

**T.C.**  
**BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜCÜLÜĞÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
**Oğuz ERBAKAR**

**Danışman**  
**Dr. Öğr. Üyesi Hanife Özer**

**BOLU 2019**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,**

**Oğuz ERBAKAR'a ait "CEMAL ŞAKAR'IN ÖYKÜCÜLÜĞÜ" adlı çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliğiyle kabul edilmiştir.**

28.08.2019

**Unvan, Adı, Soyadı**

**İmza**

**Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Hanife ÖZER**



**Üye : Doç. Dr. Mehmet Samsakçı**



**Üye : Dr. Öğr. Üyesi Metin Akyüz**



---

**Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı**



**Doç. Dr. Yaşar AYYILDIZ**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

## ETİK UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum, “**Cemal Şakar’ın Öykücülüğü**” başlıklı çalışmanın yazılmasında, bilimsel ve etik kurallara uyulduğunu, başvuru kaynaklardan yapılan alıntılarının adlarının bilimsel kurallara uygun olarak metin içinde, dipnotlarda ve kaynaklarda gösterildiğini, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.



**Oğuz ERBAKAR**

**28.08.2019**

## ÖN SÖZ

Yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışmada Cemal Şakar'ın öykü külliyyatının yapısal ve tematik olarak incelenmesi yapılmıştır. Ayrıca tez muhtevası oluşturulurken yazara ait kitapların kronolojik sıralaması dikkate alınmıştır. Cemal Şakar öykülerinin gerek nicelik gerekse nitelik bakımından incelemesinde değinilmesi gereken ilk unsur öykülerin Türk Edebiyatı'nın son 30 yılında kapladığı yer ve önemidir. Cemal Şakar, şimdiye kadar 11 öykü kitabı yayımlamasıyla ve öykülerinin sayısının 194'e ulaşmasıyla araştırma-inceleme bakımından bir değer olarak görünmüştür. Ayrıca öykücülük dışında deneme-araştırma çalışmaları da yapan Cemal Şakar bu eserlerinde bağlı olduğu sanat zevki ve edebiyat anlayışına dair düşüncelerini okurlarına paylaşmıştır.

Cemal Şakar'ın öyküleri üzerine yapılan önceki tez çalışmalarından bazı farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıklar zaman, mekân, kişi, tema, olay örgüsü ve içerik olarak kendini gösterir. Mekân ve kişi babında eserler üzerinden değil çeşitli değişkenler üzerinden tasnif edilmiştir. Zaman konusundaysa yine öykülerden hareketle değil nesnel “belirli” ve kozmogonik, sosyal vb. “belirsiz” zaman kavramında hareketle bir ayrıma gidilmiştir. Olay örgüsü başlığında ise önceki çalışmalardan farklı olarak “olay” ve “durum” bakımından sınıflandırılarak ele alınmıştır. Tema başlığına “darbe”, “şiddet”, “yalnızlık” ve “çatışma” gibi başlıklar eklenmiştir. Ayrıca öykülerdeki “yolculuk” olgusu da kendi içerisinde ikiye bölünerek “fiziksel” ve “zihinsel” (arayış) olarak ikiye bölünerek derinleştirilmiştir. İçerik bağlamında önceki çalışmalara nazaran daha da derinleştirilmeye gidilerek varoluşçuluk etkileri ve eserlerdeki diğer postmodern anlatım biçimlerinin vurgusu yapılmıştır. Yazarın kişisel yardımıyla özgeçmişi ve sanatı hakkında paylaştığı dokümanlarla zenginleştirilen tez çalışmasına diğer çalışmalardan farklı olarak yazarın şimdilik son öykü kitabı “Adı Leyla Olsun” eseri de ele alınmıştır.

Tez çalışmasının oluşum sürecinde üzerimden emeğini, sabrını ve desteğini esirgemedi bana rehberlik eden, çok değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Hanife ÖZER'e teşekkür ederim. Keza tez çalışmasına başlamadan önce kendisiyle ilgili edinmem gereken kaynakları bana sağladığı için Sayın Cemal ŞAKAR'a teşekkür ederim. Son olarak üzerimden güvenlerini ve inancını eksik etmeyen aileme şükranlarımı sunuyorum.

**Oğuz ERBAKAR**

**28.08.2019**



## ÖZET

### CEMAL ŞAKAR ÖYKÜLERİ ÜZERİNE YAPISAL VE TEMATİK OLARAK BİR İNCELEME

Oğuz ERBAKAR

Yüksek Lisans Tezi

Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hanife ÖZER

Ağustos 2019, 234 + xii Sayfa

Postmodern edebiyatın etkinliğini artırdığı 1980 kuşağının temsilcilerinden Cemal Şakar'ın öykülerinin ele alındığı bu çalışmada Cemal Şakar öykücülüğünü, öykülerin temasını ve yapısını incelemeye çalışılmıştır. Diğer türlerde de eserler kaleme alan Şakar'ın araştırma ve deneme türünde kitapları mevcuttur. Türk öykücülüğünün 1980'den sonraki temsilcilerinden olan Cemal Şakar'ın çağdaş edebiyattaki yeri ve önemi de tespit edilmeye çalışılmıştır.

Öykücülüğünde pek çok tema ve yapı unsuru barındıran yazarın sanat dünyasındaki zenginliği içerisindeki bileşenler alt başlıklar halinde incelenmiştir. Başlıklama hususunda ise daha çok terimsel ve kavramsal olarak dikkat edilmiştir. Temel olarak görülür ki tematik bakımdan dikkat çeken en büyük unsur “yolculuk” olmuştur. Gerek fiziksel gerekse arayış bağlamında yapılan yolculuğun yanı sıra önemli yer teşkil eden bir diğer unsur ise Müslüman coğrafyanın sıkıntı ve sorunlarıdır. Yapısal olarak ise bir metnin edebi sayılması gerekliliği için temel bileşenler olan “zaman”, “kişi”, “mekân”, “anlatıcı”, “bakış açısı” gibi olgular dışında modern anlatım teknikleri ve öykülerin muhtevasında farklılaşan çeşitli tasniflere dayalı bir araştırma amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Cemal Şakar, 1980 Sonrası Edebiyat, Öykü, Yolculuk, Müslüman Coğrafya, Yapısal ve Tematik İnceleme



## **ABSTRACT**

### **A STRUCTURAL AND THEMATIC STUDY ON THE NARRATIVE OF CEMAL ŞAKAR**

**Oğuz ERBAKAR**

**Master Thesis**

**Department of New Turkish Literature**

**Advisor: Assist. Prof. Dr. Hanife ÖZER**

**August 2019, 234 + xii Pages**

In this study, the stories of Cemal Sakar's, one of the representatives of 1980's era in which postmodern literature improved its effectiveness, were studied. He also has books of essay type and in research genre. The importance of Cemal Sakar, who is one of the representatives of Turkish storytelling after 1980's were tried to be determined.

The components of author's variety that has many themes and structural ingredients in the literature world were scrutinized in terms of subheadings. In regard to title, it's been paid attention to terminological and conceptional. Basically, "yolculuk" is the most important theme that attracts attention. Another factor is distresses and problems of the Muslim geography right along with in terms of context of both exploratory and physical journey. Structurally, it is aimed to conduct a research based on time, character, place, storyteller, perspective besides the different types of narratives that differentiated in the content of the stories.

**Key words:** Cemal Şakar, Literature After 1980, Narrative, Journey, Muslim Georaphy, Structural and Thematic Examination.

## İÇİNDEKİLER

|                           |      |
|---------------------------|------|
| ONAY SAYFASI.....         | ii   |
| ETİK UYGUNLUK BEYANI..... | iii  |
| ÖN SÖZ .....              | iv   |
| ÖZET .....                | vi   |
| ABSTRACT.....             | viii |
| İÇİNDEKİLER .....         | ix   |
| KISALTMALAR LİSTESİ.....  | xii  |
| GİRİŞ.....                | 1    |

### I. BÖLÜM

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| 1. CEMAL ŞAKAR'IN HAYATI, ÖYKÜCÜLÜĞÜ VE ESERLERİ           |    |
| HAKKINDA GENEL BİLGİLER .....                              | 9  |
| 1.1. Cemal Şakar'ın Hayatı .....                           | 9  |
| 1.2. Cemal Şakar'ın Öykücülüğü .....                       | 13 |
| 1.3. Cemal Şakar'ın Öyküleri Hakkında Genel Bilgiler ..... | 30 |
| 1.3.1. Gidenler Gidenler .....                             | 31 |
| 1.3.2. Yol Düşleri.....                                    | 31 |
| 1.3.3. Esenlik Zamanları .....                             | 32 |
| 1.3.4. Pencere.....                                        | 32 |
| 1.3.5. Hayalperdesi .....                                  | 33 |
| 1.3.6. Hikâyât.....                                        | 33 |
| 1.3.7. Sular Tutuştuğunda .....                            | 34 |
| 1.3.8. Mürekkep .....                                      | 35 |
| 1.3.9. Portakal Bahçeleri.....                             | 35 |
| 1.3.10. Kara.....                                          | 36 |
| 1.3.11. Adı Leyla Olsun.....                               | 37 |

## II. BÖLÜM

|                                                          |           |
|----------------------------------------------------------|-----------|
| <b>2. CEMAL ŞAKAR ÖYKÜLERİNDE YAPISAL UNSURLAR.....</b>  | <b>38</b> |
| 2.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....                        | 39        |
| 2.2. Olay Örgüsü .....                                   | 46        |
| 2.2.1. Vaka (Olay) Öykücülüğü Özelliği Gösterenler ..... | 48        |
| 2.2.2. Durum (Kesit) Öykücülüğü Gösterenler.....         | 51        |
| 2.3. Cemal Şakar Öykülerinde Kişiler .....               | 55        |
| 2.3.1. Muhafazakâr Kişiler .....                         | 56        |
| 2.3.2 Yeraltından Kişiler.....                           | 59        |
| 2.3.3. Sanatçı veya Edebiyatçı Kişiler .....             | 62        |
| 2.3.4. Gerçek Hayattan Kişiler.....                      | 64        |
| 2.3.5. Diğer Kişiler .....                               | 66        |
| 2.4. Cemal Şakar Öykülerinde Zaman .....                 | 69        |
| 2.4.1. Belirsiz Zamanlar.....                            | 71        |
| 2.4.2. Belirli Zamanlar .....                            | 76        |
| 2.5. Cemal Şakar Öykülerinde Mekân .....                 | 81        |
| 2.5.1. İstanbul.....                                     | 82        |
| 2.5.2. Ankara.....                                       | 87        |
| 2.5.3. Ortadoğu .....                                    | 89        |
| 2.5.4. Diğer Mekânlar .....                              | 92        |
| 2.5. Dil ve Üslup.....                                   | 97        |
| 2.6. Anlatım Teknikleri ve Postmodern Unsurlar .....     | 100       |
| 2.6.1. Metinlerarasılık.....                             | 100       |
| 2.6.2. Bilinç Akışı .....                                | 106       |
| 2.6.3. Diğer Yapısal Tasnifler.....                      | 111       |

## III. BÖLÜM

|                                              |            |
|----------------------------------------------|------------|
| <b>3. CEMAL ŞAKAR ÖYKÜLERİNDE TEMA .....</b> | <b>120</b> |
| 3.1. Bireysel Temalar .....                  | 122        |
| 3.1.1. Yolculuk.....                         | 122        |
| 3.1.1.1. Fiziksel Yolculuk .....             | 123        |
| 3.1.1.2. İçsel Yolculuk.....                 | 129        |

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| 3.1.2. Ölüm .....                        | 148        |
| 3.1.3. Çatışma ve Tezat.....             | 153        |
| 3.1.4. Dostluk.....                      | 171        |
| 3.1.5. Yalnızlık.....                    | 176        |
| 3.2. Toplumsal Temalar .....             | 180        |
| 3.2.1. İslam Coğrafyası .....            | 180        |
| 3.2.1.1. Siyasal Çatışma ve Şiddet ..... | 181        |
| 3.2.1.2. Darbe .....                     | 187        |
| 3.2.1.3. Savaş.....                      | 191        |
| 3.2.1.4. Göç .....                       | 202        |
| 3.2.1.5. Din .....                       | 207        |
| 3.2.2. Sosyal Tenkit .....               | 219        |
| <b>IV. BÖLÜM</b>                         |            |
| <b>4. SONUÇ .....</b>                    | <b>224</b> |
| <b>KAYNAKLAR .....</b>                   | <b>229</b> |

## KISALTMALAR LİSTESİ

|               |                      |
|---------------|----------------------|
| <b>A.g.s.</b> | : Adı Geçen Sayfa    |
| <b>ALO</b>    | : Adı Leyla Olsun    |
| <b>c.</b>     | : Cilt               |
| <b>EZ</b>     | : Esenlik Zamanları  |
| <b>GG</b>     | : Gidenler Gidenler  |
| <b>PB</b>     | : Portakal Bahçeleri |
| <b>s.</b>     | : Sayfa              |
| <b>ST</b>     | : Sular Tutuştuğunda |
| <b>vb.</b>    | : ve benzeri         |
| <b>YD</b>     | : Yol Düşleri        |

## GİRİŞ

Yeni Türk edebiyatı 1860'larda başlamıştır ve günümüze değin gelişimini devam ettirmektedir. Batı ile Osmanlı medeniyeti arasında köprülerin daha sık kurulmasının bir sonucu olarak batılı sanatçılar ve sanat anlayışları daha yakından takip edilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Akif Paşa'nın Adem Kasidesi'nden hareketle bu dönemi oluşturan sosyal ve psikolojik yapıyı "Hakikat şudur ki, bu devirde insan kendi kendisiyle eskisinden farklı bir şekilde karşılaşır." (Tanpınar 2006: s. 84) cümlesiyle açıklamıştır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebiyatın yenileşmesi yolunda ilk olarak uyarılama ve çeviri eserler dikkat çeker. Bu asırda çevirilerin artmasında Bâbîâli Tercüme Odası fayda sağlamıştır. İlk çeviri şiirler bakımından Şinasi'nin Tercüme-i Manzume adlı eseri öne çıkar. N. Sami Banarlı eser hakkında "Bu eser, ilk defa 1859 da taş basması usulüyle, Fransızca Courier d'Orient Gazetesi sahibi ve Şinasi'nin yakın dostu Jean Pietri' nin matbaasında basılmıştır." (Banarlı 1971: 867) bilgisini verir. Diğer dikkat çeken çeviriler Sadullah Paşa'nın Lamartine'den çevirdiği Göl şiiri ve Ethem Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan tercüme ettiği Tıfl-ı Naim'dir. Çeviri faaliyetleri konusunda roman ve hikâyeler de oldukça önemli yer tutmaktadır. İlk romanlar Fransızcadan çevrilmiştir. Bunların birincisi Klasik akım yazarlarından Fenelon'un Telemaque (1699) adlı romanıdır. Bu roman, 1859 yılında Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa tarafından çevrilmiş, 1862 yılında ilk baskısı yapılmıştır. Hemen sonra Hugo'nun Les Misérables (Sefiller) romanı Mağdurîn Hikâyesi adıyla çevrilip (Ekim 1862) tefrika edilmiştir. 1864'te Robenson Hikâyesi Arapça tercümesinden Türkçeye çevrilmiştir. 1870'lerden itibaren ilk telif eserler Şemsettin Sami'nin Taaşuk-u Talât ve Fitnat, Ahmet Mithat Efendi'nin Hasan Mellah ve Namık Kemal'in İntibah eserlerini yayımladığı görülür.

Tiyatro ve gazetecilik alanındaki gelişmeler yine bu yüzyılda başlar. Tiyatro türüne bakıldığında ilk dönem için Şinasi ve Namık Kemal öne çıkar. Orhan Okay'ın ifadesiyle “Metne dayalı ilk tiyatro eseri Şinasi'nin Şair Evlenmesi komedisidir. (...) Tanzimat dönemi edebiyatının ilk neslinin en verimli tiyatro yazarı ise Namık Kemal'dir. Vatan ve kahramanlık temalarının güçlü bir dille işlendiği Vatan yahut Silistre (1873) uzun zaman aşılamayacak bir sahne ve seyirci rekoru kırmıştır. ” (Okay 2005: 71-72). Gazetecilik hususunda ilk resmi gazete Takvim-i Vekayi ve yarı resmi gazete Ceride-i Havadis'ten sonra 1860 ta Âgâh Efendi'nin çıkardığı ve baş yazılarını genellikle Şinasi'nin yazdığı Tercemân-ı Ahvâl ile başlar. (...)1862'de Şinasi'nin tek başına çıkarmaya başladığı Tasvir-i Efkar, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem gibi isimleri barındırması ve ilk telif eserleri yayımlaması dolayısıyla edebiyatımız açısından da önemlidir.

Tanpınar, Türk edebiyatında Batılı tarzda ilk hikâyelerin 1870'te Ahmed Midhat Efendi'nin neşrettiği Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rivâyât'ın ilk beş cüz'ü ile başladığını, 1873'te başlayıp 1875'te biten, Emin Nihad Bey'in Müsâmeretnâme'sinin ise ikinci teşebbüs olduğunu kaydeder.<sup>1</sup> Eserin muhtevasına bakıldığında genelde kadın-erkek münasebetleri üzerine kurulduğu görülür. Ayrıca on iki cüz halinde yayımlanan Müsâmeretnâme'de Bocaccio'nun Decameron isimli eserinden ve Binbir Gece Masalları'ndan etkiler görülmektedir. Sonraki yıllarda realist öykücülüğün ilk temsilcisi olarak Samipaşazade Sezai görülür. Halit Ziya Uşaklıgil kendisini etkileyen bu eser hakkında “Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşata yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu, bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve sanat semasında vaatlerle dolu parlak bir maşrık göstermiş oldu.”(Uşaklıgil 1936: 79) değerlendirmesini yapmıştır.

Türk edebiyatında Tanzimat ile Servet-i Fünun dönemi arasında Ara Nesil ismiyle anılan bir nesilden söz edilir. Mehmet Kaplan, bu nesli “1873-1877 yılından itibaren, Servet-i Fünun zümresinin toplandığı 1895 yılına kadar, arada yirmi seneye yakın bir zaman uzanır ki, II. Abulhamid istibdadının ilk devresine rastlamakla beraber, edebi faaliyet bakımından bütün bütün de boş geçmez; aksine, bizim Ara Nesil

<sup>1</sup> Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006). XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları. S. 263

dediğimiz 25-30 kişilik bir yazarlar grubunun, gerek duyuş tarzı, gerek üslup sahasında, âdeta edebiyatımızın çehresini değiştirecek faaliyetlerine sahne olur. (...) Bunlar arasında Nabizade Nazım, Mehmed Ziver, Fazlı Necib, Mehmed Celâl ve Mustafa Reşid en ileri gelenlerindendir.” (Kaplan 2015: 25-26) cümleleriyle tanıtır. Ara Nesil hikâyecilerine Mehmed Celâl, Abdullah Zühdü, Ermenekli Hasan Rüştü, Ahmed Râsim, Mustafa Reşid, Vecihi, Ali Kemal, Nabizâde Nâzım, Yusuf Cevâd, Selanikli Tevfik gibi isimler örnek verilebilir.

Türk öykücülüğünün asıl büyük gelişimi Servet-i Fünun döneminde gerçekleşir. Servet-i Fünun bünyesinde öyküler kaleme alan isimlere Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin (120) Cahit Yalçın (40), Safveti Ziya ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu örnek verilebilir.

Halit Ziya, öykücülük bağlamında Bourget, A. Daudet ve Goncourt kardeşlerin etkisinde kalmıştır. Yazar, Servet-i Fünun edebî anlayışına uygun olarak bireysel temalı pekçok öykü yazmıştır.<sup>2</sup> Asım Bezirci, Halit Ziya’nın öykülerini aşağıdaki cümlelerle değerlendirmiştir: “Bunlarda da ölçülü ve kusursuz bir zevk hâkimdir; tahkiye kudreti ve lirizm, bunlarda da en üstün bir vasıftır. Birkaç cümle ile ifade ve izahı mümkün olan bir tasvir veya bir hadise, bir his ve heyecan sağnağı halinde bu küçük hikâyelerin sayfalarını işgal eder. Bu hikâyeler, keskin bir zekanın hemen bir adrese kudretiyle yakalayıp çok defa merhametsizce tespit ettiği reel vakaları değil, belki insanda acıma hissini uyandıran hazin mevzuları taşır. Bunlar, en fazla mahrum hayatların, kırık umutların, ömrünün sonuna kadar muzdarip yaşamaya mahkûm tabiat veya cemiyet kurbanlarının hikayeleridir.” (Bezirci 1997: 22).

Hüseyin Rahmi Gürpınar ise halkçı bir tutumla kaleme aldığı popüler sayılan eserleriyle Türk edebiyatının üretken yazarlarından biri olarak yer etmiştir. Gürpınar, edebiyatı sokağa indirerek halkın kendi bilgi birikiminden yararlanmasını ve ahlaki açıdan ibret almalarını sağlar. Bu yüzden mekân olarak genellikle ev ve mahalle

<sup>2</sup> Halit Ziya Uşaklıgil’in öyküleri: Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası (1888), Bir Muhtıranın Son Yaprakları (1888). Nakil (1892-1894), Bu muydu (1896). Heyhat (1896), Solgun Demet (1901), Sepette Bulunmuş (1920). Bir Hikâye-i Sevda (1920). Hepsinden Acı (1934), Aşka Dair (1935). Onu Beklerken (1935), İhtiyar Dost (1937), Kadın Pençesi (1939). Bir Yazın Tarihi (1900), Bir Şi’r-i Havai (1911), İzmir Hikâyeleri (1950).

ortamlarını seçer.<sup>3</sup> Yazar, küçük hanım küçük beylerden, mürebbiyelere, yanaşmalara kadar toplumun her kademesinden insanı olduğu gibi yazıya aktarmıştır.<sup>4</sup>

İkinci Meşrutiyet döneminde Milli Edebiyat anlayışı kendini gösterir. O dönemde icra edilen öykücülüğü Şerif Aktaş şu cümlelerle açıklar: “II. Meşrutiyet’i takip eden yıllarda Refik Halit Karay, Ömer Seyfeddin, Yakup Kadri ile hikâyeciliğimiz hem Avrupaî yapı ve anlatma tarzını benimser, hem de bize has problemleri türün imkânları ölçüsünde aksettirmeye başlar. Realist terbiyeye uygun tarzda kurulan mekân-insan alâkası, müşahadeden ve yaşanmış olaydan kaynaklanan itibarî vaka zamanın sosyal ve siyasî endişesiyle beslenir.”(Aktaş 1998a: 676) Edebi alanda Türk kimliğinin daha da vurgulanarak işlenmesi ve yazı dilinin sadeleşerek konuşma diline yaklaştırılma gayesi dönemin en önemli gelişmelerindendir. İnci Enginün, o dönem öykücülüğünün genel yapısını “Yirminci yüzyılda yaşama şuuru ve gerçekçilik, mazi ve kahramanlık hasreti, duru bir Türkçe ve Buruk bir mizah” (Enginün 1985: 38) cümleleriyle dile getirir. Dönemin öykü yazarlarından ilk akla gelen isim Ömer Seyfettin’dir. Ömer Seyfettin, olay öykücülüğüyle Maupassant tarzının en başarılı temsilcisi olmuştur. Seyfettin, 160 civarında öykü yazarak Türk edebiyatında hikâye türünün yol açıcı kalemlerinden biri olmuştur. Yazarın kendi geçmişi ve Türkçülük düşüncesi genel olarak öykülerinin beslendiği kaynaklardır. Türk insanın hem hayatına hem de fikri yapısına dokunan ve birleştirici bir rol üstlenmiştir.

