bir Karınca" Mehmet Genç İçin Bir Biyografi Denemesi. *İslam Araştırmaları Dergisi*(46), 141-161.
- Çakır, C. (2021, Haziran 30). "İMPARATORLUĞUN İKTİSAT TARİHÇİSİ": MEHMET GENÇ (1934-2021) Hayatı, Kişiliği, Eserleri. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 26(50), 253-281.
- Çam, N. N. (2015, Şubat). Hikâyecinin Kargaları. *Yedi İklim*, 27(299), s. 30-32.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çomaklı, A. (2020). Fabl Türünde Değerler Eğitimi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2007). *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir* (Cilt 2). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Dönmez, A. (2013). *Nursel Duruel ve Öykücülüğü*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dursun, D. İ. (tarih yok). *Müdürden*. Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Geyve Meslek Yüksekokulu: <https://gmyo.subu.edu.tr/tr/mudurden> adresinden alındı. Erişim Tarihi 26/03/2023
- Duruel, N. (2008). *Geyikler, Annem ve Almanya*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duruel, N. (2012). *Yazılı Kaya*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ecevit, Y. (2021). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Galitekin, A. N. (tarih yok). *Özel Koleksiyonlar / Yavuz Argıt*. Z Dergisi: <https://www.zdergisi.istanbul/makale/ozel-koleksiyonlar-yavuz-argit-683> adresinden alındı. Erişim Tarihi 24/01/2023
- Kahraman, Â. (1985). *Bir Duyarlılığın Çağdaş Biçimleri*. İstanbul: Akabe Yayınları.
- Kahraman, Â. (1985, Nisan 1). Şehri ve Denizi Gören Adam. *Mavera*, 9(100), s. 26-30.
- Kahraman, Â. (1988). *Okumaya Giriş*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Kahraman, Â. (1989). *Çalışan Saat*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Kahraman, Â. (1997). *Toprağı İşleyen Kalem*. İstanbul: Yedi İklim Yayınları.
- Kahraman, Â. (1998). *HİKÂYE*. TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hikaye#5-yeni-turk-edebiyati> adresinden alındı. Erişim Tarihi 02/01/2023
- Kahraman, Â. (2000). *Kayıp Hikâyeci*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kahraman, Â. (2001). *Edebiyatın Saklı Dili*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kahraman, Â. (2007, Şubat). Müzehhibin Mektubu Bir İpucu Saklıyor mu? *Kitaplık*(102), s. 32-39.
- Kahraman, Â. (2008). *Edebiyatın İç Yapısı*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kahraman, Â. (2009). *Atikvalide*. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Kahraman, Â. (2011). *Geçit*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kahraman, Â. (2012). *Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Kahraman, Â. (2015). *Modern Türk Hikâyesi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kahraman, Â. (2016). *Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl*. İstanbul : Büyüyenay Yayınları.
- Kahraman, Â. (2016b). *Yazmak Bana Göre Değil KAR-a-GA-k-GA-k*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kahraman, Â. (2017, Mart-Nisan). Kargalar. *Kitaplık*(190).
- Kahraman, Â. (2018). *Yazarak Yaşamak*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kahraman, Â. (2019). Beklenmeyen Bir Mektup. N. N. Çam içinde, *İstanbul Öyküleri* (s. 88-96). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Kahraman, Â. (2021). *Bak Bahar Gelmiş*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

- Kaplan, M. (2015). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karakoç, S. (1999). *Günlük Yazılar II - Sütun*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2020). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kavas, A. (tarih yok). *Ahmet Kavas*. AFAM Afrika Araştırmaları Merkezi: <https://afam.org.tr/author/ahmetkavas/> adresinden alındı. Erişim Tarihi 18/01/2023
- Kolcu, A. İ. (2018). *Öykü Sanatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Konucuk, C. (2019). Güray Süngü'nün Öyküleri Üzerine Bir İnceleme. Yozgat: Yozgat Bozok Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, R. (2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Mavera TV. (2021, Mayıs 3). *Dr. Âlim Kahraman – Türk Edebiyatında Önemli Şahsiyetler ve Şahitlikler* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=12_vDyKJqDk Erişim Tarihi 02/12/2022
- Özdenören, R. (2001, Mart 11). *Kayıp hikâyeci kim?* Yeni Şafak: <https://www.yenisafak.com/yazarlar/rasim-ozdenoren/kayıp-hikâyeci-kim-47591> adresinden alındı. Erişim Tarihi 29/12/2022
- Özüm, A. (2009). *Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Pamuk, Ş. (2021, Aralık 3). Mehmet Genç (1934-2021): Bir Büyük İmparatorluğun İktisat Tarihçisi. *Osmanlı Araştırmaları*, 58(58), 325-328.
- Sami, Ş. (2013). *Kâmûs-i Türkî*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sümer, M. (2015, Kasım). Eleştirmen Açığımız ve Âlim Kahraman. *Yedi İklim*, 28(308), s. 52-54.
- Taş, S. (2002). Bir Edebi Tür Olarak Eleştiri ve Yeni Türk Edebiyatındaki Yeri. Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tezhip*. (tarih yok). Kubbealtı: <https://kubbealti.org.tr/kurs/tezhip> adresinden alındı. Erişim Tarihi 26/03/2023
- Tosun, N. (2015, Kasım). Öykü Eleştirisinde Bir Öncü Kitap: Bir Duyarlılığın Çağdaş Biçimleri. *Yedi İklim*, 28(308), s. 43-45.
- Tosun, N. (2021). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tulum, M. (2013). *Osmanlı Türkçesi Büyük El Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tural, Ş. (2014). Üstkurmaca Bir Metin: Kayıp Hikâyeci. *İlmi Araştırmalar*, 0(20), 159-171.

- Türk Dil Kurumu (tarih yok). Türk Dil Kurumu Sözlük [Web Sitesi]. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı. Erişim Tarihi 18/04/2023
- Üzüm, N. (2008). Adam Sanat Dergisi'nde Bulunan Eleştiri Yazılarının Tasnifi ve Değerlendirilmesi. Muğla: Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vav TV. (2021, Temmuz 29). *Şair/Yazar Âlim Kahraman'ın Hayat Hikâyesi | İki Mısra Arası 11. Bölüm* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ks6-fi3mgh0> Erişim Tarihi 06/06/2022
- Vav Tv. (2022, Haziran 30). *Alim Kahraman'ın Hayat Hikâyesi | Yüzler ve İzler (53. Bölüm)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wQoR_zETddw&t=664s Erişim Tarihi 01/12/2022
- Why Mouse Matters.* (tarih yok). National Human Genome Research Institute Home | NHGRI: <https://www.genome.gov/10001345/importance-of-mouse-genome> adresinden alındı. Erişim Tarihi 16/02/2023

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Betül KÖKTÜRK	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Fakülte	Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı
Makale ve Bildiriler	
1. Köktürk, B. (2023). Âlim Kahraman'ın Hikâyelerinde Metinlerarasılık Tekniği . Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD), 9 (19).	