Milli edebiyat ve Cumhuriyet’in ilk dönem hikâyeciliğinde Refik Halit Kara, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Memduh Şevket Esenal öne çıkan yazarlar olarak verilebilir. Karay, Memleket Hikayeleri ve Gurbet Hikayeleri ismini verdiği eserleriyle temiz bir Türkçe hedeflemiştir. Halide Edip, Dağa Çıkan Kurt ismini verdiği hikâye kitabında tamamen Anadolu halkının birliği ve kurtuluşunu hedefleyerek Türk halkının milli değerlerini işlemiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, hikâyelerinde Milli Mücadele Dönemi’ndeki Anadolu insanını romanlarına göre daha umutlu ve olumlu karakterlerden seçmiştir. Memduh Şevket Esenal ise öykücülük

<sup>3</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın öyküleri: Kadınlar Vaizi, Meyhanede Hanımlar, Namusla Açlık Meselesi, Katil Buse, İki Hödüğün Seyahati, Tünelden İlk Çıkış, Gönül Ticareti, Melek Sanmışım Şeytanı, Eti Senin Kemiği Benim

<sup>4</sup> Kadızade, Esmâ. Tomris Uyar’ın Öykücülüğü. Adana. 2011. Doktora Tezi

hayatına olay hikâyeleriyle başlamış olsa da onun öykücülüğünde asıl önemli olan Cehov tarzı durum hikâyesini Türk edebiyatına yerleştirmesidir. Esendal'ın onlarca öykü yazarak oldukça geniş bir külliyata sahip olması dikkate değer bir durumdur.<sup>5</sup>

1930'dan 1950 başlarına kadarki Türk hikâyesinde ise Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasıyanık gibi yazarlar öne çıkmaktadır. Sabahattin Ali, öykülerinin merkezine Anadolu'yu ve Anadolu insanlarını alarak hikâyemizde önemli bir gelişmeye imza atmıştır. Olaylara ve insanlara sosyal gerçekçi perspektiften bakan yazar, bu yönüyle kendinden önce Anadolu'ya açılan yazarlardan ayrılır.<sup>6</sup> İnci Enginün bu eğilimi oldukça önemli bularak “İstanbul'dan seyredilen Anadolu ve meseleleri artık bizzat görülecek ve anlatılacaktır. Bu yenilik de romandan önce hikâyede gerçekleşir.” (Enginün 2016: 267) ifadelerini kullanır. Tanpınar öykücülüğü ise gerçeğe rüyanın bağlantılarını kurcalayan özellikler taşır. Bu öykülerde rüya her zaman kazanır ve derinlikli dünyada yaşayan kişiler andan kaçmaya çalışır.<sup>7</sup>

Sait Faik Abasıyanık 1930'lu ve 1940'lı yıllarda yazdığı eserlerle kendinden sonraki öykücülüğe adeta yön vermiştir. Alim Kahraman, Sait Faik'in öykücülüğünün yapısını “Küçük insanların sıradan hayatına yönelen olaysız hikâye, Türk edebiyatında Sait Faik'le başlamaz, fakat onunla kendine özgü bir form içinde geniş bir etki gücü kazanır. Sait Faik, hikâyesini sınıf ve geçim kavgası değil, yaşama sevinci, paylaşılan sevgi ve küçük mutluluklar üzerine bina eder. Yazar, çevresini gözlese bile asıl hikâyenin ‘birey’de olduğunu bilir. 1946'dan sonra hastalığının ortaya çıkmasıyla ölüm ve yalnızlık duyguları kendini bırakmayan sabit fikirler haline gelmiş, iç sıkıntıları ve bunalımları doğurmuştur.” (Kahraman 2015: 63) şeklinde değerlendirir. Sait Faik'in bu doğrultuda yazmış olduğu öyküleri şu isimleri almıştır: “Semaver”, “Sarnıç”, “Şahmerdan”, “Lüzumsuz Adam”, “Mahalle Kahvesi”, “Havada Bulut”, “Kumpanya”, “Havuz Başı”, “Son Kuşlar”, “Alemdağ'da Var Bir Yılan”, “Az Şekerli (ölümünden sonra)”, “Tüneldeki Çocuk”.

<sup>5</sup> Memduh Şevket Esendal'ın öyküleri: *Otlakçı, Temiz Sevgiler, Mendil Altında, Ev Ona Yakıştı, Sahan Külbastısı, Veysel Çavuş, Bir Kucak Çiçek, İhtiyar Çilingir, Hava Parası, Bizim Nesibe, Kelepir, Gödeli Mehmet, Güllüce Bağları Yolunda, Gönül Kaçanı Kovalar*.

<sup>6</sup> Kahraman, Alim (2015). *Modern Türk Hikayesi*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları. S. 60

<sup>7</sup> Külahlıoğlu-İslam, Ayşenur. *Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi*, c. VIII s. 597

1950 kuşağı öykücülerinin çoğu, Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan kitabının, o yıllarda öykücülükte yaşanan yeniliklerin hareket noktası olduğu konusunda hemfikirdirler.<sup>8</sup> Jale Özata Dirlikyapan 50 kuşağının genel tematik eğilimlerini şöyle sıralamıştır: “Anlamsızlık, Hiçlik ve Sıkıntı”, “Kentin Sokaklarında Bunalımlı Kişiler”, “Huzursuzluğun Somut İfadeleri”, “Saldırganlık ve Öldürme İsteği”, “Suç İşleme Teması ve Suça Yüklenen Anlam”, “İntihar Eden ve Edemeyen Karakterler”, “Cinsellik”, “Gerçeküstü ve Absürd” (Dirlikyapan 2010: s. 106-149). Varoluşsal edebi anlayışla eser veren Demir Özlü, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Erdal Öz, Vüsat O. Bener, Nezihe Meriç, Ferit Edgü ve Orhan Duru gibi yazarlar 50 kuşağı için örnek verilebilir. Aynı yıllarda öyküler yazan Haldun Taner, gerek öykülerinde gerekse yazdığı oyunlarda ironik ve halkçı bir dille döneminin olaylarını ve sanat anlayışını kaleme almıştır. Bu tutumuyla 50 kuşağı öykücülerinden ayrılır. Ayrıca 1950-1970 arasında Sabahattin Ali ve Sadri Ertem'den sonra yaygınlaşan toplumcu temalar ve Anadolu yaşayışı Türk edebiyatında varlığını sürdürmektedir. Bu dönemde yazarlar<sup>9</sup> yine birçok açıdan Anadolu yaşayışını öyküye oldukça başarılı bir şekilde nakletmişlerdir.

1960 ve 1970'lerde Türk öyküsü adına yazar ve konu bakımından bir nicelik artışı görünmektedir. Toplumsal konuların da bir yandan devam ettiği bu yıllarda muhteva çeşitlenmiş, metafiziksel temaları ve muhafazakâr çizgiyi yansıtan yazarlar da bu dönemlerde sahneye çıkmıştır. Öykü kişilerinin iç dünyasını yansıtan dönem öykücülere Mustafa Kutlu ve Rasim Özdenören örnek verilebilir. Metafiziksel ve çeşitli konularda modernist eserler kaleme alan Rasim Özdenören hikâye hakkında “Metafizik sorular romanda yalın olarak yer almaz, bu sorular ‘insan’a bağlanarak bir anlama ulaştırılır. Hikâye ise gereğinde yalın olarak bu sorulara yaklaşabilir. O, bu sorularla ilişki kurmuş insanın –onun gelmişi ve geçmişi ile ilgilenmeden, nedenine ve niçinine dokunmadan- yalnız bu ‘durum’unu anlatır, o kadar. Bütün bu sorularıyla birlikte insan bir çehre ise, romanın konusu bütün imkânlarıyla birlikte bu çehrenin tamamıdır, hikâye bu çehredeki bir mimiki tespit eder. Ama mimik tek başına bağımsız bir şeydir.” (Özdenören 2008: 87). Ayrıca Türk öykücülüğünde toplumsal cinsiyet bağlamında

<sup>8</sup> Özata Dirlikyapan, Jale. Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. 2010. Metis Yayıncılık. s. 64

<sup>9</sup> Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Kemal Tahir, Rifat Ilgaz.

kadın konularını ele alınması da 1960-1970'lere denk düşmektedir. 1970'lerden sonra modernizmin de etkisiyle şehirli aydının iç sıkıntısı, başkaldırısı, iç buhranları ve yalnızlığı öykülerde sık sık işlenen temalardandır. Oğuz Atay'ın öyküleri bu duruma en büyük örnek olmuştur.

12 Eylül 1980 darbesinin ardından oluşturulan baskı ortamıyla Türk edebiyatı içerik bakımından hemen bütün türleriyle içe dönük, karamsar bir manzara sergilemeye başlamıştır. Bununla birlikte dönem neslinin karamsar bir ruh haline girmesinin bir diğer sebebi de Batı kaynaklı felsefik akımların ve edebiyat anlayışının yazarlar üzerindeki etkisidir. Ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve sosyal durumun öykücülüğümüze etkisini Necip Tosun şöyle değerlendirmiştir: “Kuşkusuz 1980 öncesinin edebi sesi öfkeli, sert, buyurgan, hırçın bir sestir. Çünkü bir ‘isyan’ın sesiydi. 1980 sonrasının sesiye daha içsel, daha derin, kırık bir ses oldu. Bu yenilginin, tefekkürün, hesaplaşmanın sesiydi. Öykülerde amaçlanan, ideal olandan çok, yaşanan gerçeklik gündeme getirildi. Çıplak gerçeklik ve çığ doğrulukların arka planı tartışıldı. Politik söylemden uzaklaşırken biçimci/estetik kaygılar, çok katmanlı anlatım, ortak bir karakter olarak öne çıktı.” (Tosun 2014: 56). Oldukça kapalı bir edebiyat anlayışı kurmaları hatta eserlerde karakterlerin isimlerini silik ve sembolik oluşturmaları eleştirilse de bu yazarların gayesi, kurmak istedikleri şey bunalımlı bir toplumun ışığında sanat ve estetik maskesiyle modernizmi işlemektir. O dönemi “Ancak açıktır ki öykücüler, bu dönemde edebiyatın ‘toplumsal işlev’ şablonuna karşı dururken, bir doğrunun okura diktesinden çok, yaşananları anlama çabaları, öykülerde yaygın bir öge olarak öne çıktı” (Tosun 2014: 57) şeklinde tanımlayan Tosun, bu durumu Türk öykücülüğünü olumlu etkilediğini düşünmektedir.

1970 sonrası eserlere sirayet etmeye başlayan postmodernist anlatım teknikleri<sup>10</sup>, 90'lı yıllarda Türk öykücülüğüne yerleşmiştir. 90'lar ve sonrasında postmodern anlayışla öyküler kaleme alan Hüseyin Su, Nazan Bekiroğlu, Necip Tosun, Cemal Şakar, Özen Yula, Ayfer Tunç, Cemil Kavukçu, Muzaffer İzgü, Murat Gülsoy gibi yazarlar dikkat çeker.

<sup>10</sup> Metinlerarasılık, iç monolog, monolog, leitmotive, bilinç akışı, zamanda kaymalar (flashback, atlama, özetleme, geriye sarma) vb.

Tez çalışmasının konusunu oluşturan Cemal Şakar, simgesel anlatımla işlediği öykülerde insanı ve arayışını ele almıştır. Postmodernist öğeleri kullanarak derinliğini sağladığı öykülerde İslam kaynaklarından faydalanmıştır. Öykülerini tematik ve yapısal olarak pekçok bakımdan çeşitlendirmiş olması Cemal Şakar'ı çalışmaya uygun kılmıştır.

Çalışmanın genel yapısına bakıldığında üç bölümden oluştuğu görülür. Birinci bölüm Cemal Şakar'ın kendisi ve sanatı ile ilgili bilgilerden oluşur. İkinci bölümde Cemal Şakar öykülerinin yapısal özellikleri verilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise Şakar öykülerinin genel olarak hangi tematik eğilimlerde olduğu ana başlıklar halinde tasniflendirilerek incelenmiştir. Ayrıca tez çalışmasının içerik kısmındaki tüm bu işleyişte yazarın öykülerinin kronolojik sıralaması dikkate alınmıştır.

## I. BÖLÜM

### 1. CEMAL ŞAKAR'IN HAYATI, ÖYKÜCÜLÜĞÜ VE ESERLERİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER

#### 1.1. Cemal Şakar'ın Hayatı

Öykücülüğümüzün son 30 yılında etkin bir yeri olan Cemal Şakar, Balıkesir'in Gönen ilçesinin Kocapınar Köyü'nde 2 Şubat 1962 tarihinde ailesinin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Eğitime Karesi İlkokulu'nda başlar ve ilkokulu bitirince Balıkesir'de bulunan Atatürk Ortaokulu'na devam etmiştir. Şakar, 1976 yılında da Muarrem Hasbi Lisesi'ne kaydolmuştur. Ergenlik çağına geldiğinde iki farklı ilgisi oluşmuştur. Şakar, bir yandan futbola ilgi duyarken diğer yandan da kitaplara karşı ilgisini artırmıştır. Cemal Şakar, bir süre futbol oynasa da asıl ilgisinin kitaplara yönelik olduğunu fark edince her fırsatta sahalara ve kitapçılara gitmiştir. Böylece Şakar, henüz lise yıllarındayken pekçok kitap okuma şansı bulur.

Lise eğitimini 1979 yılında tamamladıktan sonra Gazi Üniversitesi'nde İktisadi ve İdari Bölümler Fakültesi'nin İşletme Bölümü lisans programını kazanan Cemal Şakar, böylece büyük bir şehre ayak basmıştır. Üniversitenin ilk senelerinde tıpkı eserlerindeki karakterler gibi o da bir arayış içerisindeydi. Bu arayışa Marksist ideolojiyi benimseyerek başlar. Fakat Şakar, kısa süre sonra Marksizm'in kendisine uygun olmadığını fark eder. Bu farkındalıktan hemen sonra da İslamcı bir düşünceye ilgi duyar ve yavaş yavaş islamcı görüşün benimsendiği ortamlara girmeye başlar. Bunun ilk filizlenmelerini Necip Tosun: "Cemal Şakar ile üniversitede aynı sınıftaydık. Cemal birinci sınıfta sol çizgideydi. Bir gün sınıfta benim yanıma geldi ve 'Murat Özel'i tanıyor musun?' dedi. 'Hayır' dedim. Sonra düşündüm ve 'İsmet Özel' olmasın dedim.

'Evet' dedi. Böylece tanıştık. Artık İslami bir çizgiyi benimsediğini söyledi, benim de yanıma bu yüzden gelmişti.” (Tosun 2016: 145) cümleleriyle anlatır. Tosun, yanına gelen sınıf arkadaşı Cemal’e önce dostluğunu sunar daha sonra da tercih ettiği ideolojisini geliştireceği fırsatlar yaratır. Bunlardan ilki ve belki de en önemlisi Şakar’ı o dönemde Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören ve Erdem Beyazıt’ı görme şansı bulacağı Maveria Dergisi’ne götürmesidir. Bir süre burada sanatsal dünyasını geliştirerek ideolojik çizgisiyle yoğuran Şakar, böylece hayatında hala çok yakın dostluklar içinde olacağı insanlarla aynı ortamda yaşamaya başlar. Cemal Şakar, bir dönem Yeni Şafak gazetesinin yöneticilerinden Üzeyir Sali ve Yusuf Ziya Cömert ile ev arkadaşı olmuştur. Sonraları evin nüfusu artar, Hüseyin Bektaş ve Ali Sali de eve dahil olur. Öğrencilik yıllarını geçirdikleri bu ev bir nevi sohbet alanı olarak kullanılmıştır. Şakar ve arkadaşlarının evine Ramazan Dikmen, Necip Tosun ve Ömer Lekesiz de sık sık gelerek sohbetlere dahil olmuştur.

Cemal Şakar’ın dergilerle olan ilgisi üniversite döneminde gün geçtikçe artar. İlk olarak arkadaşı Necip Tosun’la beraber Edebiyat Dergisi’ne gidip ve Arif Ay ile tanışır. Sonraları ise Şakar, evden ve sınıftan arkadaşlarıyla Zafer Çarşısı’ndaki Recep Yumruk’un o dönem işlettiği Akabe Kitabevi’ne de sık sık gider. Maveria Dergisi ve Akabe Kitabevi’nin Cemal Şakar’ın sanatının oluşmasında önemi büyüktür. Zira Şakar, bu ortamlarda Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt, Rasim Özdenören, Mehmet Akif İnan, Alaaddin Özdenören, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil ve İsmet Özel gibi ünlü isimlerle iletişim kurmayı başarmıştır.

Cemal Şakar, ilk öykülerini 1982 yılında kaleme almıştır. Güldeste Dergisi’nde yayımlanan “Beyaz Gömlek” adlı öykü ve Yaşar Kaplan’ın o dönem yönettiği Aylık Dergi’ye gönderdiği “Bir Yıldız Kayar Bir İnsan Ölürmüş” adlı öyküsü onun ilk öyküleri olmuştur. Bu öykülerin akabinde Aylık Dergi’de yaklaşık dört küçük öykü daha yayımlanan Cemal Şakar, sonraları Aylık Dergi’de çalışmaya başlamıştır. Dergi ekibinin Ankara kanadında Ramazan Dikmen ve Ömer Lekesiz varken İstanbul kanadında ikisi de Balıkesirli olan Osman Bayraktar ve Hasan Aycın vardır. Necip Tosun o günleri şöyle anlatmıştır: “Cemal okuldan sonra Balıkesir’e döndü. Bizim ilişkimiz ise otuz yıla yakın kesintisiz sürdü. Bu arada her dergi çıkışında Balıkesir’den

Cemal bu olaya dâhil oldu. Kayıtlar çıkarken, Hece çıkarken Balıkesir ayağı olarak Cemal işe dahil edildi. Aracı ise çoğunlukla bendim.” (Okur Kitaplığı Web Sayfası: 19.11.2017)

Cemal Şakar, Aylık Dergi'den sonra öykülerini çeşitli dergilerde yayımlamaya başlamıştır. Bu dergilerden bazıları Maveria ve Yönelişler'dir. Bu iki dergide öyküler kaleme aldıktan sonra bir gün Ömer Lekesiz, Hasan Aycın ve Ramazan Dikmen ile toplanıp Kayıtlar Dergisi isminde bir dergi çıkarırlar. Fakat yazar üniversite eğitiminden sonra memleketine geri döner. Balıkesir'de babaocağına dönen Şakar orada bir dönem ailesine yardım eder. Fakat bu durum onu edebiyattan uzak tutmamıştır. Lise yıllarından beri edebiyatın içinde olmaya özen gösteren Şakar, öykülerini kaleme almaya devam edecektir. Bir süre sonra Alaeddin Özdenören Balıkesir'e yerleşmesiyle Cemal Şakar'la sıkı bir dost olmuştur. Fakat Alaeddin Özdenören'in ani bir şekilde ölümü yazarı o dönem derinden etkilemiştir. Bir süre sonra Cemal Şakar, Ankara ve İstanbul'a geziler yapar. Özellikle İstanbul'a sık sık gelip gitmeye başlar. Bir gün İstanbul ziyaretindeyken Hasan Aycın'a iftar yemeğine konuk olduğunda Adem Turan onun hakkında bir yazı kaleme almıştır. Adem Turan, yazarı kısaca durgun, stressli, sessiz ve gergin olarak tanımlamıştır.

Bir dönem maddi imkansızlıklarla uğraşan yazar, edebiyata 5 yıl kadar (2003-2008) ara vermiştir. Bu yılları okurlarına kendisi “Zora düştüğüm, dara düştüğüm zamanlar oldu. O zamanlar önceliğim eve ekmek götürmekti” (Öztunc 2014: 76) cümleleriyle açıklamıştır. Maddi açıdan zor günlerin ardından 2010 yılında İstanbul'a taşınmış. 2013-2016 yılları arasında da Trt Türk'te yayınlanan Gündem Edebiyat isimli programının danışmanlığını üstlenmiştir.

Cemal Şakar, sanat hayatının başından beri daima dergilerle içiçe olmuştur. Kimi zaman bu dergiler kadrosunda yazmış kimi zamansa çeşitli görevler üstlenmiştir. Şakar'ın çalıştığı dergileri şöyle sıralamak mümkündür: Aylık Dergi, Yönelişler, Maveria, Yedi İklim, Kayıtlar, Hece, Hece Öykü, Ğ, Tasfiye, Söz ve Adalet, Eski Yeni, Kur'ani Hayat, İtibar, Post Öykü, Temmuz. Cemal Şakar, interneti de aktif olarak kullanan bir yazardır. Hatta [www.cemalsakar.com](http://www.cemalsakar.com) uzantılı kendi web vitesini kuran

yazar, [www.edebistan.com](http://www.edebistan.com) isimli edebiyat sitesinin de yayın yönetmenliğini yapmaktadır. Cemal Şakar'ın yeniliklere açık tutumu eserlerine yapısal ve tematik bakımından yansımıştır. Pek çok tarz ve yapıdaki öykü eserlerinin yanı sıra araştırma-inceleme eserleri de kaleme almıştır. Eserleri şu şekilde sıralanabilir:

#### Öyküleri:

- Gidenler Gidenler, İstanbul 1990.
- Yol Düşleri, İstanbul 1996.
- Esenlik Zamanları, İstanbul 1999.
- Pencere, Ankara 2003.
- Hayalperdesi, İstanbul 2008.
- Hikâyât, İstanbul 2010.
- Sular Tutuştuğunda, Ankara 2010.
- Sel ve Kum, İstanbul 2010.<sup>11</sup>
- Mürekkep, İstanbul 2012.
- Sessiz Harfler, İstanbul 2013.<sup>12</sup>
- Portakal Bahçeleri, İstanbul 2014.
- Kara, İstanbul 2016.
- Adı Leyla Olsun, İstanbul, 2018

#### İncelemeleri:

- Yazı Bilinci, Ankara 2006.
- Yazının Gizledikleri, İstanbul 2010.
- Edebiyatın Sırça Kulesi, İstanbul 2011.
- İmge, Gerçeklik ve Kültür, İstanbul 2012.

<sup>11</sup> Öykü kitapları içerisindeki Sel ve Kum, yazarın ilk dört kitabındaki öykülerinin birer derlemesi olarak yayınlanmıştır. Bu yüzden araştırmaya dahil edilmeyecektir.

<sup>12</sup> Sessiz Harfler isimli kitaba kolektif bir eserdir denebilir. İçerisinde 24 farklı yazardan (Necati Mert, Hasan Aycın, Yunus Develi, Yıldız Ramazanoğlu, Hasibe Çerko, Cihan Aktaş, Sadık Yalsızuçanlar, Kamil Yeşil, Sibel Eraslan, Nehir Aydın Gökdoğan, Recep Şükrü Güngör, Nermin Tenekeci, Selvigül Kandoğmuş Şahin, Mihriban İnan Karatepe, Suavi Kemal Yazgıç, Ahmet Örs, Mukadder Gemici, Hümeysra Şahin, Güray Süngü, Akif Hasan Kaya, Naime Erkovan, Aykut Ertuğrul, Aliye Akan, Güzide Ertürk.) 24 ayrı öykü vardır. Cemal Şakar'ın çevresindeki yazarların Arap alfabesi konusu çerçevesinde öyküler kaleme almasından teşekkül eden bir eserdir. Eserde herhangi bir öyküsü bulunmayan Cemal Şakar, kitabın sadece editörlük ve derleme işlerini üstlenmiştir.

- Edebiyat Ne Söyler, İstanbul 2014.
- Hasan Aycın'ın Çizgi'si, İstanbul 2016.
- Dile Kolay, İstanbul, 2017
- Kırk Soruda Türk Öyküsü, İstanbul, 2018
- Edebiyatın Doğası, İstanbul, 2019

## 1.2. Cemal Şakar'ın Öykücülüğü

Cemal Şakar'ın son 30 yılda gelişen sanatı, Türk öykücülüğü bünyesinde önemli bir yer tutar. Öykülerinden hareketle görülür ki geçmişinden aldığı edebi anlayışı geleceğe bırakmak için uğraşan bir edebiyat insanı, bir öykücüdür. Şakar öykücülüğünün gelişimi umumiyetle bir yolculuk ve farklılık arayışı temelli olmuştur. Katıldığı oturum veya söyleşilerde üzerinde durduğu konulardan birisi de bu yenileşme ve gelişimdir. Değişmeyen tek şeyin değişim olduğunun farkında olan yazar bir dönem web sayfasında yer verdiği “Popüler kültür aynı imgelerle sürdürülemez; yeni imgeler üretmek lazım...” cümlesini kişisel bir mesaj olarak benimser.

İnsanı ve yakın çevresini öykülerine sokmayı amaçlayan Cemal Şakar, bu gayeyi sık sık dile getirir. Bu yüzden eserlerinde kişilerinin etkinliği ve insan üzerine şekillendiği görünür. Keza öykülerinin kurgu ve temasını genel olarak insana dayandırır. Bu yüzden tek düzlemde işleyen veya mesajı doğrudan okura ulaştıran bir öykücülükle değil, postmodern yazarlığın gerektirdiği gibi etkin bir okuyucu hedefiyle yazar. Yazar, insan yaşayış ve düşünce yapısını her öyküsünde farklı bir açıdan sunuyor. Keza onun sanatında bir gayeyi doğrudan aktarma çabası genellikle yerini bir insan perdesi arkasından belli eder.

Cemal Şakar, Pencere kitabındaki İstidrad öyküsünde karakterin üzerinden öykücülük anlayışı hakkında mesajlar verir. Öykü yazım sürecini öyküleştiren üst kurmaca dünyasını aktaran yazar, kendi sanatını da yansıtan şu satırları eser muhtevasında kaleme almıştır: “Çünkü senin için yazmak; kurmak, kurgulamak, bir yapı ortaya koymak, hatta bir dünya; küçük, sıradan, alelade insanlara ait bir dünya

kurgulamak anlamına geliyordu; ıssızlığını, başkalarının ıssızlığına katarak çoğalmaya çalışan insanların kurduğu, yaşanılabilir, sıcak bir dünya.” (Şakar 2014d: 114).

Şakar öykücülüğünü daha anlamak için sanatını anlattığı veya sanat üzerine düşüncelerini aktardığı eserlere bakmak gerekir. Bu durum kendini Yazının Gizledikleri isimli eserinde de belli eder. Öyle ki aslında bağlı bulunduğu sanat anlayışı hakkında görüş ve açıklamalarda bulunur. Cemal Şakar, Yazının Gizledikleri’nde ortak bir meselenin zaman içerisinde evrilmesi lakin özünde hep aynı şeyi işlemesinden bahseder. Eserin ilk ele aldığı konulardan biri Mehmet Akif ve medeniyet anlayışıdır. Hatta “Batı medeniyeti karşısında nasıl bir duruş sergilenmeli?” ve “Nasıl bu zillete düştük?” benzeri sorularla Akif’in tasavvurlarına giriş yapmıştır. Eserde daha sonra da Necip Fazıl’dan Sezai Karakoç’a söz sanatçılarının tek bir sorun çerçevesine farklı resimler çizdiğinden bahseder. Eser muhtevasında bir nevi ait olduğu sanatın dayandığı ekole de selam gönderir.

Bir diğer dikkat edilmesi gereken husus Cemal Şakar’ın son 25-30 yılın öyküsü hakkında ne düşündüğüdür. Şakar, fikirlerini “Öykü, içine kapanıp kendine yeter bir dünya kurdukça oluşturduğu bu ‘kendi gerçekliği’nin tutsağı oldu. Son on beş-yirmi yılda öykü, müddet bir suskunluk içinde metinselleşirken, bomba gürültüleri altında milyonlarca insanın çığlığı onun fildişi kulesine ulaşamadı.” (Şakar: 2006) cümleleriyle dile getirmiştir. Şakar, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki buhranların tümünün öykünün öznesini erittiğini ve öykünün kendi kendine kaldığını da vurgular. Öykülerin yalnızca öykü olabildiğini ve tamamen kendi içine dönerek muğlak bir tema ve yapıda ele alındığını belirtir.

Allah’ın insanın acizlik ve yücelik arasındaki varlık sınırlarını Kur’an’da çizmiş olması da onun öykücülüğünde etki sahibidir. Öyle ki batıdan gelen sanat anlayışına İslam dini etkisiyle zıt yapıda şekillenen insanı koymak onun genel amacı olmuştur. Cemal Şakar, eserlerini oluştururken insanı bu felsefeye ait bir varlık olarak alır. Bahsi geçen konudaki düşüncelerini kendi cümleleri şöyle anlatmaktadır: “Bugün bize düşen, sanatı; ‘Gayb Hazineleri’nden arketipler devşirerek kutsallıklardan arındırarak; insani bir eylem; hatta insanın yarın sorumlu tutulacağı amellerinden bir amel olarak yeniden

tanımlamaktır. Ancak böylesi sanat/edebiyat anlayışıyla sanatçılar sorumluluklarını kuşanabilirler.”(Kaya 2010) <sup>13</sup>

Cemal Şakar, bütüncül bir Müslüman toplumunu dile getirmesiyle bu dinin coğrafyasına ve insanlarına verdiği değeri gösterir. Müslüman aleminin problemleri, acıları, sıkıntıları ve açmazları onun sanat anlayışındaki mühim yerini bizlere göstermiştir. Ayrıca başka bir söyleşisinde ise yine bu konuya paralellik arz eden cümleler kurmuştur. Şakar, yazı ve öykücülük hayatında önem verdiği bu hususu “Yazı hayatım boyunca şöyle bir sağlamam hep oldu: Hz. Peygamber hayatta olsa, acaba yazdıklarımı ona okutabilir miyim ya da okusa memnun olur muyum, yoksa aman görmese, okumasa bari diye utanır mıyım?” (Öz 2011: 105) cümleleriyle dile getirir.

Şeyda Koç ise Cemal Şakar’dan bahsederken “Kelamına imanın gölgesi düşmüş bir üstadımız.” (Koç 2017: 17) cümlelerini kurar. Cemal Şakar, oldukça fazla aktivite içinde yaşayan dinamik bir yazardır. Sık sık söyleşilere katılmayı sever. Yine bir söyleşi esnasında kendi sanatına “Yazılarımı imanın bize çizdiği meşru alan içerisinde yazıyorum. Peygamber Efendimiz okusaydı ne derdi?” diyerek aydınlık getirmiştir. Birinci ağızdan alınan bu açıklamalar sanat anlayışı için bizzat beyan edilmiş deliller olarak yer alır. Önceki satırlardan da belli olduğu üzere bu İslamcı yaklaşımın bütüncü hali eserlerinde kendini göstermektedir. İslam toprakları ve milletlerine ait şeylerin eserlerinde özgün bir dille yer aldığı görülür. Bu dilin barındırdığı alt yapıdaki mesajlar hemen herkesin anlayabileceği türden değildir. Sadece belirli bir ehemmiyetle okunduğu takdirde idrak edilir. Özlü anlatım olarak değerlendirilebilecek bu yapı Şakar’ın sanat anlayışında oldukça öneme sahiptir.

Cemal Şakar araştırma-inceleme eserlerinde yaptığı değerlendirmelerde öykücülük ve sanatla ilgili islami kaygıları olan bir sanatçının bildirisini ortaya koyar. Keza yazar konuyla ilintili olarak “Kutsal sanata ve onu icra eden sanatçıya yüklenen bunca ulvîliğin altında yatan en önemli iddia, batınî ve irfanî ekolün nûr-i Muhammedî öğretisidir.”<sup>14</sup> (Emre: 2012) sözlerini sarf etmiştir. İnsanı manevi açıdan geliştirmeyen

<sup>13</sup> Wwww.edebistan.com web sayfasından 21.11.2017 tarihinde erişildi.

<sup>14</sup> www.haksozhaber.net web sayfasındaki “Edebiyatın Düşünce ve İnançla İmtihanı” başlıklı yazıdan 22.11.2017 tarihinde erişildi.

ve imanla ilgili bir eğilimi olmayan, sadece beşeri olanın peşindeki sanatı yavan bulur. Onun nazarında yalnız aşkın estetiğine ve onun peşine düşen edebiyat ile kendi içine kapanan modern edebiyatın aslında çok da farklı olmadığı görünür.

Postmodern edebiyatta her şey yazının elinde olduğu için yazarlar kullandıkları kelimelerle birlikte bu dünyada istediği gibi oynamalara gidebilir. Cemal Şakar da eserini istediği gibi kurarak çeşitli ironi, kelime oyunları ve üstkurmaca sürecini yazıya dahil ederek okuyucunun zihnini açık tutmak istemiştir. Fakat Cemal Şakar, postmodern sanatçıların bu dünyada kaybolmasını eleştirir. Çünkü Şakar insanın merkezine çok inmesini ve yüceltilmesini uygun bulmamaktadır. İnsanı bir cevher gibi düşünürsek yazara göre göz boyayan bir sanat anlayışı insanı özünden ve olması gerektiği yerden uzaklaştırmaktadır. Şakar bu konuyu ve konunun neticesinde insanın kendine yabancılaşmasını “Allah’ın görsünler, anlasınlar, idrak etsinler diye yarattığı apaçık ayetlerine bunca sırt dönen; her şeyi salt kendi içinde arayan insan, arınmak için yükselirken, sadece kendini yücelttiğinin farkına bile varamadı. Tarih boyunca yaşanan bunca acıyı, zulmü bile diğer insanlara müstahak görecektir kadar kendine yabancılaştı.”<sup>15</sup> (Emre: 2012) cümleleriyle açıklama gereği duymuştur.

Ayrıca aşk konusu bilindiği üzere sanatın tüm dallarında öyle ya da böyle kendine bir yer bulmuştur. Umumiyetle görülür ki aşk, beşeri ve manevi (ilahi) olarak ikiye ayrılmaktadır. Kimi sanatçıların nazarında ilahi aşk kainatın merkezinde konumlanır. Cemal Şakar da öykülerinde aşka yer vermiştir. Fakat Şakar sanat anlayışı doğrultusunda aşkın beşeri yanını fazla kullanmamıştır. Kur’an-ı Kerim bünyesinde aşk kelimesi geçmemesine rağmen bu denli popüler olmasını Cemal Şakar eleştirmiş ve sahicilikten uzak görerek eserlerinde net biçimde tematik olarak yer vermeyerek ilahi aşkın ilgisine kapılmıştır. İlahi aşka doğru manevi bir yolculuk yapan yazarlar sanatını mistik bir hale getirir. İlahi aşktan aldığı gücü kullanan yazarlardan birisi de Şakar’dır. Onun öykücülüğündeki yolculuklar umumiyetle derviş gibidir. Zira Şakar’ın öykü kişileri Allah’tan aldığı ilhamla ona bağlanarak yine onu arar. Simgesel, sembolik ve alegorik bir dünya kurulmasıyla gündüz düşü yaşayarak dilini arayışla yoğurmuştur. O, Edebiyatın Sırça Köşkü isimli eserinde ilhamı gayba uzatılan bir merdivene benzeter.

---

<sup>15</sup> A.g.s.

Yani Cemal Şakar öykücülüğünde yazma işi Allah’a doğru bir yükseliş bir dikey geçiş merhaleleri olarak yer tutmaktadır.

İnsan hayatında her zaman bir yolculuk halindedir. Yolculuk kimi zaman fiziksel ve kasıtlı olarak gerçekleştirirken kimi zaman da zihinsel olarak yaşanır. İki farklı kutup olarak görünen yolculuk türlerine madden ve manen olarak isimlendirmek de mümkündür. Herkeste olduğu gibi bu yolculukların Cemal Şakar için ve onun sanatı açısından önemi büyüktür. Şakar’ın yaşadığı önemli yolculuklara örnek vermek gerekirse Balıkesir’den önce Ankara’ya sonra da İstanbul’a gelmesi söylenebilir. Gerek yaptığı bu göçün gerekse İstanbul’un yapısının sanatındaki değişimleri etkilediği görünür. Zira İstanbul, edebiyatçıların sanat üretkenliğini üst düzeyde etkileyen bir şehirdir. Yazarın bu şehirde eserlerinin nicelik ve nitelik bakımından de fazlaca etkilenmesi kaçınılmazdır. Yerle gök arasında yaşanan ve hatta yaşanmayan birçok hadisenin sanatına konu olabileceğini keşfeden yazar bu dönem kalemini modernizme açarak yeni bir biçim kazandırdı. Keza İstanbul’da geçirdiği yıllarda çeşitli kitaplar yazarak kitaplarını raflara ardı ardına dizmeye başlamıştır.

Öte yandan Cemal Şakar öykü kitaplarında Çehov tarzına yakın olmakla beraber öznel değerlendirmelere girmemesi yönüyle ondan ayrılır. Karakter analizlerinin yapılmaması ve doğrudan mesaj vermeme gayesiyle farklılık yansıtması bahsi geçen farklılara örnek teşkil eden bazı durumlardır. Tüm bu ayrı çizgiye rağmen öykülerin genelinde belirli bir durumun işleniyor olması bakımından da Çehov’a göz kırpar. Bilinmesi gereken bir diğer husus ise onun sanatında dünya görüşünün etkisinin fazlalığıdır. Öznel değerlendirmeden ziyade öykülerin yapısını bu doğrultuda kurmayı tercih eder. Dünya görüşünü yansıtmak ve sanatını bu açıdan yönlendirme gayesinde bulunmuştur. Bu düşünceyle hareket eden Cemal Şakar “(...) sanatın gerekçelendirmesinden tutun da; seçilen konuya; konunun ortaya konulabilmesi için olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil, bakış açısı gibi öykünün somut bileşenlerine kadar her unsur; yazarın bağlandığı dünya görüşüne göre belirlenmektedir (...)” (Şakar 2011: 140) cümleleriyle teyit etmiştir. Yazısının devamında bunun bir zorunluluk olduğu hakkında da tekrar üstünde durmuştur.

Cemal Şakar'ın öykülerine iki yönlü bakılma gereği onun öykücülüğünün anlaşılması konusunda yardımcı olan diğer bir husustur. Bu iki yönlü bakış; görünen ve görünmeyen olarak adlandırılabilir. Aslında demek istenen görünenden hareketle görünmeyenin çıkarımının yapılması konusudur. Bu çerçevede düşünüldüğünde aslında bir durumda olanlar kadar önemli olan diğer bir bileşen de olamayanlardır. Bu yüzden Cemal Şakar öykücülüğü incelerken dikkat edilmesi gereken noktalardan biri de öyküsüne girenlerden ziyade girmeyenlerdir. Bu tercihler ve vazgeçişler aslında onun öykücülüğü konusundaki eğilimidir. Okuyucularının buzdağının görünen küçük kısmından görünmeyen büyük kısmını çıkarmaları gerektiğinin Hayalperdesi kitabındaki Küp isimli öyküsünde “ (...) Cümlelerimi bile bağlayamıyor ve üç noktaların kolaycılığına sığınıyor; yüklemsiz cümlelerin açık uçluluğundan medet umuyorum. Söyleyemediklerim, söylediklerimden çıkarılsın istiyordum. Daha doğrusu beceriksizliğimi okuyucu örtbas etsin... (...) Haftalarca, aylarca uğraştığım bir öyküyü bitirir bitirmez, onunla arama giren mesafe, soğukluk, yabancılaşma... Bir türlü yazıya girmeyen, girmeyen duygulanımlar... İçimde yine anlatılmadan kalan; yaşadıklarım, yazdıklarım arasında durmadan büyüyen bir boşluk...”(Şakar 2015a: 71) cümleleriyle dile getirmiştir.

Cemal Şakar, Edebiyatımızın Sırça Kulesi isimli kitabında bir sanatçının eserlerini ahiretteki ahvalini zora sokmamayacak şekilde yazmasını söylemiştir. Bir söz sanatçısının kendi eserine aldıkları ve almadıkları hususunun dünya görüşünün çevresinde şekillendiğini söyleyerek konuyu örneklendirir. Ayrıca Şakar'a göre tarafsız bir sanat sadece mit olabilecek kadar hayalidir. Kendi sanatındaki Müslüman kültür ve yaşayışıyla ilgili duyarlı kurgulamalar da bizzat kendi dünya görüşünü yansıttığını kanıtlar niteliktedir. Bu görüş çevresinde şekillendirdiği sanatında birçok tarz denemiştir. Bu tarzlar öykü içerisindeki yapısal ve tematik unsurlarla ilgilidir. Birçok tarzda yapılandığı eserlerde belirli bir dünya görüşü mesajı olması onun sanatını geri planda bırakmamıştır. Keza öykü muhtevalarından hareketle görülüyor ki birçok öyküsünde şiirsellik bulunur. Yapısal farklardan örnekle öykü kişisi seçimlerini sadece kendi çevresinden seçip okurlarına yansıtmadığı söylenebilir. Yansıtma konusunda biraz daha derinlik vererek karakterlerinde ve bazen de o karakter üzerinden anlatıcının dilinde değişimler yapar. Ruh evreninden, karakterine ve üslubuna; sosyal hayatından,

psikolojisine değin tüm özelliklerini göz önüne alarak öykü kişilerini öyle konuşturur. Kelimeler veya diyaloglarını bu esasa uygun olarak seçer.

Türk Edebiyatı için büyük bir kırılma noktası olan 1980 ihtilalinin etkileri içe kapanış ve huzursuzluk olarak kendini gösterir. İhtilalin etkilerini eserlerinde kendine has bir şekilde yansıtan yazarlardan birisi de Cemal Şakar'dır. Karamsarlık, yalnızlık, şanssızlık, tutunamama, zıt görüşler, ölüm, çirkinlikler, sigara ve huzursuz haller onun öykülerinde büyük yer tutar. Yazarın muhafazakâr tutum ve modernizm arasında bir sarkaç görevi gören sanat anlayışı yer yer iki tarafı da yansıtmaktadır. Modernizmle gelen tutunamama halini bitirmek için geleneğin keşfini dile getirir. Çünkü Şakar, kendinden önceki usta isimlerden etkilendiklerini kendisine has bir durumla okurlarına yansıtır. Ayrıca Şakar, öykülerinde yaşanan ve yaşanabilir olan şeyleri ele almıştır. Öyle ki bazen bu durum iç içe geçer. Tüm bu yargıları Zeki Bulduk'un şu cümleleri destekleyebilir: "Bunu bile isteye mi yapıyor bilmem ama, İsmet Özel'in Erbain'e başlarken söylediğı gibi bir hal var öykülerinde: Yaşamak ve yazmak birbirinden ayırt edilemiyor satır aralarında."<sup>16</sup> (Bulduk 2009).

Cemal Şakar'ın öykü karakteri seçiminde genel olarak belirli hususlar vardır. Sık başvurduğu unsurlar arasında en yaygını bir arayış halinde olan karakterlerdir. Arayışın yanı sıra dağılmalar söz konusudur. Dağılmaların yapısı da kişilerin içi ve çevresiyle ilişkilidir. Diğer bir durum da ironilere baş vurmasıdır. Gerek karakterler üzerinden gerekse çevresel olarak bir ironi dili okura gülümser. Bu ironinin başlıca sebepleri yozlaşma, değişim, modernizm olarak sıralanabilirken sonuçları ise gülünçlük, bir arınma ve ibrettir. Ayrıca karakterlerini oluştururken genelde kendisinden bir şeyler barındıracak şekilde oluşturmaktadır.

Cemal Şakar, farklı tematik ve tekniksel yaklaşımları denemenin riskine rağmen sanat anlayışını zenginleştirmek için bundan kaçınmaz. Bazı eserlerinden bu tutumu esirgemez. Rasim Özdenören, yazarın Hayalperdesi kitabının arka kapağında Şakar'ın farklı öykülücüğü hakkında Çehov'a benzediğini belirterek "yalnız bir farkla ki, Çehov

<sup>16</sup> <https://www.dunyabizim.com/portre/duslerin-adami-cemal-sakar-h412.html> web sayfasındaki ilgili yazıdan 23.11.2017 tarihinde erişildi.

metinlerinin sadeliklerine dokunmazken, Cemal Şakar yer yer metinlerle oynamaktan hoşlanıyor; bu da ona yakışıyor." cümlelerini kurmuştur.

Cemal Şakar, öyküleri üzerinde bir yönetici gibi hareket ederek yapısal ve tematik bağlamda yetkilerini kullanır. Bu teşbihin yapılmasındaki asıl sebep kendisinin dahil olmadığı bir dünyada, mekânsal ve zamansal boyutları farklı olan yerlerde, kendi kayıplarını öykü karakterleri üzerinden araştırmasıdır. Kayıpların boyutu ve türü her zaman değişkendir fakat umumiyetle manevi kayıpların bir karşılığı için karakterlerini yormaktadır. Karakterleri üzerinden uzun arayışlar ve yolculuklara yol alabilir bazen ise arayışlar içinde kaybolurken karakterini çekip çıkarabilir. Arayışlar manevi bir huzur ve tamamlanma için yer bulurken yolculuklar ise gönderdiği mekânlarla da bu duruma bir bütünlük oluşturmuştur.

Cemal Şakar'ın yakın dostu, edebiyat araştırmacısı ve köşe yazarı Ömer Lekesiz, Şakar'ın Gidenler Gidenler isimli eserine yazdığı sunuş metninde onun öykücülüğü hakkında bilgi verir. Ömer Lekesiz bahsi geçen sunuş metninde "Kimi yazarlar, öznelik keşfini asıl yazı alanı olarak belirleyerek, kendi mahrem ve dolayısıyla gotik dünyalarını sivirtmeyi seçerken, kimi yazarlar da kendini kendine karşı ötekileştirerek, diğer öznenin perspektifini, nesnenin bilgisini kuşanarak genelin içinde özel kalmayı tercih ederler. Şu anda, ilk dört kitabında yer alan öykülerini topluca okumaya hazırlandığınız Cemal Şakar, söz konusu bu iki tutumu yazma eyleminin gerekli iki aşaması olarak gören ve uygulayan bir öykücüdür." (Şakar 2016: 7-8) cümleleriyle yazarın sanat anlayışını yansıtmıştır. Yazarların eğilimlerini ikiye ayırmasına karşın Cemal Şakar'ın bu iki kısmın kesişim kümesi olduğunu belirtir. Şakar'ın öyküleri birçok yönden bütünlük ve genişlik barındırır. Bu durum onun sanatında daha rahat kalem oynatmasına sebep olabilecek bir durumdur. Eserlerinin nitelik ve nicelik bakımından zengin olması bu geniş yelpazeden kaynaklanmaktadır. Öte yandan yazar, Hayalperdesi kitabında öykülerindeki soyutlamadan bahseder ve sanat tanımını kısıtlı da olsa belirtir. Yazar, öykü karakteri üzerinden sanat görüşünü "(...) Sanat bir soyutlama işidir. Gündelik olaylardan yola çıksa bile, o artık başka bir bağlam içinde değerlendirilir. Alınganlık gösteriyorsun." (Şakar 2015a: 67) şeklindeki birkaç cümleyle açıklar.

Cemal Şakar öykülerindeki sentimentalizm bir haykırma veya yürek parçalamak yerine genelde sızı şeklinde kendini gösterir. Bu sızı karakterlerin insanın daha çok içinin yansıtılmasından kaynaklanır. Bu insanlarsa genellikle çevresindeki insanlardan seçilir. Çevresindeki canlı ve keyifli hayatın körleştirmesiyle yadırganacak şekilde yaşayan insanların öyküsü olarak adlandırılabilir. İnsanı, çevresini ve hatta kendini anlatıyor olması öykücülüğünü genel olarak toplumsal temalara itiyor. Aslında bireyselleştirdiği öykülerin bile alt yapısında örülü olan bu toplumsal tema vurgusu onun sanatına taş koymamıştır. Suavi Kemal, Cemal Şakar ile ilgili olan yazısında bu konuya ilişkin “Sade, yapmacıksız, akıcı bir dil ve üslup kullanıyor Şakar. Ancak kolay okunabilir oluşu, metnin kendini kolayca okura teslim ettiği zannını uyandırmamalı. Çetrefilliğin, bulanıklığın, itirafçılığın ve ego teşhirciliğinin prim yapmasına itibar etmeyen bir yazar o...” (Yazgıç 2011) cümleleri kurmuştur. Cemal Şakar da yine bu konu hakkında öz değerlendirme yaparken eser içindeki dilini ve üslubunu şu cümlelerle dile getirmiştir: “Aslında pek de edebiyatın içinden konuşmadığım, edebiyatın dilini kullanmadığım söylenebilir. Yıllar önce bir arkadaşım; bir sanatçı gibi değil, vaiz gibi konuşuyorsun demişti, yarı şaka-yarı ciddi. Haksız sayılmazdı. Çünkü alışlageldiği gibi konuşmuyordum.” (Yazgıç 2011)

Yazma dili ve ifade yaklaşımının yanı sıra bir diğer önemli husus eserlerini nasıl ve nelerin dikkati altında yazdığıdır. Cemal Şakar, sanat hayatında sorumluluklarının farkındadır. Bu sorumlulukları bir kul olarak Allah’a, bir birey olarak çevresine, bir karakter olarak ise kendine karşı sorumluluklarının her zaman bilincinde olmak şeklinde söylenebilir. Cemal Şakar, öykülerinin kendinden çıkan soyutlanmış birer parçalar olduğunu da dile getirmiştir. Bu bakımdan sarf ettiği cümleler onun öykücülüğü konusunda son derece öneme sahiptir. Şakar kendi yazım sürecinin bazı detaylarını “Ben neredeysem öyküm de orada olsun isterim diye. Çünkü yazı hayatımda gözettiğim önemli ilkelerden biri samimiyet oldu; nefsim için istemediğimi, başkalarına reva görmedim. Yazdıklarımı ailem, oğullarım okusa ne hissederim diye hep düşündüm, yarın beni utandıracak, aman bizimkiler okumasa bari diyecek cümlelerim olmasın istedim. Bu bağlamda başta öykülerim olmak üzere yazdığım her ne varsa bu sancılı, kanamalı sürecin arıtıla, damıtıla, ‘ben’den soyutlayarak dışlaşması diyebiliriz.” (Yazgıç 2011) şeklinde sıralamıştır.

Yaptığı bir söyleşide de okuyucusuna çeşitli bilgiler veren Cemal Şakar, öykü türü ile ilgili fikirlerini açıklamıştır. Gerek öykücülükteki tutumu gerekse öykü ve hikaye terimleri arasındaki gördüğü farkı dile getirmiştir. Ayrıca postmodernizmin bir gereği olarak düşünen, akıllı ve aktif bir okuyucu isteyen yazar, okudukça anlam kazanan metinler gayesinde sanatını devam ettirmektedir. Tüm bu çıkarımları kendi cümleleriyle “(...)’okuru da hikâyesine katan, okuyunca tamamlanacak öyküler yazıyor’um. Zaten öykü modern zamanlarda doğmuş bir tür. Benim için hikâye-öykü ayrımı da bu noktada anlam kazanıyor: İçinde tahkiye barındıran geleneksel tüm anlatılara hikâye, modernleşmeyle doğan metinlere de öykü diyorum. Modernizmi de 1850-1930 arası ifadesini bulan estetik bir tutum, bir anlamda modernitenin sanatsal ifade biçimi olarak tanımlasak yanlışmış olmayız. Hal böyle olunca öykünün var olduğu zemin, alabildiğine modern bir durum. Belki bu noktada bir araç olarak öykünün imkânlarını sorgulamalıyız. Sezai Karakoç’un “Benim aşkım uymaz öyle her saza” dediği gibi, gerçekten söylemek istediğimiz her şeye uyup uymadığını sorgulamamız lazım.” (Ulutürk: 2011) şeklinde ifade etmiştir.

Cemal Şakar öykücülüğünün bir diğer özelliği ise öykülerin nehir anlatım tarzına yakın kaleme alınmasıdır. Nehir özelliğinin sebep olduğu bir diğer sonuçla bazen bir olayın birden fazla gözden anlatımı olmuştur. Bu durum genelde postmodern romanın bir özelliğidir. Yazar, geleneksel öykücülük kalıbını bu açıdan aşmaktadır. Çok anlatıcının olduğu öykülerde okuyucu öyküyü sarar, sarmalar ve hatta içerisine kadar güçlü bir bağ ile girer. Anlatımı güçlendiren ve doyuran bir tarz olan çok katmanlılık Cemal Şakar öykücülüğünde de önemli yer tutmaktadır. Hatta kimi öykülerinde yazar-anlatıcı boyut aralarında geçişler yaparak öykü yapısında boyutları çoğaltır. Boyutların çoğalması hususu ayrıca bazen farklı yazı tipleri ile üstü üste binişik şekilde okuyucuya sunulur. Binişiklik okuyucunun zorlanmasına ve öykü örüntüsünün sağlamlaşmasına sebep olmaktadır. Yazarın uyguladığı bu çok katmanlılık öyküyü okurken ikiye veya üçe ayırmakla çözülebiliyor. Her yazı tipinin (kalın,italik,normal) ayrı ayrı tasnifi ve öykünün öyle okunması aralarındaki ilişkinin ve aslında ne anlatıldığının kolayca anlaşılmasını sağlamaktadır. Oktay Yivli konu ile ilgili “Böylesi öyküleri çözümlerken yapılacak iş, bir arkeolog gibi farklı zamanlara ait hikâye parçalarını bulundukları dikey

konumdan tek tek alıp yatay bir uzamda her parçayı kendi yerine yerleştirmek olmalıdır.” (Yivli 2015: 93) cümlelerini kurmuştur.

Üst kurmaca ve onun bir türü olan metalepsis Cemal Şakar öykücülüğünde pay sahibidir. Bazı öykülerinde bu tekniklerden yararlanan yazar yapısal çeşitlilik sağlamıştır. Yaşanan bir olayın devamına eklemeler yaparak veya açıklamalar ekleyerek ele alan Cemal Şakar metalepsis tekniğini bu şekilde tanımına uygun biçimde kullanır. Öykülerinde kurduğu farklı yaklaşım ve teknikler onun öykücülüğünde önemli rol oynar. Bu şekilde de kendini tekrarlayan, rutin ve tekdüze bir öykücülük yerine dinamik, okuyucuyu merkezine alarak canlı kalan ve şahsına münhasır bir öykücülükle karşılaşılır.

Cemal Şakar'ın öykücülüğünde zaman içerisinde belirli konulara yoğunlaşma ve uzaklaşma olmuştur. Bu durum onun öykücülük evrelerini tasniflerken göze çarpar. Örneğin yazar ilk kitaplarında daha çok yol ve yolculuk üzerine durmuştur. Yolculuk olgusunun önemi kitapları için seçtiği Gidenler Gidenler, Yol Düşleri ve Esenlik Zamanları isimlerinde bile kendisini belli etmektedir. Yol ve yolculuk vurgusu elbette sadece kendini fiziksel bir yolculuk olarak göstermemiştir. Yazarın öykücülüğünde yolculuk olgusu bazen içsel bazen fiziksel olarak kendini belli eder. Öyle ki onun sanatının omurgasını oluşturan ilk etmendir. Yolculuk olgusu ilk kitaplarında kimi zaman yan temalar olarak görünür. Yan temalara yalnızlık ve yabancılaşma örnek verilebilirken öykü kişilerinin maruz kaldığı çeşitli sıkıntılar vardır. Bunlardan belki de en zoru gidip gitmemek ikileminde sıkışanlardır. Kalmak ızdıraplı yansımaları sahiptir. Yine bir diğer durum ise öykülerindeki ince sızılardır. İnce sızılar kimi zaman bir gönül kalması veya kalp kırılması kimi zaman da zamana ayak uyduramama ve geçmişte takılma şeklinde kendini gösterir.

Öte yandan bakıldığında Cemal Şakar öykücülüğünde mekânlar canlıdır ve etken rol oynamaktadır. Öyle ki hikâyelerin temalarına ve imgelere birer yardımcı görevi görürler. Mekânlar ile öyküleri arasında sıkı bir dostluk ve ortak paydalar bulunur. Örneğin yukarıda bahsedildiği gibi bir geçmişte takılma veyahut geçmişe özlem temasının çevresinde oluşturduğu bir hikâyede mekânını geçmiş dönemlerde

rağbet gören yerlerden seçer. Hatta bu konuda geçmişe ait bir atmosferin olduğu yerler (antika kitapçı veya sahaf, çarşı esnaf dükkânları, cami, tarihi semtler veya sokaklar) görülür.

Cemal Şakar öykücülüğüne bakıldığı zaman kitaplarına aldığı ilk öykülerinden itibaren sanatında acemilik çekmediği görülür. Yazar olgunluğunu yıllar içinde kazansa da bu olgunluk sadece kurgulama şekli ve hikâyeciliğindeki bakış açılarıdır. Şakar'ın kalemindeki yetkinlik yıllar içerisinde kademeli bir şekilde artış göstermiştir. Yazarın ilk eserlerinden bu yana dikkat ettiği hususlardan birisi de dilini sade ve güçlü tutmasıdır. Bu durum onun sanatını basitliğe itmemiş bilakis okuyucularıyla arasına yüksek bir perde çekmesini de engellemiştir. Böylece okuyucuya daha kolay ulaşmış ve okuyucuya sadece okuma sürecinde etkin rol oynamak kalmıştır.

Yazar kimi eserlerinde anlatma ve anlatılan ilişkisini ele alır. Bu eserlerde ise anlatmanın bir uğraş olduğu bilinse de anlatılanın da kendine has belirli problemleri olduğunu söyler. Cemal Şakar teknik açıdan okuyucuyu zorladığı böylesi karakterdeki öykülerinde kalemine oldukça hâkim bir görüntü çizer. Dilini, işleyişini, kurgusunu, anlatılanı, anlayanın kılavuzunu, anlatmayı birer kil gibi önce yoğurur daha sonra da istediği şekle getirince okuyucularına sunar.

Cemal Şakar'ın öykücülüğünde bir diğer göze çarpan nokta ise birçok öyküsünde okuyucularına kendi poetikasını oluşturur gibi bilgiler vermesidir. Yazar bu bilgilerde bazen karakterin ağzından bazen de kendini hissettirerek öykü üzerine görüşlerini belirtir. Bu belirti doğrudan ben diliyle olmamış ve yazarın sanatını aksatmamıştır. Sanatçı sanatından ödün vermeden bir nevi poetik görüşlerini de kimi eserlerinin içine gizlememiştir. Neredeyse yazarın dilinden duymuşçasına 'Bence yazarın öykü anlayışı şudur' diyecek şekilde okuyucuya vermektedir. Eserlerinden örneklemek gerekirse Esenlik Zamanları isimli öykü kitabında İzlek isimli öyküsünde yazı diliyle ilgili açıklamalarda bulunmuştur. Şakar kendine ait dil üslubunun oluşumu için uğraşırken bir yandan da kendi sanatının çemberinde tur attığını dile getirmektedir. Öyküde karakterin ağzından bir nevi kendi düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir: "Yazdıklarımda sadece bana ait bir dil olsun, ben sadece yazdıklarımın var olayım

derken, galiba kendimi tüketmişim. Oysa yazdıklarım ebnim tek dayanağımdı, her fırtınada tutunduğum yerli bir kaya. Benden önce içi boşaltılmış kelimeleri, anlamları yeniden yan yana getirmeye çalışmaktan, artık yoruldum.” (Şakar 2014c: 44) Yazarın bir diğer kitabı olan Hayalperdesi muhtevasında ise karakter üzerinden veya kurgu üzerinden öykücülük anlayışını vermesi daha sık rastlanmaktadır. Hayalperdesi kitabında Anlatabilmeliydim isimli öyküsünün bir kısmında da ona göre öykü tanımını ve bir metnin öykü olabilmesi için barındırması gereken özelliklerini okurlarına iletir. Eserde “Sıradan, alalade, her gün yüzlercesine rast gelebileceğimiz bir insanı anlatmak istiyordu, bu kez. Biliyordu, öyküde bir insanı baştan sona anlatmak mümkün değildi. Ancak insanın bir anı, bir duruşu bir edası anlatılabilirdi. Ama öyle bir ânı, bir duruşu, öyle bir edası kesitlenmeliydi ki, o insanın yaşamı kısacık bir öyküye sığabilsindi. Ve öykü sadece kahramanın değil tüm insanların öyküsü olabilsindi.” (Şakar 2015a: 53) cümleleriyle bu konudaki düşüncelerini yansıtmıştır. Yine Hayalperdesi içerisinde Masmavi Bir Gök isimli isimli öyküsünde dikkat çeken durum bir öykücünün üzerinden kendi öykücülük anlayışına paralel cümleler kurmasıdır. Karakter karşısında bir anlatıcı söz konusudur ve öykü içerisinde ikisi de birbirine girmiş durumdadır. Öyküde Şakar hikâyesinin ve hikâyeciliğinin hedefini “ (...) İstedim ki, benim hikâyemden bir öykü kur; ben, senin kurduğun bu öyküyü okurken hep aradığım kendimi bulayım; bir an aynada kendimle yüz yüze gelmem gibi; bir an aynaların yüz yüze gelmesi gibi; aynalar yüz yüze gelince bilirsin, aralarında kalanlar, aynaların sonsuzluğunda çoğalır ha çoğalırlar ya... Ben de çoğalıp çağıldayayım; ellerimi uzattığımda tüm insanların elleriyle buluşsun. (...)” (Şakar 2015a: 97) sözleriyle kaleme alarak kurgu içerisinde okuyucusuna ulaştırmıştır. Cemal Şakar, öykücülük anlayışının canlılığı konusunda okuyucusuna hatırlatma yapar. Şakar, Sular Tutuştuğunda isimli eserinin bünyesindeki Alemdağı’nda Var Bir Panco öyküsünde bu durumu yine kurgu içerisinde kaleme almaktadır. Kendi öykücülük ideallerini ve öykücülük hayatında kendi içerisinde bulunduğu durumu bir nevi okurlarına arz eder. Öykücülük hayatını, öykü yazma sürecini ve öyküsünün ilhamının bittiğini sandığı dönemlerdeki ilhamın geliş anını bir ironi ile Panco’ya bağlamıştır. Sonrasında ise sanki onunla konuşur gibi yaparak “Yazılmıştır bir kere... Bilirsin ben yazının donuklaştıran, hapseden, kalıplara döken dünyasına razı olmadığım için, yazmak yerine hayatı tercih etmişim; o hayranı olduğum kitapların benzerini yazmaktansa oradaki kahramanlar gibi yaşamayı seçtim.

Kelimelerden dünyalar kurdum kendime; harf harf, kelime kelime, üst üste konulan tuğlalar gibi, yükselen bir yapı gibi, odama çekildim; her yanımda duvar; duvarlar da kelimeler; kelimelerle çevrili bir masa ve ben. Şimdi, durduk yerde, sen çıktın geldin. Oysa ben, artık, kendi sonuma gelmiş tirim; birkaç kelime daha, sonuma yaklaşmış tım; oysa sen, daha nice, gelecek, harfler.. kelimeler.. kitaplar.. ah! (...)” (Şakar 2015b: 58) satırlarıyla bu durumu öyküsüne dahil etmiştir.

Türk Edebiyatına modernizmin devamında postmodernizm olgusunun etki etmesiyle birlikte doğal olarak öykücülük anlayışı da değişmiştir. Kısacası umumiyetle kabul görülen “Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir.” prensibi edebiyatta da mevcuttur. Bundan payını alan Cemal Şakar daha önceden de belirtildiği üzere değişim etkisinde öykülerini farklı tarzlarda kaleme almıştır. Cemal Şakar Hikâyât isimli kitabında minimalist bir yaklaşımda bulunarak kısa öyküler oluşturmuştur. Öykülerin oluşum tarzı Cemal Şakar’ın da öykücülüğüne paralel olarak dini veya manevi temalar çevresinde oluşturulmuştur. Cemal Şakar öykücülüğünde bir diğer karakteristik açılım ise ayetlerin hikâyeleştirilmesidir. Bazı hikâyelerinde doğrudan Kur’an kıssaları veya ayetlerini konu alan yazarımız öykücülüğüne ait eğilimleri de en üst düzeyden örneklerle göstermiştir. Diğer minimalist öykülerinde ise günlük yaşamla iç içe girmiş manevi değerlerin yaşadığı ilişkiyi okuyucularına sunmuştur. Her iki öykü grubu da çerçeve olarak manevi duyguların vurgusuna bağlıdır. H.E. Bates kısa öyküler için “Kısa öykü kurgusunda barındırdığı eylemi romandaki gibi değil, tiyatrodaki gibi kullanır.” (Bates 1972: 11) tanımını yapar. Bu satırlardan hareketle Cemal Şakar öykülerinin de Bates’in bahsettiği gibi tiyatral özellikleri barındırdığı söylenebilir.

Cemal Şakar’ın öykücülüğünde bir diğer değişim ise bakış açısını diğer milletlere çevirmesiyle başlar. Okuyucularına kendilerini anlatan yazar, artık diğer ulusların hayatlarını, acılarını, sıkıntılarını ve hatta savaşlarını konu olarak kendine seçmiştir. Diğerleri olarak kastedilen olgu, Ortadoğu ülkelerindeki insanların yaşadıklarıdır. Yazar öykücülüğü içinde ayrı bir parantez olarak Ortadoğu’daki insanların öldürülmesi, kanlı yaşantıları ve soykırıma varan acılarını içten şekilde dile getirmiştir.

Cemal Şakar son yıllarda bir yandan Ortadoğu'yu işlerken bir yandan da bizim topraklarımızı yazmaya devam eder. Birbiri ardına sıralanmış öykülerinde acılar ve ölümler umumiyetle karşılaşılan bir diğer durumdur. Bazen bu tablonun bütün kitabına yayıldığı görülür. Konuları itibariyle de bu eserlerde katı bir realizm göze çarpar. Zira yazarın amacı insanın içinde bulunduğu medeniyete ve çevresine duyarsız kalmamasıdır. Eleştirisini sanatı üzerinden gerçekleştiren yazar, yaşananları kitlelere ulaştırma şansı olan edebiyatçıların kayıtsızlığına adeta taşlama yapmaktadır. Sosyal gerçeklik olarak adlandırılan bu durumun insanlarda sadece sosyal medya paylaşımı veya gazete küpürü olarak kalması onu rahatsız etmektedir. İnsanların fiili şekilde çabalaması düşüncesini sanatının yücelttiği bir perde arkasından okuyucusuna sunmaktadır. Eserlerinin muhtevasındaki bu eleştiriler onun öykücülüğünde başka bir olguyu oluşturmaktadır. Keza iç açıcı konulardan ziyade hayatın acımasızlığını okuyucunun yüzüne vuran yazar, sıkıntılı insanların durumunu olduğu gibi vermekten çekinmemiştir. Tüm bu öyküleri oluştururken de postmodernist öğelerin sunduğu imkânları da kullanmaktadır. Öyküleri içerisinde tamamı kurmaca süsü verilenler kendine has bir üslubu içinde barındırır. Bu öykülerde de bazen doğrudan ironik olarak bazen de gizlice yukarıda bahsedilen olgulara karşı eleştirilere yer verir. Aynı çerçeve içerisine dâhil edebileceğimiz bir diğer konu ise yeraltı tarzı hikayeleri olmaktadır. Yeraltı edebiyatı akımının izlerini taşıyan öykülerinde bıçak, kan, kimsesizler, fakirler, ölüm, kaçış vb. şeyleri kullanmaktan çekinmemiştir.

Modern öykücülükten günümüze değin bazı teknikler zaman unsuru çevresinde uygulanmıştır. Olay örgüsü ve zamandaki bu kırılmalar öyküyü tekdüzelikten kurtarır ve sırasal olarak bir zincirin halkaları tarzındaki işleyişin aşılmasını sağlar. Bu da öykücülükte üst düzey eserlerin ortaya çıkmasını ve teknik açıdan yeniliklerin uygulanmasının önünü açmıştır. Klasik anlatımlardan ziyade bu yenilikçi zaman ve anlatım kurgusu yazarların değişen evrensel edebiyat anlayışı içinde dikkatini çekmiştir. Öykücülüğünü bahsi geçen çizgide postmodern öğelerden faydalanarak inşa eden yazarlardan birisi de Cemal Şakar'dır. Yazar, öykülerini kurgularken zaman kırılmalarını ve çeşitli anlatım tekniklerini kullanmıştır. Aslında anlatılanın ve anlatıcının hürriyeti Şakar'ı cezbetmiş ve eserlerinde uygulama yoluna sokmuştur. Postmodern öykücülüğün gereği olarak öykücülüğünü bu tekniklerle ören Şakar,

anlatıcısını da çeşitlendirmiştir. Bazı eserler içinde anlatıcı iç içe girmiş olarak kendini gösterirken bazı eserlerinde sıralı veya birbirinden ayrılmış bir konumda görülür. Anlatıcılar konusu eserlerinin yapısında önemli yer teşkil eder. Bundan dolayı yazarın eserlerini yapı bakımından incelemeye tabi tutarken ele alınacaktır.

Cemal Şakar'ın öykücülüğünde bilincin açıklığı ve sürekliliği hadiseleri yer tutmaktadır. Bilinç sürekliliği hali bazen okuyucuyu zora sokmaktadır. Çünkü eserlerin içerisindeki özneler aralarda kalarak bir gündüz düşü halinde gezinebilirler. Tezatlar arasında kendine bir yer edinen özneler zaman ve mekânlar içerisinde savruk bir konumdadır. Bu sebepten ötürü de seçilen öznelerde bilincin sürekliliği hep var olmaktadır. Okuyucuların da bu bilgiyi bilerek belki defalarca da olsa özenerek okuması gerekmektedir. Çünkü her okuduğunda süreklilik içerisinde olan bilinç farklı ve canlı duygu, düşünce ve hisleri duyumsar. İşte tam da bu tanımlamaları tasdik eden bir açıklamayı Mehmet Narlı şöyle yapmıştır: “Öykülerindeki öznelerin, başları dönebilir, zihinleri bulanabilir, ölüm ve hayat arasında tanımlanamaz bir gerçeklikte kalabilirler; dilleri, rüya ve halüsinasyon diline dönüşebilirler, zamanda ve mekânda kaymalar, kaybolmalar yaşayabilirler. Ama dikkatli okur. Bu öznelerin her halinde kendini sürekli kılan bir bilincin varlığını bulur. Galiba bu yüzden Şakar'ın özellikle son kitaplarındaki öykülerini okuyanlar hem biçimsel bir özgürlüğün şaşkınlığını ve tadını yaşarlar hem de anlamı sürekli çoğaltan diri bir bilincin uyarılarını, redlerini, kahırlarını, acılarını, eleştirilerini duyarlar.”<sup>17</sup> (Narlı: 2014).

Kimlik arayışı konusu Cemal Şakar öykülerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte insanın bir yolculuk içinde olması da arayışına bağlıdır. Bazen öykü kişilerinin kendisini bulabilmek ve birey olabilmek için verdiği uğraşları kaleme alarak okuyucusuna göstermektedir. Ayrıca bahsedilen yolculuk hali öte yandan bir kaçışı doğurmaktadır. Geniş çerçeveden değerlendirildiğinde bu kaçış ve yolculuk teması öykücülüğünün omurgasını oluşturmaktadır.

Cemal Şakar modern dünyanın yaşayışına paralel olarak kendi sanat anlayışını devamlı bir devinim halinde tutmaya özen gösterir. İçinde bulunduğu zamanın

<sup>17</sup> Yazarın kişisel web sayfasından 10.12.2017 tarihinde erişildi.

anamlanması, dünyanın gelişimini ve çağına mütevazı yaşayışları dikkate alarak sanatını bu duruma aykırı cümlelerden sıyırmıştır. Bu durumun sonucunda da sözcükler anlam kazanmış ve anlatım bütünlüğünde derinlik üstlenmiştir. Sözcüklerin bu denli anlam derinliği kazanması onun öyküleri bünyesinde minimal öykücülüğün ve bilinç sürekliliğinin önünü açmıştır. Yine sözcükler için bu denli bir ekonomiklik yoluna gidilmesi eserlerinde zamanla gereksiz sözcüklerin mümkünce kullanmamasını sağlamıştır. Sembolik anlatım terimi ile de tarif edilen anlatım tarzında hemen her sözcük birer kilit görevi görür. Kilit olarak tabir edilen sözcükler türlü anlatım tarzlarının minik düğümleridir. Genel değerlendirmeye söylemek gerekirse; Cemal Şakar bu kilitlerin yani sözcüklerin gücünden faydalanarak az söz çok mana prensibiyle öykülerini yazmıştır.

Edebiyatta da diğer sanat dallarında olduğu gibi kendi içinde türler arası geçişler veya faydalanmalar söz konusudur. Cemal Şakar öykücülüğünde dikkat çeken bir diğer unsur da şiir türüyle olan ilişkisidir. Bazı öykülerini oluştururken bu şiirsellikten faydalanan yazar tüm ipleri de onun eline vermemeye dikkat eder. Zira daha önce bahsedildiği gibi araştırma eserlerinden hareketle görünür ki öykücülüğün kendisini bile bütünen yüceltme yoluna girmez. Cemal Şakar, yine de şiirsel anlatımı öykülerinde başarılı bir şekilde kullanmıştır. Çünkü şiire ayrı bir önem veren yazar kelimelerini ayrı bir dikkatle seçmektedir. Şairlerin onun sanat anlayışında ayrı bir yeri olduğu bilinir. Öyküleri içerisinde bazı kısımları şiirsel tarzda kaleme alan yazar şiir gibi kısa ama öz öyküler yazmaktan taraf olmuştur. Adem Turan da bu konuda kendisinden bahsederken bir yazısında “Kıskanç bir yapısı var. En çok da şairleri kıskandı bu güne değin. Ona göre şiir, bütün sanatların anasıdır çünkü. Bu yüzden şiir gibi öyküler yazdı hep. Gevşek, dağınık ve dolgu tipi öykülere katlanamadı hiç. Öykülerinde 'dil'e hakim; iyi ve titiz bir dil işçisi.” (Turan: 2006) ifadelerini kullanmıştır.

Cemal Şakar sanatsal manada sadece öykü yazmıştır. Öykücülüğe yönelmesini ve Türk öykücülüğünün kısa bir değerlendirmesini bir söyleşide yapmıştır. Öyküye olan sebepsiz bağları henüz genç yaşta başlayan yazar başlangıcı kendisinin bile sonradan fark ettiği bu yolda oldukça fazla eser ortaya koymuştur. Öykü serüveninin sürekliliği konusunda Asım Öz ile olan söyleşisinde “Çoğunlukla öykü yazıyorsunuz. Neden

öykü?” sorusuna “Denemelerimi dışarıda tutarak söylüyorum: Çoğunlukla değil, sadece öykü yazdım. (...) Gençliğimde şiir de denedim; arkadaşlarım, öykü cümlelerini sadece alt alta dizdiğimi söylediler ve çok imrendiğim şiir/şairlik başlamadan bitti. (...) Öykü modern zamanlara en uygun edebi türlerden biridir. Bir yandan vakitle/vakitsizlikle boğuşan diğer yandan görüntü sağanağı altında yaşayan modern insanın ruh haletini; her türlü dolgudan, fazlalıktan arınmış ve imgesel bir dili anlatmaya/kurgulamaya en yatkın türün öykü olduğunu düşünüyorum.” (Öz 2009: 55) cümlelerini zikretmiştir.

### 1.3. Cemal Şakar’ın Öyküleri Hakkında Genel Bilgiler

Cemal Şakar’ın Gidenler Gidenler kitabından başlayarak Adı Leyla Olsun’a uzanan yolculukta eserlerinin ufak değerlendirmesi yapılacaktır. Cemal Şakar, 194 adet öyküsüyle geniş bir öykü yelpazesine sahiptir. Şakar’ın bu 194 öyküsü 11 adet kitabına yayılmıştır. Kitaplarına “Gidenler Gidenler”, “Yol Düşleri”, “Esenlik Zamanları”, “Pencere”, “Hayalperdesi”, “Hikâyât”, “Sular Tutuştuğunda”, “Mürekkap”, “Portakal Bahçeleri”, “Kara” ve “Adı Leyla Olsun” isimlerini vermiştir. Yazar öykü kitaplarını kaleme alırken her bir eserinden sonra realizmi bir seviye daha artırmıştır. Böylece şimdilik en son kaleme aldığı Adı Leyla Olsun isimli öykü kitabında ise Anadolu hayatına dair olaylar ve insanlığa ait acılar okuyucunun yüzüne çarpıyor. Eserler hakkında bilgiler verildikten sonra eserlerdeki öykülerinin ismi zikredilecektir.

Öykü kitapları içindeki Sel ve Kum yazarın ilk dört kitabındaki öykülerinin birer derlemesi olarak yayınlanmıştır. Bu yüzden araştırmaya dahil edilmeyecektir. Öykü kitapları içinde Sessiz Harfler isimli eserde ise durum biraz farklıdır. Sessiz Harfler kolektif bir eserdir denebilir. Cemal Şakar’ın çevresindeki yazarların Arap alfabesini konu aldığı öykülerdir. Eserde herhangi bir öyküsü bulunmayan yazar kitabın sadece düzenleyicilik ve derleme işlerini üstlenmiştir. Ayrıca Sessiz Harfler içerisinde daha önce isimleri verilen 24 farklı yazardan birer öykü yazılmıştır.

### 1.3.1. Gidenler Gidenler

Cemal Şakar öykülerine kronolojik olarak değerlendirme yapıldığında ilk eseri olan Gidenler Gidenler'e bakmak gerekir. Kitaptaki karakterlerin genel yapısına bakıldığında yaşadığı çevreden huzursuz olduğu görülür. Bu hoşnutsuzluğun bir sonucu olarak da öykülerinde “gidenler” yer almıştır. Gidiş, bir değişime gebedir; bir değişim uğraşının sonucudur. Yakın çevresine sığmayan karakter bu kalıptan taşmak için kendini uzaklara atmaktadır. Şakar bu ilk kitabıyla insanı insanlara anlatmak için öyküler kaleme almıştır. Gidenler Gidenler, bu yönde ilerleyen Şakar öykücülüğünün halkaları farklı renklerdeki zincirinin ilk halkasıdır. Cemal Şakar, Gidenler Gidenler içerisinde modern öykücülük tarzıyla modern insanı ele aldığı 10 adet öyküye yer vermiştir. Hep bir gidenin veya gelenin bir şekilde yer verildiği bu öyküler Şakar sanatının ilk numuneleridir. Öykülerin isimlerini saymak gerekirse bunlar; “Gidenler Gidenler”, “Bir Savaştan Slaytlar”, “Ora Özlemleri”, “Ölü Zaman”, “Bildik Düşbozumları”, “Nostaji”, “Ören-84”, “Dağılan Şeyler”, “Yapıştırılmalar”, ve “İnşirah” olarak sıralanabilirler.

### 1.3.2. Yol Düşleri

Kitabın genel muhtevası başlığından da belli olduğu üzere yol üzerine kurulmuştur. Yoldayken gündüz düşü görerek bir arayışın peşine düşen insanlar konu edinilmiştir. Bu arayış hiç şüphe yok kişinin kendisini bulma gayesinden doğmuştur. Eser içerisindeki öyküler gerçekçi bir anlatımla kurgulanmıştır. Eserdeki tüm öyküler maneviyatla ilgili konularda yazılmıştır. Rüya olgusu ve düş alemi üslubu inceleme sırasında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı hatırlatıyor olsa da Yol Düşleri okuyucularına gündüz düşü alemini özgün şekilde hissettirmiştir. Yazar, öykülerini derin anlatımla oluşturduğu için farklı zaman ve duyguyla okuyunca içerikte farklı şeyler dikkat çeker. Okuyucular bu kitapta aktiftir; doğrusu aktif ve yapayalnız denebilir. Yol Düşleri içerisinde 8 adet öykü bulunmaktadır. Öyküler: “Sır”, “Sırdaş”, “Bir Masal”, “Tercî'hâne”, “Yolculuk”, “Eviçi”, “Ayna”, “Ses” olarak isimlendirmiştir.

### 1.3.3. Esenlik Zamanları

Esenlik Zamanları'nda mekân bazen doğu kasabaları bazense büyük şehir merkezleri olmuştur. Cemal Şakar, eserde mekânları çeşitlendirmiştir. Farklı mekânlardaki karakterlerin iç dünyasında yaşadığı çile ve sıkıntıyı okurlarına yansıtmıştır. Bir arayış ve iç sıkıntı içindeki karakterlerin halleri realist biçimde yansıtılmıştır. Ölüm ve yolculuk olguları eserin omurgasını oluşturmaktayken bir yandan da birtakım şeylere duyulan özlemler eseri zenginleştirmiştir. Özlemler ve yolculuklar öykülerde arayışın oluşmasını tetiklemektedir. Zamansal ve mekânsal önemin ağırlık taşıdığı öyküler okurlarını maneviyatının sisleri arasında gezdirmek için iyi bir rehber olmuştur. Bu konuda Şeyda Koç “Cemal Şakar; kelimasına imanın gölgesi düşmüş bir üstadımız. (...) Öykülerinde; insanoğlunun hayat ile cilveleşen yanını okuduğumuz kadar, belki de her yazarı mevcut olan mümbit yalnızlığın membandan taşan gözyaşlarını kağıdına damlattığını görürüz.” (Koç 2017: 3) diyerek yazarı tanımlamaktadır. Yazar, Esenlik Zamanları'nda okuyucusunu etken bireylerden seçmiştir. Çünkü doğrudan verilen bir ileti yerine öykünün içerisinde gizlenmiş iletiler mevcuttur. Eserdeki 11 öyküyü şu şekilde sıralayabiliriz: “Eşik”, “Dört Güzel Şey”, “Atlas”, “Rüya”, “Sergerdân”, “İzlek”, “Birkaç Kırk Görüntü”, “Saat Henüz Üç”, “Şâr”, “Saatli Maârif Takvimi”.

### 1.3.4. Pencere

Cemal Şakar'ın dördüncü kitabı Pencere aynı zamanda iki kısma ayrılan ilk kitabıdır. Kitabın ilk bölümü Pencere ikinci bölümü ise Ve Diğerleri olarak isimlendirilmiştir. Pencere öyküsü bütün olarak ele alındığında aynı zamanda Cemal Şakar'ın en uzun öyküsü olmaktadır. Bir olayın, durumun ve anın birden fazla kişinin gözünden yansması olarak ele alınan öykü, kurgu bakımından yazarın diğer öyküleriyle farklılık göstermektedir. Öyküyü beş farklı bakış üzerinden kurgulayan yazar anlatımı tek bir anlatıcı üzerinden ele almıştır. Eserde hem fikisel hem de içsel yolculuk farklı kişiler üzerinden ama iç içe verilmiştir. Öykücülüğünü Çehov'a yaklaştırıp durum ve anları farklı kişiler üzerinden kaleme alarak özgün bir anlatımda bulunmuştur. Duyguların öne çıktığı ve konuşmalardan çok suskunlukların yer bulduğu bir eserdir.

İçindekiler kısmına bakıldığında Pencere bölümü içinde “Pencere”, “Yöneliş”, “Denizin Sonsuz Maviliği”, “Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız”, “Suslunluktaki Hayret Verici Aydınlık” başlıkları görölür. İkinci kısma Ve Diğerleri başlığı veren yazar, “Öykünmek”, “Otacı”, “Dilemma”, “İstidrad” isimli öykölere yer vermiştir. Toplamda 9 adet olan öykölünün genelinde tabiat unsurları önemli yer tutmaktadır.

#### 1.3.5. Hayalperdesi

Hayalperdesi Cemal Şakar’ın beşinci kitabının adıdır. Öykücölüğü boyunca özenle insanı anlatmaya çalışan yazar Hayalperdesi’nde de yine insanı ele almıştır. İnsanın çatışmalı, ikilemli ve tutunamamış halini yazmıştır. Hatta bazen bu çatışma ve ikilemli hal yalnızca anlatıcı veya bir karakterin üzerinden verilebilmektedir. Bu da içeriğı daha imgesel ve daha dolu kılmaktadır. Yazar, bu eserinde bazı öykölerini oldukça kapalı bir bakışla oluşturmuştur. Öyle ki anlatıcılar bazen karışmış ve birbirine girift durumdadır. Yazar, bunun önüne geçebilmek için kimi zaman farklı punto veya yazı tipiyle öyküsünü bölmüştür. Şakar, Hayalperdesi eserinde genel öykücölük eğilimi olan arayışın yanı sıra ironiyi de öykölerinde işlemiştir. Çok yönlü işlenen öykölerin içinde sadece diyaloglar halinde kurulan Bağdat Kudüs Kabil ironi dilini iyi yansıtan bir örnektir. Öykölerin bir kısmında geçmiş vurgusu yapılarak geçmişe duyulan özlem işlenmiştir. Şakar’ın geçmişin önemini vurgulaması Hayalperdesi’ndeki öykölerinde kendini daha çok göstermiştir. Öykölere genel olarak bir durumu yansıttığı için çok fazla olaylar, entrikalar veya dalgalanma yoktur. Bu yüzden sürükleyicilikten ziyade içe işlenen öykölerdir. Hayalperdesi’ndeki içimize doğru içimizden kimselerle yola çıkan 12 öykölünün isimleri bunlardır: “Ateşböceğı”, “A/B”, “Uzak Kara Derin Bir Ayrılık”, “Mevlit”, “İhtilaç”, “Anlatabilmeliydim”, “Bağdat Kudüs Kabil”, “Küp”, “Çığlık”, “Koza”, “Masmavi Bir Gök”, “Güneşe Yürümek”.

#### 1.3.6. Hikâyât

Yazarın içerik olarak ikiye böldüğü diğer bir eseri Hikâyât’tır. Cemal Şakar, bu iki kısma “Tek” ve “Çok” isimlerini vermiştir. Yazar, maneviyatı ve bağı olduğu muhafazakâr ekolun yapısını bu eseriyle de yansıtmıştır. Kitabın Tek kısmında

doğrudan Kur'an'dan ayetlere gönderme yapmıştır. Keza bu kısımda ayetlerin veya kıssaların doğrudan hikâyeleştirilmesiyle oluşturulmuş minimalist öyküler yazılmıştır. Şakar, bir söyleşisinde “Kur'an okudukça kendimi de not almaktan alıkoyamıyordum. İşte Hikâyât'ın 'Bir' adlı bölümündeki öyküler böyle doğdu. Yoksa peşinen, bilinçli olarak yapılmış bir tercih söz konusu değildi.” (Öz: 2010) cümleleriyle aslında bu konuya da açıklık getirmiştir. Bu öykülerin en uzununu iki sayfadır. İkinci kısımda ise bütünü modern dünyanın manevi dünyadan uzaklaşmasını ve insanların yaptıkları ile aslında yapılması gereken arasındaki farkın eleştirisi ele alınmıştır. Şakar, bu kitabında aslında görünenden ziyade görünmeyenin önemini vurgulamıştır. Yani bir nevi ‘Hakikat görünende değil, görünmeyende; bilinende değil, bilinmeyendedir.’ demek istemiştir. Bu görüşü ilk kez bir eserinde bu denli açıktan yansıtmıştır. Sade ve anlaşılır bir dil kullanarak okuyucularına ulaşan Şakar öykü sayısını bir hayli artırmıştır. Yazarın öykü sayısı bakımından en zengin eseri olan Hikâyât içerisinde şu isimlerde: “Tezahür”, “İstiğna”, “Misak”, “Sâika”, “Tevbe”, “Dönüş”, “Örtü”, “İp”, “Diriliş”, “Sâmirî”, “Körlük”, “İftah”, “Ahkâf”, “Yakîn”, “Arim”, “Şek”, “Sayha”, “Ahzap”, “Hâmân”, “Tubbe”, “Habeta”, “Na'ka”, “Râina”, “Hecera”, “İnâs”, “Şüreka”, “Şeyâtîn”, “Şerik”, “Yankı”, “Mekr”, “Vehim”, “Perde”, “Mülk”, “Zulüm”, “Gaflet”, “Hendek”, “Yolcu”, “Av”, “Hiç”, “Lâmba”, “Menzil”, “Tezhip”, “Zenginlik”, “Minnet”, “Hicap”, “Müjde”, “Kavuşma”, “Okul”, “Gül”, “Dua”, “Toz”, “Şiir”, “Dönüş”, “Bağlanma”, “Cevap”, “At”, “Kuyu”, “Hikâye”, “Kuşlar”, “Su”, “Bozkır”, “Televizyon”, “Denk”, “Kar” 64 adet öykü bulunmaktadır.

### 1.3.7. Sular Tutuştuğunda

Eseri oluşturan öykülerin bir kısmı İslam tarihinden olayların öyküleştirmesiyle oluşur. İnsanın nankörlüğü, acizliği ve gafleti bu öykülerde de ele alınır. Bu konuyu ele alması tıpkı Hikâyât'ı andırır. Diğer bir konu da Müslüman aleminde bir kesim yaşanan tarihsel olaylardır. İslam coğrafyasını ele alan öykülerinde mekân kimi zaman Ortadoğu kimi zamansa Balkanlardır. Yolculuklar bir kez daha öykü içinde önemli bir yer tutmaktadır. Postmodernist öğelerin kullanıldığı ve ironinin sıkça rastlanıldığı öyküleri de içerisinde barındıran bu eser yazarın yedinci kitabıdır. Kitap içerisinde bir de minimalist yaklaşımlı öykü bulunmaktadır. Her nereyi veya neyi nasıl anlatırsa anlatsın

öykülerinin ön planında yine insanlar vardır. Çünkü Cemal Şakar'ın çizgisi derin yapıda insanı işlemek üzere çizilmiştir. Ayrıca öykücülerin anlamsal derinliği eserlerinin kurgusuyla okuyucularına hissettirir. Keza Cemal Şakar bu kitabında da tozpembe edebiyatın savunuculuğunu yapmamış ve gerek içerik olarak gerekse konu olarak ağır bir işleyişe yer vermemiştir. Postmodern örüntüyle 12 adet öykü oluşturmuştur. Bu öyküler: “Har”, “Muntazar”, “Fragmanlar”, “Hadi”, “Tekâsür”, “Çemberler”, “Alemdağı’nda Var Bir Panço”, “Nokta”, “Karşılaşma”, “Zindan”, “Bir Derginin Fenomenolojisi”, “Ana Haber Bülteni” isimlerini almıştır.

#### 1.3.8. Mürekkep

Cemal Şakar, Mürekkep eseriyle Ortadoğu’ya biraz daha eğilerek anların fotoğraflarını çekiyor gibidir. Anları kesit olarak ele alarak öyküleştiren Şakar, kitabında zengin bir öykücülük sergisi yapıyor. Büyük bir kısmı gerçek olan bu anlar okuyucu üstünde etki bırakırken olaylar hakkında daha fazla bilgi sahibi olma arzusu oluşturur. Eserdeki öykülerin genel özelliklerine bakınca bir sivrilik ve gerilim olduğu sezilir. Keza öykülerin içeriğinde genelde mülteci kampları, terörizm, Ortadoğu, Müslüman halk, kan, şiddet, savaş gibi olgular göze çarpmaktadır. Mürekkep’e bakıldığında bir kuyumcu titizliği görünür. Zira ne uzun ve dolanbaçlı cümleler ne de gereğinden fazlaca uzatılmış kelime grupları görülür. Eserde anlatılmak istenenler genelde yaşanmış olaylardan kurgulandığı için yazarın gerçekçiliğini kuvvetlendirir. Ayrıca Mürekkep yazarın hakkında en çok yazılıp çizilen eseridir demek yanlış olmayacaktır. Eser içerisinde yazarın mürekkebinden sızan 17 adet öykü vardır. Bunları sırasıyla: “Kılıç”, “Geçişler”, “Battaniye”, “Sesler”, “Mama”, “Nil”, “Bıçak”, “Güneş”, “Bir Öykü Tahlili”, “Önce Vatan”, “Hançer”, “Koku”, “Babamın Kokusu”, “Uzak”, “Modern Hayatın Hikâyecisi”, “Küçük Şeyler Düeti” ve “Bir Tip” şeklinde isimlendirmiştir.

#### 1.3.9. Portakal Bahçeleri

Eserde terör, kan, gerçek olayların ve anların öyküleştirilmesi ve en çok da yine Müslümanlar konu ediniliyor. Ayrıca kimi zaman bir ironi kimi zamansa bir eleştiri

okura varlığını hissettirmektedir. Kurmacanın oluşması ve bunun hissettirilmesi de postmodernist öykü anlayışından ileri gelmektedir. Cemal Şakar öykücülüğünde değişim hali bir klasik olmuştur. Bu çelişkiyle öyküleri anlatılabilinen yazarın Portakal Bahçeleri isimli kitabında pek çok değişik anlatım ve teknik ele alınmıştır. Öykücülüğü ve kurgu yapısı olarak bakıldığında doygunluğa ulaştığını okuyucusuna belli eder. Kitaba ismini veren “Portakal Bahçeleri” öyküsü aslında sadece kitabın değil tüm öykücülüğünün bir sembolü olmuştur. Zira Cemal Şakar’ın öykü kitaplarında karakterler genelde bazı olgularla içiçe yaşamaktadır ve bulunduğu durumu aşmak için yolculuğa çıkar. Portakal Bahçeleri modernist hayatla uzlaşmamak dahil tüm bu konuları ele alan bir eserdir. Tüm bu konuları bünyesinde barındıran 18 adet öykü bulunmaktadır. Öyküleri sırasıyla şöyle sıralanabilir: “Zarurat-ı Hamse”, “Renkler”, “Vüsat”, “Parataksis”, “Portakal Bahçeleri”, “Cennet Kokusu”, “Cennet Güzeli”, “Maide”, “Yarım”, “Bahar”, “Otuz Saniye”, “Avm”, “Kendisi Bir Upuzun”, “Defter”, “Sokaktan Aşağıya”, “Fısıltı”, “Kol Düğmeleri”, “Esfel-i Safilîn”. Yazar, Esfel-i Safilîn isimli öyküsünde bir sonraki eseri Kara’ nın bir nevi üstü kapalı haberini vermiştir.

#### 1.3.10. Kara

Kara öykülerin kitabı Kara, Cemal Şakar’ın şimdilik sondan bir önceki öykü kitabının ismidir. Şakar, bu eseriyle yeraltı edebiyatına ait yazarları andıran bir öykücülük sergiler. Öykülerinin muhtevasında yine yolculuk, yalnızlık, ölüm ve eleştiri söz konusudur. Öykülerinde okuyucularını daha çok karamsar bir İstanbul havasına sokmakta o havayı solutmaktadır. Hemen her öyküsünde alnına kara yazı sürülmüş insanların hikayeleştirilmesi demek yanlış olmaz. Şakar, ironi ögesini yine eleştirel bir dil kullandığı satırlarında işlemekten kalemmini sakınmamıştır. İronik anlatımları genelde maddi ve dünyevi değişikliklerin gücünün maneviyatı gölgede bırakması üzerinden vermiştir. Kara eserindeki 17 öyküsüne “Masada Ruhumla”, “Cesetler Hemen Her Yerde”, “Ömer Hayyam Canisi”, “Yumak”, “Adı Leyla Olsun”, “The Mahrem Palace”, “Mustafaaamm”, “Bir Avuç Dünya”, “Sonsuzluk ve Bir Gün”, “Arzın Titrediği An”, “Kül”, “Kumsalda Denizden”, “Küf”, “Bakış”, “Unutuş”, “Bir Öyküye Giremeyen Parçalar”, “Göl” isimlerini uygun görmüştür.

### 1.3.11. Adı Leyla Olsun

Cemal Şakar'ın 2018 yılında çıkardığı öykü kitabı Adı Leyla Olsun önceki kitabı Kara'da yer alan bir öyküyle aynı ismi paylaşmıştır. Kitapta tabiat olgusundan sonra göze çarpan diğer unsurlar savaş ve modern hayatın şehir yaşayışına yansımalarıdır. Teknik açıdan bakıldığında öykülerde modernist unsurlar dikkat çeker. Kimi öykülerinde bilinç akışı, leitmotive veya metinlerarasılık tekniklerini kullanmış olsa da önceki kitaplarına nazaran genel olarak öykü içlerinde daha kronolojik, zamansal anlamda düz bir anlatımı tercih eder. Öykülerin dilinde genel olarak sanatsal anlatım görülür. Bunun yanı sıra kimi öykülerde de konuşma diline ve argoya yer verir. Konuşma dili bazen sade bir dil iken bazen de yöresel ağız olarak kendini gösterir. Kitap toplamda 16 adet öyküden oluşur. Cemal Şakar, öyküleri için seçtiği isimleri şöyle sıralanmıştır: “Ah Kızım”, “Tabii Ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Böyle”, “Burası Böyledir”, “Patlayan İki Tüfek”, “Hayatın Kıyısında”, “Kader Ânı”, “Kanyon'da”, “Hayat İşte”, “Sırtımdaki Ben”, “Aykız”, “Kendime Giden Bir Yol”, “Kanadında Bir Kuşun”, “Tohum”, “Yasa”, “Mutfakta Bir Öykü”, “Utanç”.

## II. BÖLÜM

### 2. CEMAL ŞAKAR ÖYKÜLERİNDE YAPISAL UNSURLAR

Cemal Şakar öykülerinde yapısal olarak pek çok farklılık dikkat çeker. Öyküleri yapı bakımından incelerken her bir unsuru mümkün olduğunca hemen hemen her öyküsünden tespit edilerek detaylandırılacak, böylece yapı bakımından oldukça detaylı bir çalışma olarak ele alınacaktır.

Öykülere bakıldığında tema ve yapı olarak pek çok çeşitlilik barındırdığını söylenebilir. Öyküleri oluşturulurken pek çok teknikten ve yapısal unsurdan faydalanarak kurgulanmıştır. Bu durum yine Cemal Şakar'ın öykülerinin hemen her yönden gösterdiği farklılığı gözler önüne sermektedir. İlk öykü kitabı olan Gidenler Gidenler ile başlayıp son öykü kitabı Adı Leyla Olsun'a kadar öykülerini belirli başlıklara örnek durumlar tespit edilerek ele alınacak ve mümkünce kronolojik bir sıra gözetilecektir.

Yapısal olarak ele alındığında bazı başlıklara bölmek faydalı olacaktır. Bu başlıkları: “Kurgusal olanlar, gerçek kişilerle ilişkilenenler, atıflı başlayanlar, alt başlıklı olanlar, tek başlıklı olanlar, görsel kullanılanlar, tamamen nesir olanlar, şiir veya şiirsel dizeler bulunanlar, anlatım ve yazım teknikleri (değişik yazı punto ve fontları kullanmak, metinlerarasılık, üst kurmaca, leitmotive, bilinç akışı vs.) barındıranlar, tek anlatıcılı, çok anlatıcılı, minimalsit öykü ve uzun öykü” olarak sıralamak ilk değerlendirme için mümkündür. Bu sebeple yapılacak olan çalışma muhtevasında birçok unsura değinilecektir. Yapılar fazlaca öyküde bazen tek bazen de iç içe görüldüğünden dolayı karmaşaya yer vermeyecek bir örüntüyle ele alınacaktır.

Cemal Şakar öykülerinde anlatıcının rolü çok etkindir. Öyle ki anlatıcının belirli yönleri okuyucuya ulaşır. Kimi zaman kendiyle konuşur kimi zaman tek bir anlatıcı öyküyü takdim eder kimi zamansa anlatan birden fazla kişidir.

Modern yazım tekniklerini de sıklıkla eserlerinde kullanan ve postmodern öykücülüğün içerisinde nicelikli bir kalem olan Cemal Şakar, birçok tekniği öykülerinin içinde eritmiş ve sanatına harmanlamıştır. Bu teknikler eserin içeriğini hem derinleştirmiş hem de yapısını kuvvetlendirmekte katkı sağlamıştır.

Öykülerinin sanatsal ve duygusal değerini güçlendiren bir diğer durum da çizimlerden ve görsellerden faydalanması olarak sayılabilir. Öyle ki bazen resim sanatı ve şiir sanatı öykülerinin içerisinde kendine öyküyle bir uyum içerisinde yer bulur.

Cemal Şakar'ın yazım dünyasına bakılınca yapısal olarak da tıpkı tematik açıdan olduğu gibi çeşitlilik gösterdiğini söylemek doğru olacaktır. Ayrıca bahsi geçen tasniflerden önce yapı konusundaki temel bileşenlere değinmek önemlidir. Yapı konusunu ele alırken ilk olarak ele alınacak unsur bakış açısı ve anlatıcıdır. Öykülerin kim tarafından anlatıldığı veya yazarın bakış açısı hususu yapı bağlamında en önemli unsurlardan biridir.

## 2.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatmak konusu ele alındığında şüphesiz ilk akla gelen soru metni kimin anlattığıdır. İşte tam da o sırada anlatıcı devreye girer. Metin içerisindeki kelimelerden teşekkül anlatıyı, kimin nasıl anlattığı hususu yapı açısından oldukça önemlidir. Yapı unsurları açısından oldukça önemli olan anlatıcı unsuru konusunda bir diğer dikkat edilecek husus tümüyle metin içi kurmaca kişi ve öğelerle gerçekteki kişileri tamamen aynı olarak kabul etmemektir. Öyle ki bu duruma göre kahraman anlatıcı ile kaleme alınan bir metnin içerisindeki kahramanın doğrudan yazar veya yazarın hayatıyla ilintilemek doğru bir yaklaşım olmamaktadır. Ayrıca anlatıcının çeşitli türleri bulunmaktadır. Anlatıcı bazen gözlemci gibi olup geri plandaki bir karakterle öyküyü

kişi veya muhteva bakımından etkilemeden kahramanlarının başından geçenleri anlatır. Bir kısım öykülerde anlatıcı ise yine geri planda kalan fakat kahramanla ve olaylarla etkileşime giren ve olup biteni anlatan bir tanık gibi var olmuştur. Anlatıcı kimi zamansa tanrısal bir konumdadır. Öte yandan söylenecek bir diğerk anlatıcı türü ise başkahramanın ağızından anlatılan eserin asıl kahramanın anlatıcı olduğu metinlerdir.

Bir diğerk anlatıcı çoğul anlatıcıdır. Cemal şakar yklerinde Pencere isimli öykü bu anlatıma örnek teşkil etmiştir. Ayrıca yazarın öykülerinde bakış açısı kimi zaman bölümler, sayfalar hatta bazen paragraflar arası değişir. Keza şakar öykülerini oluştururken farklı pencerelerden bakmayı denemiştir. Bu durumu bazı öykülerinde anlatıcı ve bakış açısı bazlı olarak paragraflar arasında bile işleyerek öyküde birden fazla bakış açısına sahip bir yapı oluşturmuştur. Genelde farklı yazı fontlarıyla bunu belirten yazarın bu tercihi, bazı öykülerin örgüsünü bir hayli karışık ördüğünü göstermiştir. Bu duruma temel altyapıyı bazen st kurmaca yöntemi sayesinde kurmuştur.

Anlatıcının nemi bir hayli büyüktür. Nitekim bir anlatıcı vasıtasıyla metinler okuyuculara ulaşır. Fakat metin içerisinde gördüğümüz ve ben dilini kullanan tekil kişi ile yazarın benliğini karıştırmamak gerekir. Keza bir yazar biyografik veya kendi hayatını kaleme aldığı bir eser kaleme alırken bile bütünen kendisini aktaramaz ve farklılaşma yahut eksiklik bulunur. Bazı metinlerde yazar ile anlatıcı bağdaştıralamaz ama bazılarında kısmen bir benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Bu durumda metin içindeki nesnel gerçeklikler ile kurmaca dünya içiçedir. Bu metinlerdeki kollektif yapı içerisinden hangisinin kurmacanın ‘ben’ine hangisini yazarın ‘ben’ine ait olduklarını yalnızca o metnin yazarının hayatı veya sanat anlayışı üzerine bilgi sahibi olan okuyucular ayırımında bulunabilir.

Bir diğerk duruma bakıldığında da metnin anlatıcısı ile metnin yazarının bir paralellik göstermemesidir. Bu durumda metinden hareketle herhangi bir yorum yapılmaya olanak yoktur. Çünkü metnin muhtevası ve anlatıcısı gereği yazarın hayat anlayışı ve fiziksel yapısıyla uyurmayabilir. Bu durumda aralarında bir ilinti bulunmayan yazar ve anlatıcı tamamen farklı bir dünyada bulunmaktadır. Cemal şakar

öykülerinin bazılarında da bu duruma örnek teşkil eden anlatıcı örnekleri bir hayli söz konusudur. Örneğin; Şakar'ın Yumak isimli öyküsünde “Elimde kör bıçağımla bilediler beni. Elimde kör bıçağı sürttükçe şehrin küfüne, pasına ben kirlendim.” (Şakar 2016b: 29) cümleleriyle sokaklarda suç ortamlarıyla büyüyen bir gencin ağzından öyküyü sürdürmüştür. Oysa Şakar'ın hayatı daha çok maneviyatla ve manevi ortamlarda bulunmakla geçmiştir. Hayatını sanata ve edebiyata odaklamış birinin böyle bir yaşam sürmüş olmasına ihtimal yoktur.

Öte yandan bir dğer ayrım ise bakış açısı ile anlatıcıyı karıştırmamanın gerekliliğidir. Anlatıcı ile metin içerisindeki kimin konuştuğuna varılırken bakış açısı ile de tüm bu muhteva içerisindeki yaşananları ve anlatıcı tarafından seslendirilenleri kimin görmeye muktedir olduğuna ulaşılır. Şerif Aktaş bakış açısı terimi üzerine çeşitli tanımlamalar getirmektedir. Aktaş'ın şu cümlesi bu tanımlardan birine örnek teşkil eder: “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelemsinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.” (Aktaş 2005: 78). Bu doğrultuda ise metinde bakış açısı bazı yönleriyle farklılıklar oluşturmuştur. Öyle ki bakış açısının çeşitli türleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki birçok ismi olan “Tanrısal Bakış Açısı” olarak göze çarpar. En belirgin özelliklerinden birisi metindeki ‘ben’ dili yerine ‘o’ dilini kullanması ve duygu-düşünceler dâhil her şeye muktedir bir bakış açısının olmasıdır. Zamanın, mekânın ve kişilerin üzerinde hemen her şeyden haberdar bir bakış söz konusudur. İkinci dikkati çeken bakış açısı ise “Dıştan Bakış Açısı” ismini alır. Tanrısal bakış açısına benzerliği için anlatıcının metin içerisinde vakaların dışında olması söylenebilir. Bu bakış açısında anlatıcı yorum yapmazken olayı objektif bir şekilde nesnellikle aktarır. Metin içi kişilerin duygu-düşünce dünyasına giriş yapamayan anlatıcı tamamen dışarıdan bir gözlemle olayları anlatmaktadır. Olayın bir gözlemci, üçüncü kişi yahut da bir kamera üzerinden aktarıldığı hissi oluşmaktadır. Son olarak ise “Sınırlı Bakış Açısı” hakkında bahsedilirse eğer metnin kahramanlarından birinin üzerinden onun bakışıyla yazıldığı söylenebilir. Bir kahramanın iç dünyasını ve yaşayışını aktaran bu metinlerde bakış açısı kahramanla sınırlı ve okuyucu metni onun kadar bilir.

Bakış açıları konusunda Cemal Şakar'ın bazı öyküleri ele alınacak olursa eğer ilk olarak Sınırlı Bakış Açısı unsurunu işlemek gerekir. Öyle ki Sınırlı Bakış Açısı yazar tarafından öyküleri için oldukça önemli bir tercih olmuştur. Yazar, öykülerinde kahramanların içerisinde yaşayıp onların 'ben'ini ele almayı ilk örneklerinden son örneklerine kadar sıklıkla kullanmıştır. Kahramanların gözünden işlenen öyküler tüm öykü kitaplarında fazlasıyla ele alınmış olsa da ilk üç kitabı olan Gidenler Gidenler, Yol Düşleri ve Esenlik Zamanları eserlerinde hemen hemen tüm öyküleri içinde kendini göstermiştir.

Örnek vermek gerekirse Cemal Şakar öykülerinde Sınırlı Bakış Açısını ilk olarak Gidenler Gidenler'de tercih edildiği söylenebilir. Eserde Ölü Zaman isimli öyküdeki şu satırlar örnek olur: “Şimdi tüm sınırlarımı aşmak, bağlarımdan kurtulmak, yalnızlığın yüceliğini ve bilgeliğini yaşamak istiyorum. İnsanlarla paylaşıp sorumlularımı yitirdim. Onlardan bir şeyler dinleyecek, onlara bir şeyler anlatacak kadar genç ve güçlü değilim. Bağımsız, sorumsuz, iletişimsiz bir dünya kurmak istiyorum, kendime.” (Şakar 2014a: 37). Henüz ilk örnekten görüldüğü üzere kahramanın anlatıcılığı kendini kolaylıkla belli eder.

Bir diğer örnek ise Yol Düşleri eserinde bulunan Yolculuk isimli öyküdür. Kahramanın anlatıcılığını yaptığı bu öyküde sıralı birleşik cümleler dikkat çekmiştir. Karakterin fiillerini hızlıca yine karakter üzerinden okuyucuya iletildiği bu satırlara bakılınca anlatı dili daha açık görünür. Örneğin öyküde geçen “Evime girince terk edilmiş odaların dağınıklığını ilk kez gördüm. Hayatımı örtmek için kullandığım eşyaları yere indirdim, perdeleri yırttım, şilteleri, kilimleri, kitapları orta yere devirdim. Kandil yanıyordu. Bana ait olan kısa bir hayatı darmadağın etmiş, parmak izlerimi birbirine katmıştım. Uzun uzun baktım benden geri kalanlara.” (Şakar 2014b: 39) ifadeler oldukça tutarlı bir örnek teşkil etmiştir.

Esenlik Zamanları kitabıyla da kahramanın gözünden öykülere bir hayli yer vermiş olan yazar, Dört Güzel Şey öyküsünü de bu şekilde işlemiştir. Öykünün ilk bölümünde daha da belirginleşen bu anlatım şu satırlardan mürekkep olmuştur: “Salkımsöğüdün altından kalkıp nehrin kıyısına yürüyorum. Onunla son kez

oturduğumun taşın üzerine oturuyorum. Paçalarımı sıvayıp ayaklarımı suya salıyorum. Bir avuç su alıp onu nefesimle buharlaştırmaya çalışıyorum. Bulut olur ona tutunur, karşıya geçerim diye düşünüyorum. Onunla aynı renge boyanır, yağmur olur bir başka iklimde toprağa düşer, tohuma can veririz diyorum.” (Şakar 2014c: 13). Öykünün bu paragrafından da belli olduğu üzere belirgin bir “-(U)m” dili yani kahramanın ağzından yazıldığına ve oradan okunduğuna ulaşılır.

Cemal Şakar’ın öykülerinde kahramanın anlatıcılığıyla okuyucuğa ulaştığı birçok örnek bulunur. Hemen her kitabında tıpkı Hayalperdesi kitabında da olduğu gibi kahraman anlatıcılığı okuyucusuyla buluşur. Çılgılık öyküsü de bahsi geçen öykülerden birisidir. Öykünün ilk satırlarında geçen “Şimdi buradayım işte!... Böyle olsun istemezdim. Gelmeseydim, hep orada kalsaydım; nasıl desem? İşte! Kalamadım. Bir savrulma bu, herkes savrulur, ama ben dimdik dururum, derdim. İnsan hep iddialarına yenik düşüyor galiba, diyorum.” (Şakar 2015a: 75) cümlelere bakıldığında yine bir kahramanın içinden onun nazarından bir öyküye başlanıldığı fark edilir.

Hadi öyküsü muhteva bakımından Bosna’da geçtiği fikrine ulaşılan ve kahramanının ağzından kaleme alınan öyküdür. Diğer bir deyişle anlatıcısının öykü başkahramanı olan bir diğer Cemal Şakar eseridir. Sular Tutuştuğunda kitabında yer alan bu öyküde de diğer birçok öykü gibi kahramanın anlatıcılığı ile insanı daha çok merkeze oturtma fikri güdülmüştür. Şakar’ın müslüman insanları bu denli ele alıyor olması insanlarla olan duygusal bağ ve ortak paydalardan dolayı olmuştur. Bundan dolayı genelde öykülerini bu insanların pencerelerinden okurlarına iletir. Hadi öyküsünde geçen “Bir daha kendisinden haber alamadığım karım: söyle! Nerelerde ziyan edildi? Küçük oğlum? Sen de tanıktın, büyüğün ellerimden AKIP gidişine. Düşlediğim bir şehir yoktu. Düşlerimde bir şehir vardı; kabul!” (Şakar 2015b: 31) cümleleri öykünün geri kalan birçok kısmında olduğu gibi kahramanın anlatıcılığına ve sınırlı bakış açısına örnek olmuştur.

Cemal Şakar öykülerindeki anlatıcı bazen oldukça dinamiktir. Yalnızca düşüncelerini duygularını aktarmaktan ziyade kahramanın içerisindeki ortamları da okuyuculara kahramanın anlatıcı vasfının üzerinden aktarmıştır. Örneğin, Küçük Şeyler

Düeti isimli öykü Mürekkep kitabındaki sınırlı bakış açısı teşkil eden öykülerdendir. Öyküde yer alan şu satırlar hareketli bir anlatımı yansıtır: “Geç kalmışcasına, nefes nefese giriyorum; naylonla örtülmüş mekâna. Nargile aromaları, sigara dumanları arasında, dipte bir masada. (...) Sırtımda çanta, çantada ağır kitaplar, kitaplarda küçük dünyalar. Kitaplardan mı konuşacağız, hayattan mı? Nefes alamıyorum diyor.” (Şakar 2017: 82).

Yazarın Portakal Bahçeleri kitabında da örnek durum mevcuttur. Öykü kitabı içinde birkaç örnek öykü bulunmaktadır. Bu örneklerden bir diğeri ise Yarım isimli öyküdür. Öykü içerisinde bir askerin yazdığı mektubun ağzından anlatım söz konusudur. Şu cümlelerle öykü içerisinde örnek verilebilir: “Hatırlarsın, daha çocuktum, sorar dururdum biz Cezayirli miyiz, Fransız mı diye? Susardın. Sımana bir anlam veremezdim. Sen sustukça, sorularım bir karanlığı büyüttü. Boğulurdum.” (Şakar 2015c: 54).

Kara’daki Kül’de ise anlatıcı bir mülteci kızdır. Kızın duygu ve düşünceleri üzerinden öykünün kaleme alınması kahraman anlatıcı tarzının tipik bir örneği olmuştur. Öyküde geçen “Birbirine karışmış kokularla sürüklenirken, kendimi hatırladım. Utandım kaldırımda oturmaktan. İnsan olmanın utancı utançların en ağırımı. İnsan olmaktan utanılır mı? Ben utandım.” (Şakar 2016b: 82) satırları somut bir örnek olarak verilebilir.

Şakar öykülerinde bir diğeri anlatıcı ise gözlemci anlatıcıdır. Gözlemci anlatıcı ise yardımcı yani ikinci bir anlatıcı olarak nesnel, öznel veya tanrısal bakış açısıyla görülebilir. Şakar, öykülerini oluştururken birçok kez bu anlatıcı türünden ve bakış açısından yararlanmıştır. Gözlemci anlatıcıya örnek teşkil eden bir durum da Pencere kitabındaki Otacı öyküsüdür. Öykü içerisinde ayrıca bazı bölümler Tanrısal Bakış Açısı’na uygun olarak kurgulanmıştır. Öykü üzerinde yapılan okumayla anlatıcının karakterin iç diyaloglarını yansıtmış olması ve karakterin iç dünyasına da hakim olması şu cümle ile belli olmuştur: “Yılda bir iki kez tam ensesinden girip beynine doğru ilerleyen keskin bir sancının habercisiydi gözlerinin bulanıklaşmaya başlaması.

‘İnşallah yanılıyorumdur.’ Tam karşısında oturan hastaya baktı.” (Şakar 2014d: 83). Ayrıca bu cümleyle de anlatıcının zamanlar arası bilgiye de sahip olduğu görünür.

Öte yandan Hayalperdesi’ndeki A/B isimli öyküdeki anlatıcıya ayrılan kısımlar net şekilde ayrılmıştır. Anlatıcıya ayrılan kısımlarda kullanılan bakış açısı yine Tanrısal Bakış Açısı’na örnektir. Örnek üzerinden bu şekilde bakıldığında anlatıcı ve bakış açısı farkı daha iyi ayrımlanmaktadır. Öyküdeki anlatıcı karakterleri gözlemlerken şu cümlelerle gözlemi yapmıştır: “ANLATICI/ İçindeki kırgınlığı, kanayan yaranın sızısını giderecek takati yoktu. Baş edemiyordu kendiyle. Kitaptan ancak yarım sayfa okuyor; birden duyduğu dayanılmaz sızıyla etrafını kolağan ediyor; kendini unutmak için başkalarıyla temasa geçmek istiyordu. Başka insanlarda, eşyada sağaltmaya çalışıyordu kanayan yerlerini A ve B.” (Şakar 2015a: 17).

Hikâyât, kitabındaki öykülerin nicelik fazlalıkları dikkate alındığından genel bir yorum yapılacak olursa eğer öykülerin hemen hemen hepsinde gözlemci bir anlatıcının veya Tanrısal bir bakış açısının olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Tanrısal bakışın bir diğer dikkat çeken özelliği bilindiği üzere öykünün hemen her şeyinin üstünde bir hâkimiyettir. Bu hakimiyete karakterlerin düşünceleri de dahil olmuştur. Cemal Şakar, öykülerini oluştururken karakterlerin iç dünyasına gerek kendi ağzından gerekse bir gözlemcinin anlatıcılığında yer vermiştir. Bu durum Cennet Kokusu öyküsüyle Portakal Bahçeleri kitabında da söz konusudur. Öyküde geçen “Rüzgar işte! Mikail’in köyün üzerinden geçtiğini düşündüler; ürperdiler. Belki bu yüzdendir bombaların kesilmesi diye düşündüler. Hep Düşünüyorlardı! Düşünüyorlardı!” (Şakar 2015c: 42) satırları tüm bu yazılanlara bir örnek olmuştur.

Gözlemci konumda olmak anlatıcı tercihinde yaygın bir türdür. Nesnel olarak gözlemci olan anlatıcılar da önceden bahsedildiği gibi karakterler üzerinde herhangi bir değişim veya etki yapmaz. Cemal Şakar öykülerinde de bu durumun örneklerini teşkil eden numuneler mevcuttur. Olduğu gibi anlatılan ve sadece dış bir bilişle oluşturulan öykülere örnek vermek gerekirse Mürekkep kitabındaki Mama öyküsü yerinde olacaktır. Öykü muhtevasında başından sonuna kadar bu tutum söz konusudur.

Öykünün ilk satırlarını ele alırsak şu cümleler bu duruma örnek gösterilebilir: “Sade ve silik bir makyaj. Sarı saçlarını herhangi bir lastile atkuyruğu yapmış. Yenleri dikkatlice iki kere kıvrılmış keten gömlek, çok pahalı olmayanlardan. Rahat ve uzun etek; etiketi okunmuyor, çok pahalı olmayanlardan.” (Şakar 2016b: 27).

Bu hususta ele alınması gereken son anlatıcı türü ise Çoğul Anlatıcı olmuştur. Cemal Şakar, postmodern edebiyatta bir hayli gerçekçilik imkanı sunan ve anlatı zenginliği oluşturan bu anlatıcı türünden yararlanmıştır. Çoğul Anlatıcı hususunda genişçe bir örnek kaleme alan Şakar, ikiye ayırdığı Pencere isimli kitabının ilk kısmını bu anlatıcı türü ile inşa etmiştir. Öykü içerisindeki bölümlere ayrılan her kısımda ayrı bir karakterin gözünden işlenen konu misafir, evin babası, evin annesi ve evin büyük oğlunun gözünden yazılmıştır. Şehirlerarası bir misafirlik serüveniyle başlayıp aynı ortamda bulunma ve vedalaşma sürelerini kapsayan öyküde her karakterin gözünden farklı detaylar ve konuyu anlatım tarzı ele alınmıştır. Kişilere göre değişen bu detaylar öykünün anlatısının zenginleşmesine katkı sağlar.

## 2.2. Olay Örgüsü

Yapısal olarak ikinci işlenecek başlık olay örgüsüdür. Olay örgüsü de yapısal açıdan oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Cemal Şakar öykülerini olay ve durum bağlamında tasnifleyerek ele almak gerekir. Yazar genel olarak durum hikayeciliğine örnek teşekkül edecek eserler kaleme almıştır. Fakat Şakar’ın öyküleri içinden bazı alıntılar yapılarak bu iki tasnif somut kılınacaktır.

Genel olarak edebi bir eserde değişen ve gelişen olaylar bütünü onu düz bir metin ayıran farkı oluşturur. Edebi metinler ile düz bir metnin farkını Mehmet Tekin şu cümlelerle belirtmiştir: “Tarihçi, vak’a üzerinde konuşur; romancı vak’ayı konuşur; ona yeni bir nitelik ve misyon kazandırarak yapar bunu.” (Tekin 2001: 62). Öykülerde de bu durum kendini benzer şekilde göstermektedir. Zira öykü de edebi bir metin olarak düz vakalardan ve metinlerden kendini ayırır. E. M. Forster öykü ile ilgili “«Zamanın uzayıp giden şeridinden kesilip çıkarılmış bir parça» olarak tanımlayabileceğimiz öykü,

sanatın pek ilkel bir biçimidir.” (Forster 1985: 127) cümlelerini kurmuş olsa da bazı öykülerde (vaka öyküleri) yalnızca olay örgüsünün kullanılış biçimi dahi bu türü edebi yapmaya yetmektedir. Forster öte yandan olay örgüsünü üst yetkili bir devlet memuruna benzetir. Romanlardan hareketle edebi metinlerde bireyciliğin önemini ve sınırlarını bir memurun ağzından şöyle verir: “Roman kişilerinin öyle uzun uzun düşünceleri, kendi iç dünyalarının merdivenlerinde bir aşağı bir yukarı koşarak vakitlerini çarçur etmeleri doğru değildir. Olayların gelişmesine katkıda bulunmanız gerekir sizin; yoksa romanın yüksek çıkarları tehlikeye düşer.” (Forster 1985: 128). Yazar, didaktik bir dille olay örgüsünün eser kişileri ile olan ilişkisini böyle açıklar.

Ayrıca sadece kişilerle sınırlı kalınmaması gerekir. Zira olay örgüsü bir bütündür ve öykünün diğer yapısal unsurlarıyla olan bağı ne kadar kuvvetli ve derin olursa edebi olarak o kadar başarılı bir eser ortaya çıkar. Bütünlüğü oluşturan unsurlar ilk bakışta; zaman, mekân, kişiler, bakış açısı ve anlatıcı, dil ve üslup olarak sıralanabilir.

Şakar öykülerinde olay örgüsü bakımından çeşitli farklılıklar da göze çarpar. Olayların işlenişi üç farklı şekilde görünür. Bu üç farklı durumdan ilki olayların düz bir zeminde işlemesidir. Düz işleyen öyküler bir zincir gibi ve tek taraflı (hep ileriye giden) birbirine nedenlerle bağlı kronolojik bir anlatımdır. Zincir anlatım kimi zaman iç hikâye olarak kendini gösterir. Bu durum ikinci olay örgüsünü ortaya çıkarır. İkinci olay örgüsü türü farklı anlatıların içiçe şekilde alt küme halinde görünmesidir. Bu durumda zamanda ileri veya geriye doğru bir kırılma veya iki öykünün alt alta paragraflar halinde eş zamanlılığı söz konusu olabilir. Üçüncü ve son olay örgüsü türü ise farklı kümelerin tek bir şemanın içinde bağımsız biçimde yer almasıdır. Bu tarza en iyi örnek yazarın Portakal Bahçeleri kitabındaki Esfel-i Safilîn öyküsü olmuştur. Öykü içerisinde arka plandaki kurguya dayanarak üç farklı vaka öyküsü kaleme alınmıştır.

Öte yandan olay örgüsü konusu Cemal Şakar öykülerinde üç başlıkta kendini göstermektedir. Tasnife bakıldığında bu üç şekil “Vakaya (Olaya) Dayalı Öyküler”, “Durum Öyküleri” ve “Diğer (Tasnif Dışı) Öyküler” başlıklarıyla göze çarpar. Vakaya dayalı olan öyküler, durumsal özellik gösteren öykülere nazaran daha görünmektedir.

Şakar öykülerinden çokca örneklerle zenginleştirilerek ele alınacak bu iki ayrı öykücülük türü yazarın öykülerindeki işleniş anlamak için oldukça yardımcı olacaktır.

### 2.2.1. Vaka (Olay) Öykücülüğü Özelliği Gösterenler

Vaka öykülerinin olay örgüsündeki dikkat edilecek en büyük unsur neden-sonuç ilişkisidir. Bir öyküde olay örgüsüne dikkatlice bakıldığında gerek doğrudan gerekse bulanıklaştırıp öykü içerisinde karıştırılarak bir nedensellik görünür. Bu durumda belli olduğu gibi eğer olay örgüsü bir eserin niteliğini de ortaya koymaktadır. E. M. Forster, olay örgüsünün bu ayırıcı özelliğini şöyle belirtir: “Eğer olay örgüsü iyi hazırlanmışsa, romanın sonunda okuyucuda uyandıracak duygu; ipuçlarına, zincirleme neden-sonuç bağlantılarına ilişkin bir izlenim değil de, derli toplu sanatsal bir güzellik duygusu olacaktır.” (Forster 1985: 131). Olay örgüsündeki bu nedenselliğin işleniş sırasında da yazar istediği yerlere dilediğince derinlik katarak olay örgüsünü kendi tecrübe ve estetik zevkine göre sıkıca örmeye çalışır.

Vakanın önemini romanlar üzerinden örnekleyen Mehmet Tekin hikâye terimi için “Hikâye olandır; ‘vak’a’nın biçimlendirdiği serüvendir. Vak’a ise, sözlük anlamı itibarıyla ‘olup geçen şey’ demektir. Romancı, kaleme alacağı romanın “epik” yapısını bu ‘olup geçen şey’le kurar. Bu durumda vak’a roman denilen edebi türün vazgeçilmez ögesi olmaktadır.” (Tekin 2001: 61) cümlelerini kurmuştur. Bu cümlelerden hareketle romanların aslında birbiriyle ilişkili kurgulanarak bağlanmış öykülerden oluşan bir edebi tür olduğu çıkarılabilir.

Vaka öykülerindeki olaylar genelde gerçek hayatta kendine yer bulur. Bu yüzden vaka öyküleri olay örgüsü bakımından gerçeklikle daha yakındır. Durum öykülerinde durum tamamen bir anlık kesit yahut içsel duygu-düşünce ile ilgilidir. Vaka öykülerindeki diğer yapısal bileşenler olayın yaşanabilirliğini güçlendirmek için olay örgüsünü destekler.

Türk edebiyatında Vaka öykücülüğü Maupassant tarzı öykücülük olarak bilinir. Dünya edebiyatında ilk başarılı örneklerini Fransız yazar Guy de Maupassant verdiği

için bu isimle anılır. Maupassant tarzı olay öykücülüğünün büyük temsilcileri ise Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Reşat N. Güntekin, Yakup K. Karaosmanoğlu ve Sabahattin Ali olarak gösterilebilir.

Cemal Şakar da vaka öykülerini kurarken genellikle hayatın içerisinde yaşanmış yahut yaşanabilecek birtakım olayları ele alır. Hayata yakın temaları ve konuları işleyen Şakar için vaka öyküleri daha çok ölüm, savaş ve yolculuk bağlamında kaleme alınmıştır. Cemal Şakar'ın sanat hayatının son öykülerine bakıldığında vakanın önceki öykülerine nazaran önem kazandığı görülür. Olayların genelde başlangıcı ve gelişimi belirginleşmiş olsa da sonucunda bir yarımlik söz konusu oluyor. Bu durum onun tamamen olay öyküsünü tercih etmemesinden kaynaklanır. Çünkü Şakar öykücülüğünün en etkili tesiri durumlar, düşünceler ve yarattığı duygulardır. Buna rağmen vaka öykücülüğüne örnek teşkil edecek öykülerinin mevcut olması incelemenin derinleşmesinde etkili olmuştur. Keza 194 öyküsünden sadece 67 öyküsü olay öyküsü özelliği göstermektedir. Fakat bu öykülerden 43 tanesi Hikâyât isimli kitabındaki dini olayların ve kıssaların öyküleşmesiyle olmuştur.

Cemal Şakar ilk kitabı Gidenler Gidenler'de Bir Savaştan Slaytlar adını verdiği öyküsünde vaka öykücülüğünün klasik kompozisyonuna uygun olarak başlamamış olsa da öykünün bir kısmından sonra asıl vakaya yoğunluk verilmiştir. Düşman askerlerin işgalleri bir giriş olmuştur ve öyküdeki çocuğun askerin tehditiyle kardeşini kurban etmek için araması başlıca gerilim ögesidir. Öykünün sonucunda ise yeree boş kovanların düşmesi kardeşlerin ölümünü belirtmiştir. Ayrıca öykücülük dilini oluştururken sanatkar bir dil kullanan Şakar için vaka öyküleri dahi kimi zaman oldukça estetik biçimde kaleme alınmıştır. Bir Savaştan Slaytlar öyküsünde de bu durum cümle tercihleriyle açıkça kendini gösterir.

Yol Düşleri kitabında ise Sırdaş isimli öyküsünde öykü kişinin bir dergaha girişiyle vaka başlar ve o dergahta yaşadıklarıyla olgunluğa ulaştığına inanarak belirli isteklerde bulunur. Bu isteklerin olumlu veya olumsuz cevaplanmaya başladığı sürede dergahta bir yangın çıkarak her şey kül olur. Böylece öykü sonuçlanmış olur. Sanatlı bir

dilin kullanıldığı öyküde düğümlerin çözümü çok farklı beklenmedik bir biçimde sonuçlanmıştır.

Cemal Şakar'ın Esenlik Zamanları eserinde kaleme aldığı Atlas öyküsünde bir yolculuk ele alınır. Öykü kişinin bir yolculuğa karar verip çıkmasıyla öyküdeki vaka başlar. Yolculuk boyunca devam eden menzile erip erememek geriliminde ve sonunda hedefine varan yolcunun aslında başladığından çok da farklı yere gelmemiş olsa da bir sonuca ulaşması bakımından olay öyküsünün özellikleri görünür.

Cemal Şakar, Pencere kitabında ise Otacı öyküsüyle vaka öykücülüğü örneği vermiştir. Öyküdeki olay tedavilerinde kullanmak üzere çeşitli şifalı otları toplamak için dağlara yolculuk yapan bir otacının hikâyesi anlatılmıştır. Bir gün mevsimindeyken tekrardan dağlara çıkıp bazı otları arasa da bulamayarak terar hanesine dönmüştür. Öykünün başlarından itibaren bir gerilim ögesi olarak vurgulanan beyin rahatsızlığı öykü sonunda karakterin ölümüne yol açmıştır.

Muntazar isimli öykü ise Sular Tutuştuğunda kitabında yer almaktadır. Öyküde vakanın gerilimi ve kompozisyonu tam olarak işlenir. Ofisinden bir basın toplantısına katılmak için yola çıkan öykü kişisi toplantı salonuna gelince konuşmacılardan birisine ayakkabı fırlatır ve öykü orada son bulur. Arka plandaki nedenselliğe bakıldığında aslında bu kişinin Irak işgalini protesto ettiği için dönemin Amerikan Başkanı G. W. Bush'a yaptığı ayyakabılı saldırı yaptığı görünür. Olay tek bir düzlemde devam ederek başlangıcı ve nihai fiilden sonraki bitişi kesindir. Bu durum gerek sebep-sonuç düzleminden gerekse vaka kompozisyonuna (serim-düğüm-çözüm) uygunluğundan dolayı vaka öyküsü örnekleri içerisinde değerlendirilmesini sağlamıştır.

Cemal Şakar'ın Mürekkep ismini verdiği kitapta Koku öyküsünde olay örgüsü biraz karışıktır. Öyle ki öyküde iki ayrı mekândan iki ayrı vaka zamanından bahsetmek mümkündür. Bu durum da bir iç hikâyenin doğuşuna sebep olmuştur. İç hikayedeki mahkûmların taşınmaya başlanması, cezaevi aracında bir yangının çıkması ve sonunda da tüm mahkûmların yanarak can vermiş olması olay örgüsü ve işlenişi bakımından vaka öykücülüğüne örnek olur. Bu duruma benzer bir diğer örnek Portakal Bahçeleri

eserinde yer alan Esfel-i Safilîn öyküsüdür. Öykü, öğretmeninin çocuklara bir ödev vermesiyle başlar. Bu nedenin sonucunda ise öğrencilerin kurgusundan üç farklı olay öyküsü ortaya çıkar. Üç öykücük içerisinde vaka öyküsüne en yakın olanı bir eğlence mekânında zorbalık çıkaran sarhoş ve tehlikeli insanların yer aldığı olmuştur. Öyküde anlatı kompozisyonuna sadık kalınarak zincir halkaları halindeki olay örgüsüyle düz bir zamanda başlamış ve bitirilmiştir.

Cemal Şakar, ‘Kara’ kitabının Sonsuzluk ve Bir Gün öyküsüyle de vaka öykücülüğüne örnek vermiştir. Öyküde alzheimer hastası bir adamın bakıcısı gelmeyince evde tek bırakılması işlenmiştir. Öykü başlar, gerilim artar ve nihai olarak son bulur. Bu düzlemde öyküde tek kalan yaşlı adamın evde sıkılarak kızıyla telefonda konuştuğu bölüm olayın girişi olmuştur. Sonrasında evdeki yangını fark ederek buna çözümler bulmak istemesi ise gerilim ögesini doğurur. Uğraşların netice vermeyeceğini anlayarak ateşlere teslim olup can vermesi ise öykünün sonucunu verir.

Şakar’ın öykücülük hayatındaki şimdilik son kitabı Adı Leyla Olsun henüz ilk öyküsünde acı bir olay barındırır. Öyküdeki vakanın tetikleyicisi öykü kişinin kötü tutumlu eşidir. Öykü kişisi bir eve temizliğe giderek para kazanmak ister fakat bu kazanç eşine yetmediği için psikolojik şiddet görür. Tüm bu stres ve gerilimi taşıyamayan öykü kişisi hasta olsa da işine devam etmek istemiştir. Bunun sonucunda da bir gün bu düğümü çözmek için çalıştığı evin camından kendini aşağı bırakmıştır. Öykü bu şekilde sonuçlanırken nedensellik ön plana çıkar.

### 2.2.2. Durum (Kesit) Öykücülüğü Özelliği Gösterenler

Durum öyküleri yada diğer bir adıyla kesit öyküleri bilindiği üzere iki büyük öykü türünden birisidir. Edebiyat dünyasında Çehov tarzı öykücülük olarak da bilenen bu öykücülükte odak olaylar yahut gerilim değil, adından da belli olacağı gibi bir kesiti veya durumu sunmaktır. Olay öykücülerinin yaptığı gibi bir olayı merkeze alarak bu olayı öykünün genel yapısının önüne geçirmek gayesi güdülmeyen bir öykü türüdür.

Durum hikâyeciliğinde göze çarpan bir diğer husus neden-sonuç odağından uzaklaşmaktır. Bu tutum vakanın sivrilemsini engeller. Öyle ki öykünün olay örgüsü bütünen bir başka şeyin sonucunu yansıtmaktansa okuyucunun iç dünyasında öyküyle arasında bir bağ kurulması amaçlanır. Durum öyküsündeki durağanlık onu olaylar babında olmasa da yaşayış olarak günlük hayata yaklaştırır. Çünkü durum öyküleri genellikle sıradan günlük şeyleri kişilerde bir tahayyül bırakacak şekilde işler. Salih Bolat durum öyküsünü ve durumsal özellik taşıyan romanları bu görüşlere paralel bir şekilde şöyle açıklar: “Kurmaca metinlerde olay her zaman bir gerilimi oluşturan hareketlilik biçiminde ortaya çıkmaz. ‘Durum öyküsü’ ya da ‘kesit öyküsü’ olarak nitdenebilecek öykülerde, geleneksel anlamda herhangi bir olay yoktur. Bir bütünün bölümleri olmakla birlikte, kendi içlerinde de bir bütünlük taşıyan öykülerden oluşmuş romanlarda, genellikle bu duruma rastlamak mümkündür. ‘Eşsüremsel öyküleme’ biçiminin kullanıldığı bu tür romanlarda, eylemsel grafik düz bir çizgi izler.” (Bolat 2012: 53-54)

Bir kesiti sunan durum öyküleri fotoğrafa, olay öyküleri ise hareketli resimlere benzetilebilir. Keza olay öykülerinde bir sona şahit olurken durum öykülerinde bu sonu yazar okurlarına bırakır. Ucu açık biçimde herhangi bir duyguyu, düşüncüyü veya insanı ele alan eserler genellikle durum öyküsü tarzıyla kaleme alınır.

Türk edebiyatında durum öyküsü türünde öne çıkan belli başlı isimler vardır. Sait Faik Abasıyanık, Memduh Şevket Esendal ve Tarık Buğra durum öykücülüğü tarzında eserler ortaya çıkaran yazarlardır. Öykülerinde Çehov tarzı öykücülüğüne dair Türk edebiyatında seçkin örnekleri mevcuttur.

Cemal Şakar, öykülerini kurarken büyük bir çoğunluğunu durum öykülerinden seçmiştir. Keza Şakar öykücülüğü genel olarak insana insanı anlatmak ve insanın bitmeyen iç yolculuğu (arayışı) merkezinde şekillenir. Durağan ve günlük öykülerin işlendiği kimi öykülerinde derin bir sorgulama ve estetik arayışı kendine yer bulur. Kimi zaman bir evin odasında yahut bir motel odasında başlayıp orada biten öyküleri vardır. Şakar, öykülerini orada bitirmiş gibi görünse de öyküyü okuduktan sonra sadece öyküye ayrılan sayfaların bittiği görünür. Bu durum da okurun öyküyle kendisi arasında

duygusal ve zihinsel bir bağ kurmasından ve öykünün akıllarda veya gündelik hayatta devam etmesinden dolayıdır.

Durum öykücülüğü türünde oldukça başarılı örnekler veren Şakar, çoğu öyküsünde bir şeyleri gösterir ve yaşatır. Çünkü onun öykücülük anlayışında genel olarak olayları anlatmak ve kendi koyduğu sınırların çok da ötesine geçilmesini istememek gibi bir gaye yoktur. Aksi olarak okurların hayattan, kendinden veya öykünün akıbetinden bir şeyleri öyküyle tamamlası anlayışındadır. Bir durum, hal ve kesiti ele alan öyküleri olayları ele alan öykülerinden oldukça fazladır. Özetle Cemal Şakar, öykülerinde ‘İnsan; doğar, büyür ve ölür.’ demek yerine “İnsan...” demeyi sıklıkla tercih ederek durum öykülerine ayrı bir bağlılık duymuştur. Ayrıca Cemal Şakar’ın 194 öyküsü içinde durum özelliği gösteren öykü sayısı 127’dir. Bu oran onun öykücülükte durum öyküsü tarzını benimsediğini doğrular niteliktedir.

Cemal Şakar’ın Gidenler Gidenler ismini alan ilk kitabında birçok durum öyküsü özelliği gösteren eser söz konusudur. Bu öykülerden birisi de Ölü Zaman’dır. Öykü kişinin bir gidişin ardından içinde bulunduğu yalnızlık durumunu ve bu yalnızlığın onun hayatının bir kısmındaki yerini aktaran Şakar, anlatısını durum öyküsü olarak kaleme almıştır. Durum öykücülüğü özelliklerine bağlı olarak belirli bir başlangıcı, gerilimi ve sonucu olmaksızın sadece zamanın içindeki bir sürede olanları olduğu gibi aktarmıştır.

Yol Düşleri kitabının Eviçi öyküsü belki de Cemal Şakar öyküleri arasında sanatını en belirgin şekilde gösterdiği öykülerden birisidir. Öyküdeki o yalnızlık, yazmanın imkânlarının vurgulanması ve değişime karşı duyulan yorgunluk hissi tamamen yazarın öykücülük temellerini yansıtmaktadır. Öykü kişinin yalnız başına durduğu evde bu gibi sorunları içselleştirerek aktarmasıyla bir durum öyküsü oluşmuştur. Başsız ve sonsuz bir öykü gibi görünen Eviçi, bir anlık duyulan hislerin bütününden teşekkül ederek herhangi bir olaya bağlı kalmadan kurgulanılmıştır.

Esenlik Zamanları kitabı içindeki bir hayli öyküde durum öyküsünün özellikleri görünür. Saat Henüz Üç ismini alan öykü de bunlardan birisidir. Cemal Şakar,

muhafazakâr bir esnafın gün içindeki birkaç saatini ele alarak öyküyü kurgulamıştır. Öykü içinde bir gerilim yahut da bir olay da söz konusu olmamıştır. Öykü biterken aslında öykünün burada sonlanmadığını ve ucu açık bir şekilde bittiği ise “Saat henüz üç. Daha epey vaktim var.” (Şakar 2014c: 59) cümlesinden anlaşılır. Esnaf ortamının ve yaşayışının ele alındığı öyküde durum öyküsüne dayalı bir durağanlığın olması da göze çarpan bir diğer unsurdur.

Tamamı italik harflerle yazılı İstidrad öyküsü Pencere kitabının son öyküsüdür. Cemal Şakar’ın yalnızlık temasını işlediği öyküde anlatıcının öykü boyunca bir başkasına hitaben konuştuğu görülmektedir. Karşısındaki bir kişiye içerisinde bulunduğu yalnızlığı ve durumu aktaran anlatıcı öykü kişisine içinde bulunduğu bir anın gözlemini yapmaktadır. Yazma sorunsalının ve yalnızlık olgusunun işlendiği İstidrad öyküsü de durum öykülerine bir örnek teşekkül eder. Nitekim öykünün sonu da bir hiçlik, boşluk ve yalnızlık durumunu “-Hiç.” (Şakar 2014d: 115) cümlesiyle belirtmiştir.

Hikâyât kitabında fazlaca durum öyküsü göze çarpmaktadır. Öyküler genelde bir durumu ve bir kesiti sunmaktadır. Olay öyküsü kompozisyonu görünmeyen bu öykülerde genellikle belirsiz bir son kendini gösterir.

Cemal Şakar, Sular Tutuştuğunda eserinde de durum öykülerine yer vermiştir. Öykülerden birisi de Alemdağı’nda Var Bir Panko ismini alır. Öykü kişinin çalışma odasında yalnız başına kurduğu gündüz düşüyle kurgulanan öyküde kısa bir anın ve hayalin durumu kaleme alınmıştır. Öykü içinde herhangi bir gerilim ögesi bulunmamaktadır. Ayrıca yine öykünün giriş, gelişme ve sonuç gibi kısımlarının belirli olmaması ve açık bir ucla bitmesi de durum öyküsünün genel özelliklerinin birkaçının somut delili olmuştur.

Mürekkep kitabında birçok durum öyküsü yazan Cemal Şakar, durum öykücülüğü hususunda oldukça olgun ve başarılı örnekler sergilemiştir. Örneğin, Mama ismini verdiği öyküde bir resmin betimini yapar gibi dil kullanmıştır. Tam olarak bir anın resmini çeken Şakar, durum öykücülüğüne farklı konuda bir örnek sunmuştur.

Öyküde bir mama markasının reklam çekimindeki ortamın ve modelin gözlemi konu alınarak kurgulanmıştır.

Portakal Bahçeleri eserinde Yarım, Kendisi Bir Upuzun, Defter gibi durum öykülerine bakıldığında Cemal Şakar, özgün konularda durum öyküleri yazmıştır. Yarım isimli öyküde bir askerin mektubundaki savaş bezginliğinin konu edilmesi bu kaniya örnek verilebilir. Durum öyküsü özelliğindeki bu öyküde mektup tamamlanamadan öykü sonlanmıştır. Bir resmin içine yerleştirilen mektubun metne dökülmüş haliyle oluşturulmuştur.

Cemal Şakar, Kara kitabında pekçok olay öyküsü kaleme almış olsa da Cesetler Hemen Her Yerde öyküsünde öykü kişinin gün içinden küçük bir anı ve dilencilere karşı duygu ve düşünceleri yer almıştır. Olaysız başlayıp yine bir olay olmadan biten öykü, bir iskelede başlar ve öykü kişisi yine bir iskeleye gidecekken bitirilir. Duygu ve düşüncelere ağırlık verilen öykü tamamen içsel bir durumun aktarımı olmuştur.

Adı Leyla Olsun içindeki öyküler de bir önceki öykü kitabında olduğu gibi genellikle olay öyküleridir. Fakat bir iş adamının gündelik hayatından bir kısmın işlendiği Kader Ânı isimli öykü durum öykücülüğü tarzındadır. Herhangi bir olaya bağlı olmadan sadece bir süre içinde yaşananları durağan ve gözlemci bir dille anlatan yazar, bu konuda Kara isimli kitabında yazdığı Bir Tip öyküsünü de hatırlatır. Bir Tip'te de Kader Ânı'nda da modern hayata adapte olmuş farklı cinsiyetten iş insanlarının durumu işlenmiştir. Kader Ânı'ndaki öykü kişisi adamın durumu ve gündelik hayatı işlenirken çok fazla alaycı ve iğneliyici bir dil kullanılmamıştır fakat Bir Tip öyküsünde kadın öykü kişinin hali yer yer okurları gülümsetmiştir.

### 2.3. Cemal Şakar Öykülerinde Kişiler

Cemal Şakar öyküleri içerisinde kişi kadrosu çeşitliliği dikkat çekmiştir. Kişiler yelpazesi muhafazakâr kişilerden başlayıp yeraltı dünyasından kişilere varıncaya değin farklılıklar göstermiştir. Bu iki uç örnek arasında sanat-edebiyat camiasıyla ilintili

kişiler, askerler, çocuklar, mahkûmlar, esnaflar, taşralılar, mülteciler ve gerçek kişiler başlıca olarak göze çarpmıştır. Cemal Şakar, öyküleri oluştururken kişilerini konuşturmaktan ziyade anlatma yoluna giderek muhteva içerisine yerleştirmiştir. Bu durum araştırmayı yaparken kişi tiplerini açığa çıkaran somut bulguları zorlaştırmıştır.

Öyküler içerisine bakıldığında bir diğer durum yazarın gerçek hayattan kişileri de ele almasıdır. Yazar bu kişileri genelde Ortadoğu içinden veya orasıyla ilgili kişilerden seçmiştir. Öyküleri kurgularken bu karakterleri dışarıdan anlatıcı yolu ile yahut da kendi ağzından kaleme alarak pek çok bakış açısından işlemiştir.

Öykü kişileri ele alınırken de örneklerin düzeninde eserlerin kronolojik olarak sıralaması dikkate alınacaktır. Bu şekilde yazarın sanat dünyası içerisinde kurguladığı kişilerin ve tiplerin değişimini de daha sağlıklı vermek mümkün olacaktır. Cemal Şakar'ın öyküleri kişiler bağlamında ele alındığında da canlılık, değişim ve devinim göze çarparken durağanlık veya tekdüzelik olmadığı görülür.

### 2.3.1. Muhafazakâr Kişiler

Cemal Şakar'ın öykülerindeki kişi kadrosu içinde ilk dikkati çeken unsur muhafazakâr öykü kişiler olmuştur. Şakar, gerek öykü anlayışından gerekse hayat görüşünden hareketle dini ve manevi yönleri ağır basan kişileri 16 farklı öyküsünde geçirmiştir. Muhafazakâr kişiler ilk ve en çok Yol Düşleri eserindeki öyküler içerisinde dikkat çekmiştir. Bu eserdeki Sırdaş isimli öyküye bakıldığında orada muhafazakâr öykü kişinin bir mevlevihaneye kabulü işlenmiştir. Bu dergahtaki hizmetli kişinin gençliği ile benzerlikleri bulunan öykü kişisi dergaha karşı hevesli ve araştırmacı olarak yansıtılmıştır. Yazar, karakterin yapısını onun gözünden oluşturulan şu cümlelerle açığa çıkarmıştır: “Koşa koşu hücreme gittim. Hemen lügati elime alıp karıştırmaya başladım, yeni bir dağarcık oluşturmalyım, sadece bir kaptan ibaret olan sözcüklerin içini doldurmalıyım, bu ortam bana, ben bu ortama yakışmalı, yakınlaşmalıyım.” (Şakar 2014b: 19).

Yol Düşleri içerisinde dergâh şeyhi tipini bulunduran bir diğer eseri ise Ses olmuştur. Eserde bir önceki örneğe benzerlik teşkil edecek şekilde yine bir dergah içerisine yerleştirilen muhafazakâr kişiler vardır. Bu eserde öne çıkan kişi ise şeyhtir. Yazar, muhafazakâr öykü kişinin “Çıkarken hırkamı onlardan al. Sana bırakabileceğim tek armağan o. Bir de şu tespihim...” (Şakar 2014b: 67) cümleleriyle bu dünyaya ait olmayışını ve sadeliğini vurgulamıştır. Ölümünün geldiğini anladığı anda bile namaz kılmak isteyen kişi “Vakit geliyor. Onları daha fazla bekletmeyelim. Hadi birlikte sabah namazını kılalım.” (Şakar 2014b: 67) cümleleriyle anlatıcıyı bu namaz için acele ettirmiştir.

Cemal Şakar, Esenlik Zamanları isimli kitabındaki Eşik isimli öyküsünde de muhafazakâr öykü kişisine yer vermiştir. Evin ninesi konumundaki bu kişi öykü içerisinde gerek kişisel malzemelerinin bu kanıyı doğrulaması gerekse düşünüş yapısı bakımından muhafazakâr kişiler arasında yer almıştır. Anlatıcı, karakteri şöyle tanımlamıştır: “(...) elinde doksandokuzluk tespihi. Bin tevhid çekebilmek için tespihe ikinci bir imame gibi eklenmiş on ayrı boncuk. Her akşam eve döndüğüm zaman, halleşmek için yanına iliştiğimde o gün benim için ettiği duaları bir bir sıralardı.” (Şakar 2014c: 7). Bu tasvirlerden de anlaşılacağı gibi karakter dinine düşkün bir çizgide yaşamıştır. Öykünün sonlarına doğru anlatıcının gözünden verilen bir başka detay da yine evin ninesinin dini inceliklerini ortaya serer. Bu detaylardan birisine “Anneme: ‘Yarın elden ayaktan düşersem beni kınasız bırakmayın,’ diye sık sık tembih ederdi. Huzura kınalı gelinler gibi çıkmak istiyormuş.” (Şakar 2014c: 11-12) cümleleri örnek olarak verilebilir.

Şakar, Esenlik Zamanları’nda küçük bir detayla da olsa muhafazkar tutumlu bir aileyi ele almıştır. Öykü kişisi kadın, dinine bağlı kocası için gece belirli zamanlarda uyanarak, sabah namazından önce eşinin uyanmasını sağlamak istemiştir. Kocasına karşı yaptığı bu fedakârlık ve eşinin namazı kaçırmaması için onu uyandırma güdüsüyle hareket ettiğinin vurgusu öykü içerisinde çok kez tekrarlanmıştır. Şakar, eşine yardım için namaza uyandıran kadının durumunu şu cümlelerini öyküde sıklıkla tekrarlamıştır: “Hanımı omuzlarından dürtüyordu: ‘Hadi namaza geç kalıyorsun.’ ” (Şakar 2014a: 30).

Yazarın Pencere kitabındaki Otacı isimli öyküsünün baş karakteri otacı, muhafazakâr bir kimliktir. Hem şifahanesinde hem de yaşayışında muhafazakâr dünya görüşüne aidiyet görünen otacının yararlandığı kitaplardan da bu zihniyet kendini göstermiştir. Kendi baş ağrısı için su hazırlamasını istediği yardımcısına “-Bir bardak su doldur, Hafız Hanıma okutuver.” (Şakar 2014d: 84) demiştir. Keza uyumadan önce de “Ayet’el-Kürsî’yi okuyup yattı.” (Şakar 2014d: 84) cümlesi benzer bir detay taşımıştır. Bu da onun gelenekçi ve dinine düşkün yanını gösterir. Ayrıca anlatıcı şifahane içindeki atmosferi tasvirlemek için “Tam karşı duvarda ‘Şifa Allah’tandır.’ levhasını gördü.” (Şakar 2014d: 84) vurgusunu yapmıştır. Keza otacının yolculuğunu kendi ağzından aktardığı satırlarda ise “(...) o gece odamda okuyamadığım kitabı yanıma aldığımı anımsadım. İbn Kayyim’in, Tıbbu’n-Nebî’siydi.” (Şakar 2014d: 87) cümleleriyle muhafazakâr şifacının çevresini ve kullandığı kaynakları vurgulamıştır.

Cemal Şakar, Sular Tutuştuğunda kitabında Zindan isimli öyküsündeki baş karakteri de muhafazakâr yaşantıya sahip biri olarak aktarılmıştır. Yazar, hemen eserinin başında bu görüşü doğrular türden cümlelere yer vermiştir. Karakterin uykuya geçişinin ve ilk uyku halinin anlatıldığı bu bölümde yazar karakterin hareketlerini şu şekilde tasvirlemiştir: “İkinci namazını îmâ ile kıldı. (...) Gözleriyle parmak boğumlarını takip ederek tespihini de çekti. Genişledi. Yüzüne bir tebessüm yayıldı. İlk kez uzun bir yolu çıkıyordu. İlk kez otobüste namaz kılmak zorunda kalıyordu.” (Şakar 2015b: 73).

Suriye’deki savaşın arka planda kendini hissettirdiği öykü Kendime Giden Bir Yol’daki öykü kişisi, muhafazakâr tipi yansıtan önemli bir figürdür. Adı Leyla Olsun kitabında yer alan öyküde yaşlı bir adamın savaş esnasında günlük gezdiği yerlerde hissettiklerine ve yaşadıklarına yer verilir. Zamanın ve mekânın da aynı yaşlı adam üzerinden verildiği öyküde baston bir simgedir. Yaşlı adamın bastonu adeta bir duyu organı ve anlamlandırma aracı olarak simgeleşir. Bunun yanı sıra öykü kişinin zamanı ve mekânı nasıl algıladığı şu cümlelerle anlatılır: “Sol elim mekânda, sağ elimde kızılıcak ağacından yapılmış yumru yumru bir baston. Onu boşlukta sallar dururum. Boşluk zamandır; zaman kocaman bir balondur benim için; ilerisi, gerisi yoktur, kuşatıldığım bir şeydir zaman. Mekân da evim, geniş avlum, birkaç sokak, çarşı,Ulu

Cami, caminin gölgesinde içilen çaylardan ibarettir. Zamanın kuşattığı da bu kadarlık bir mekândır. Dünya işte! Bu kadar bir şey benim için. Sesler sahi ve kokular tabii ki.” (Şakar 2018: 93). Öykünün devamında ise Ulu Cami’de bu denli sık vakit geçirmesiyle ve yaşayış tarzıyla muhafazakâr biri olduğu anlaşılan öykü kişisi yürümeye devam eder. Yürürken de aynı zamanda şu cümleleri söyler: “(...) sakalımı ırgalayan serin rüzgara kapılıp dudaklarımdaki Yasin-i Şerifi Allah’a yollayacağım ve başka şeyleri de, (...)” (Şakar 2018: 94). Bu cümleden anlaşılacağı gibi Yasin-i Şerif başta olmak üzere Kur’an’dan çeşitli sureler ve duaları okuyarak Allah’a olan bağlılık ve sığınmasını sık sık içinden dile getirir.

### 2.3.2. Yeraltından Kişiler

Cemal Şakar öykülerinin son döneminde dikkat çeken bir diğer unsur ise tehlikeli insanların, katillerin, hayat kadınlarının, arka sokakların, zamanla canileşen insanların ve evsizlerin yer alması olarak gözlemlenmiştir. Sanat hayatının günümüze en yakın evresinde iyiden iyiye kendini hissettiren bu öykü kişileri İstanbul’un birer aynası olarak eserlerine yansımıştır. İstanbul’un sokaklarında daha fazla vakit geçirmiş olan yazar şehrin arka sokaklarında olan biteni eserlerine konu edinmiştir. Bu doğrultuda benzer kişilerin yer aldığı 7 öykü sırasıyla Mürekkep, Portakal Baheçeleri, Kara ve Adı Leyla Olsun kitaplarının içinde kendine yer bulur. Yeraltı edebiyatının izlerini taşıyan bu kişileri örneklemek Cemal Şakar öykü kişilerini anlamak için oldukça önem taşımaktadır.

Yazarın Mürekkep eserinde kaleme aldığı Bıçak isimli öyküsünün sonlarına doğru öykü içerisindeki anlatıcının başından geçenlerle yeraltından kişi örneklerini sunmuştur. Cemal Şakar’ın öyküde oldukça doğal biçimde ele aldığı öykü kişilerini gerektiğinde küfür ettirmekten sakınmamıştır. Arka sokakların karanlık yüzüne sahip bu insanlar kendilerine ve oralara ait olmayan karakteri öldürmüştür. Ayrıca Bıçak öyküsüne dönünce eser içerisindeki katil kadar olaylara sebebiyet veren çiçekçi kadın da önemli bir yer teşkil etmiştir. Yazar bu satırları ele alırken yeraltı tipinin teşekkül ettiği karakterleri şu cümlelerle tasvir etmiştir: “Az ileride, kara, kuru, saçları yağmur sularından yapış yapış, kirli sakallı, bıyıkları ağzının içinde pezevengin, çoktan

montunun cebinde sustalıyı açtığını duymadın. Duysan da tanımazdın zaten o çıt sesini. Abla, dedin. Ne ablası piç kurusu. Şaşırdın. Gözlerin büyüdü. Yanlış anladımızı elin yakandaki güle gitti. Ne yanlış anlaması orospu çocuğu. Omuzların düştü. Hızlanmak, koşmak, kaçmak için yekindin. Bak bir de kaçmaya çalışıyor diye bağırان kadının tarazlanmış sesi bir an dikkatini çetki.” (Şakar 2017: 36).

Yeraltı tiplerinin bulunduğu bir diğér öyküsüne de Modern Hayatın Hikayecisi ismini vermiştir. Bu hikâyede yine parçalı anlatımı kullanan yazar birbiriyle bağımsız görünen ama tümü aynı bağlamda ele alınabilecek kesitleri okuyucularına sunmuştur. Öykü içerisinde bu konuyla ilintili kendini ilk gösteren aynı zamanda öykünün en küçük kısmına sahip olan ikinci bölümdür. Bu bölüm ikişer cümleden oluşan küçük bir diyalogdan oluşmuştur. Yazar, bu diyalog içerisinde hayata karşı üstünlüğünü şiddet ve suçla sağlayabilecek bir kişi çizmiştir. Kişi öykü içerisinde şu diyalogla arka sokaklara ait olduğunu belli etmiştir: “-Bırak şu bıçağı elinden be dayı! – Hiç kazanmayalım mı be yeğen?” (Şakar 2017: 75). Yazar, öykünün devamında ise bir başka bölümde ailesinden uzakta yaşayan hayat kadınına kaleme almıştır. Şakar, kadının bu işi meslek edindiğini lakin geçmişte bıraktığı ailesini özlediğı sezdirdeğinde ise bu bölümü bitirmiştir. Şakar, kadının tasvirini yaparken ince detaylarla bu işi uzunca süredir yaptığını “Kadın sırtüstü uzanıyor, yorgun bir yatağa. Ellerini ve bacaklarını alışkın hareketlerle yana doğru bırakıyor.” (Şakar 2017: 78) cümleleriyle vermiştir.

Cemal Şakar, Portakal Bahçeleri adıyla çıkardığı kitabının son öyküsünde de özgün bir teknikle aynı başlık altında üç ayrı kısa öykü kurgulamış ve tiplerini yeraltından seçmiştir. Bu tipler öykü kurgusu içinde öğrenciler tarafından oluşturulmuştur. Yazar öykü içerisindeki ilk tipi sokak hayatı süren bir grup madde bağımlısı olarak seçmiştir. Sokak çocuklarının içerisinde bulunduğu durumu cümlelerle açıkca ele almıştır. Bu cümleleri şöyle sıralamıştır: “Sürünerek geldi arkadaşının yanına: ‘Bu ne lan dedi? Her yanın kusmuk?’ Mecalsiz, uzana kaldı. Başucundaki poşeti, yarısı sıkılmış yapıştırıcı tüpünü gördü; yüzü aydınlandı. Kullanılmamış bir tüp ve poşet içindeki kola şişesi az ilerideydi.” (Şakar 2015c: 106) Öykü içerisindeki ikinci başlıkta ise bir eğlence mekânına gelen zorba inanların çıkardığı rahatsızlığın kötü sonuçlarını kurgulamıştır. Bu tipler, mekân sahibinin “... şimdi polis damlağ!” (Şakar

2015c: 108) sözüne karşı “-Damlasın, dediler, damlaya damlaya göl olur.” (Şakar 2015c: 109) şeklinde cevap vermiştir. Yazar, öykünün ilerleyen kısımlarında tiplerin daha da detayına girerek tehlikenin ve gerilimin boyutunu taşıdıkları nesnelerle sağlamıştır. Şakar, bahsedilen satırlarda şu cümleleri kurmuştur: “Komşu elini beline attı; metalin soğukluğunu hissedince kendine güven geldi. Diğerine göz attı, tamam, diye. Diğer de göz attı, bıçak elindeydi, tamamdı.” (Şakar 2015c: 109) Öykünün sonlarına doğru bu tiplerden birisi ortamda dans eden ailedeki kadınlara da zorbalık yaparak “Ulan, dedi, daha kızları alıp yukarı çıkacağız.” (Şakar 2015c: 109) cümlesini kurmuştur.

Cemal Şakar, Kara kitabındaki Ömer Hayyam Canisi başlıklı öyküsü de bu duruma örnektir. Okurlar hikâyede bir kişinin şehrin arka sokaklarında nasıl canileştiğine şahit olur. Bu kişi yeraltına ait zihniyette insanlara acı vermekten keyif almaya başlayan karanlık bir öykü kişisidir. Karanlık, dar ve ıssız sokakların sakini olan bu kişinin işlediği suçları öykü içerisinde açıkça anlatır. Örneğin yazar öyküde bu satırları “Deşerim. Hem de ne deşmek, kanırtırım bir de koca Yatağan bıçağını, dana gibi böğürür, koca göbekli kımarhaneciler, böğür ulan derim, böğür, sesin doldursun dünyayı, böğür duysun babam sesini, annem...” (Şakar 2016b: 21) şeklinde inşa eder.

Yazar, aynı kitap içinde Yumak isimli öyküsünde de yine zamanla canileşen bir kişiyi ele almıştır. Bu öyküdeki karakter bir önceki öyküdeki karaktere oldukça benzemektedir. Kirli sokaklar, mekânlar ve suç dünyası Yumak’taki öykü kişisinden nasibini almıştır. Çeşitli suçlar işleyerek hayatına devam eden bu kişinin şiddet eğilimi oldukça yüksektir. Cemal Şakar, öykü içerisinde karakterin ağzından çeşitli cümlelerle onun hayat tarzını kaleme almıştır. Yazarın öykünün bir kısmında kurduğu şu cümleler “Elimdeki kör bıçağı sürttükçe şehrin küfüne, pasına, ben kirlendim. Bir pezevenğin baldırlarına vurdukça kör bıçağı, ben kanadım. Kömür karası saçlarını bileklerime doladığım kadının eksilmiş yüzünü vurdukça kumar masasına, ben kaybettim. Bir polisin hain yüzünü ezdikçe iskarpinlerimle, ben öldüm.” (Şakar 2016b: 29) bu durumun bir örneği olmuştur.

Kara'nın tek yeraltına ait tek kadın kişisi Adı Leyla Olsun isimli öyküsünde geçmiştir. Cemal Şakar öyküde gerçek adı Leyla iş adı Arzu olan bir hayat kadını kurgular. Yazar, Leyla'nın rutin bir günün anlatıldığı sayfada ise onun yaşantı tarzı ve nasıl birisi olduğu hakkında bilgi verir. Satır aralarında bazı detaylar taşıyan bu sayfada yazar bir hayat kadınının hayatından kesitler sunmuştur. Leyla'nın bir günü yazarın kalemiyle şöyle anlatılmıştır: “Önce duş. Sonra sert bir kahve. Kafası hafifçe ayara gelecek. Hafif bir yemek. Yine sert bir kahve. Bin parça başı bütünleşecek. Otelden çıkacak. Rutubetli, sıvaları dökük, küçük pencereci odasına gidecek. Uzanacak. Yalnızlığına gömülecek. Dinlenecek. Dirilecek. Geceyle sokağa çıkacak. Kaldırıma o da dizilecek. İlk gele araba onu alacak. Leyla ya! Hâlâ saçlarında ayın kırıgı ışıltıları. Otele götürülecek. Lüks bir oda. Havalandırılmış. Yatak derli toplu. Para peşin. Bahşiş sonra.” (Şakar 2016b: 35).

Bodrum katında kokuşmuş bir bekar odası ve türlü çirkinliklerin birbirine karıştığı bir atmosferde başlayan Hayat İşte öyküsü Adı Leyla Olsun kitabında yer almaktadır. Öyküdeki mekânlara uyum sağlayan öykü kişileri genellikle öksürüklü ve kötü kokulu kimselerdir. Keza oldukça bakımsız durumda ve türlü olumsuzluklarla hayatlarına devam eden öykü kişilerinin varlığı yeraltı tipleri doğurmuştur. Öyküde cinayet ve intihar vakaları da arka sokakların karanlık yaşamlarına örnek oluşturur. Bu ortamda hayatlarını devam ettiren insanları tanımlayan yazar, şu cümleleri kurmuştur: “Sonra sokağa çıkılır. Selamsız yokuşlarında düşe kalka yürünür: Birincisi kağıda, ikincisi cama, üçüncüsü aleminyum kutuya, dördüncüsü yan kesmeye, beşincisi ön kesmeye, altıncısı kırmızı ışıktaki arabalara musallat olmaya.” (Şakar 2018: 68).

### 2.3.3. Sanatçı veya Edebiyatçı Kişiler

Cemal Şakar öykü kadrosunda sanatla veya edebiyatla içiçe olan kişiler de yer almıştır. Kişiler kimi zaman salt bir sanatçı kimi zamansa bir araştırmacı veya edebiyatçı olmuştur. Şakar, 13 farklı öyküsünün kişi kadrosunu oluştururken sanat dünyasından ve edebiyattan beslenmiştir.

Öykü kişilerinin içerisinde bir sanatçıyı dahil etmesi ilk olarak Gidenler Gidenler kitabının içinde kaleme aldığı Ölü Zaman'da olmuştur. Ölü Zaman içerisinde bir ressamın hayat anlayışına yer veren yazar, aynı zamanda onun karakterinde yaşadığı bir bunalımı da öykü içinde paylaşmıştır. Psikoloji olarak intihara yatkın olan bu yarı aydın kişi öyküde kendini şöyle tanımlamıştır: “ ‘Yaşam... Her şey kara bir zamana aittir. Acılar, sevinçler, ayrılıklar, mutluluklar hep kara zamanındır, benim gibi, ’ diye bağırırdı.” (Şakar 2014a: 42)

Cemal Şakar, öykü kadrosunda kimi zaman öğretmenlerden yararlanır. Tıpkı Esenlik Zamanları'na dahil ettiği Birkaç Kırık Görüntü öyküsünde olduğu gibi Hayalperdesi eseri içerisinde de Uzak Kara Derin Bir Ayrılık öyküsüyle bir edebiyat öğretmene yer vermiştir. İki öğretmen tipi arasındaki farkı değerlendirmek gerekirse Birkaç Kırık Görüntü içerisindeki öğretmenin daha sağlıklı bir kimliğe ve mesleki sorumluluğa sahip olduğunu söylemek yerinde olur. Çünkü öyküde bir dostuyla çay bahçesinde otururken mesleki sorumluluklarının bilincinde olarak zamanında oradan ayrılmıştır. Uzak Kara Derin Bir Ayrılık içerisinde yer alan edebiyat öğretmenin ruh hali ise henüz öykünün başında anlatıcı tarafından “Kahvesi geldiğinde, kapının arkasına atıverdiği çantasını gördü: Öğrencilerin, ‘hocam sınavlarımızı daha okumadınız mı’ yakınmalarını anımsadı. Öğrencilere haksızlık ettiğini düşündü. Sızlandı, nazlandı, hiçbir şey yapmak gelmiyordu içinden.” (Şakar 2015a: 23) cümleleriyle aktarılmıştır. Karakterin yine tutunamayan ve sorumluluğunu yitirmiş olduğunu ilerleyen sayfalarda aktaran anlatıcı, öğretmenin not verme sistemini de açıklayarak bu duruma destek oluşturmuştur. Bu satırları yazar şu şekilde kaleme almıştır: “Yazılı kâğıtlarını okurken, daha doğrusu göz gezdirirken kanaatlerine yaslanarak not veriyordu. Zaten edebiyat yazılılarını okumaz, tamamen kanaatine göre verirdi notları.” (Şakar 2015a: 24) Son olarak öykü kişinin içinde bulunduğu duruma olan uyumsuzluğunu ele aldığı bir detaysa “Kitap okumakta zorlanıyordu. Ne zamandır kitap okumuyordu?” (Şakar 2015a: 26) şeklinde öykü içerisinde kendine yer bulmuştur.

Sular Tutuştuğunda eserinde ise Bir Derginin Fenomenolojisi başlıklı bir öykü kaleme alan Şakar, öykü kişilerinden birini sosyal duyarlılığı olan eski bir şair olarak seçmiştir. Öykü kişisi bu çizgisini gerek kendi geçmişinde söylediği gerekse kendisine

araştırma için gelen doktora öğrencisine kurduğu cümlelerde göstermektedir. Öykünün bir kısmında çalışması için kendisinden yardım alan öğrenciye “ (...) çalışmanı toparlayınca yine bana uğra; birlikte son kez bir göz gezdirelim; yanlış anlaşılmaya mahal bırakmayalım.” (Şakar 2015b: 86) diyerek bu duyarlılığı göstermiştir. Bu sâbık şair, dergicilik geçmişi hakkında konuşurken de duyarlılığını yansıtmıştır. Kendi çevresine yaptığı şu telkin bu durumu daha da netleştirmektedir: “Duydukların doğru; böyle olmayak demiştim; derginin bürosuna kapanıp kaldık; dünya değişiyor; Müslümanlar acı içerisinde; sadece özel sayıyla olmaz bu işler; edebiyat anlayışımızı sorgulamamız lazım filan.” (Şakar 2015b: 88).

#### 2.3.4. Gerçek Hayattan Kişiler

Cemal Şakar öykülerinde kurgu bazen gerçek olaylar veya gerçek kişiler üzerinden yapılmıştır. Bundan dolayı öykü içerisinde yaşamış yahut yaşamakta olan kişiler görülür. Gerçek kişilere yer verdiği öykülerin sayısı 9’u bularak dikkat çekecek kadar fazla olmuştur. Yazar, öykülerini özgünleştirmek istediği için kişi kadrosuna gerçek kişileri dâhil etmiştir. Yazarın öykü içerisinde yer verdiği gerçek kişilerin neredeyse tümü Ortadoğu coğrafyasıyla ilgilidir. Gerçek kişileri mümkünce Müslüman olarak ya da Müslümanlar ile öyle ya da böyle bir bağı bulunan kişilerden seçmiştir. Öykülerini ele alınca bu durum kendini daha da net olarak göstermiştir. Ayrıca öykülerde gerçek hayatla ilgili kişilerin bulunması, Şakar öykücülüğünün gerçekliğe olan bağlarını da güçlendirmiştir.

Öykü kitapları içerisinde bu konuda ilk dikkati çeken Hikâyât olmuştur. Hikâyât içinde öyküye ismini veren Sâmirî, kurguyu somut olarak Kur’an-ı Kerim kıssalarına götürmüştür. Keza kıssalar içerisinde ve Taha Suresi içerisinde Sâmirî isimli bir kişinin varlığına dikkat çekilmiştir. Taha Suresi okunduğunda Sâmirî isimli birinden bahsedilmiştir. Sonrasında sure içinde mensubiyet ekinden dolayı bu kişinin Samir isimli bir yerde doğduğu anlaşılır. Sâmirî, sure ve kıssa içerisinde Museviliğe karşı olan küfrüyle bilinmektedir. Cemal Şakar, bu öyküde onun bu küfrünü hatırlatmak için kurgu içerisinde kıssalardan da yararlanarak “Büyücülerin önde geleniydi; insanların görmediği bir şeyi gördüğünü iddia ediyordu. Böyle yapmakla onlara yardımcı

oluyordu; gözle görünene, elle tutulana inanmak kolaydı.” (Şakar 2016: 19) satırlarını kaleme alır.

Gerçek hayattan kişiye rastlanan bir başka öykü ise Sular Tutuştuğunda isimli kitabı içerisindeki Tekâsür eseridir. Öykü ismini bir sureden alır. Eserde öykü kişisi namaz sırasında gündüz düşü görür. Namazdayken daldığı bu hayalde ünlü gazeteci ve yazar Muhammed Esed ve eşi Elsa Schiemann’ı görmüştür. Hatta öykü kişisi düşüncesinde bu çiftle birlikte Berlin metrosuna dahi binmiş ve onların diyaloglarına şahit olmuştur. Esed’in Müslüman oluşunda pay sahibi olan Tekâsür Suresi öykü kişinin de ilk kez kılacağı namaz öncesi ezberlediği son sure olmuştur. Yazar, öyküdeki kurguya Berlin metrosunda Esed ve eşi Elsa arasında geçen gerçek diyalogun bir kısmını eklemiştir. Bu diyalog öykü içerisinde anlatıcının ağzından şöyle yansımıştır: “Ben yabancıyım, ne yapacağımı, nasıl oturacağımı, nereye bakacağımı bilmiyorum. Ama sanki Esed ailesinin; hatırladım işte: Esed; misafiriyim. ‘Hepsinin yüzleri derin ve gizli bir acıyla kasılı’ deyiverdi Muhammed. Bana söylenmiyordu. Sükut ettim. ‘Bir cehennem azabı çekiyorlar sanki... Acaba kendileri bunun farkındalar mı?’ cevabıyla tasdik etti Elsa.” (Şakar 2015b: 43).

Cemal Şakar, Portakal Bahçeleri isimli eserinde de iki farklı öyküde gerçek kişileri işlemiştir. Bu iki öyküden birincisi Cennet Güzeli isimli öyküsü olmuştur. Öykü, gerçekte yaşamış lakin İsrail askerlerinin kullandığı bir buldozer sonucu hayatını kaybeden ünlü aktivist ve Uluslararası Dayanışma Hareketi üyesi Rachel Corrie üzerinden kurgulanmıştır. Gazze Şeridi’nin güneyinde bulunan Refah kentinde Siyonizm karşıtı tutumuyla dikkat çekmiştir. Rachel Corrie, Müslüman halkın hakkını savunurken öldürülmüştür. Bu durum bir dönem dünya basınında önemli yer tutmuştur. Yazar, olay sırasında Rachel Corrie’nin mücadelesini şöyle tasvirlemiştir: “Bir kişi durur. Elinde megafon, boynunda poşu, sırtında kırmızı ikaz yeleği, çapraz astığı çantası, atkuyruğu yaptığı sarı saçlarıyla.” (Şakar 2015c: 48) Yazar, öykünün devamında ise Rachel’in ölüm anını “Önce askerler çekilir: Geriye kirletilmiş toprak kalır. Sonra buldozer çekilir: Geriye Sarı Saçlarıyla temizlenmiş toprak kalır.” (Şakar 2015c: 48) cümleleriyle kaleme almıştır.

Portakal Bahçeleri içinde gerçek yaşamdan bir kişiyi konu alan başka bir öyküsü Kendisi Bir Upuzun'dur. Kendisi Bir Upuzun öyküsünde baştan sona kurgu boyunca hapisteki halleri işlenen karakterin Salih Mirzabeyoğlu olduğu düşünülür. Öykü içerisinde bu durum alenen belirtilmemiş lakin okuyucuya sezdirilir.

Cemal Şakar, Kara isimli kitabında genellikle acı veren konulara el atmıştır. Kara içerisindeki Kumsalda Denizden isimli öyküsüyle ölüm konusunu işlemiştir. Fakat bu ölüm konulu öykü gerçek bir olaydan esinlenerek yazılmıştır. Filistinli bir babanın dört çocuğunu Gazze'de sahilde top oynarlarken İsrail bombardımanı ile kaybetmiştir. Şakar, bu olay karşısında babanın kendi ruh halinden durumu şöyle anlatmıştır: “Daha fazlasına dayanamam demiştim. Acı gelip kalbime oturmuştu. Yüzüm kömür kesilmiş. Nefesimden başka hayat belirtisi kalmamış. Hırpalanmış bedenimde, yüzüm çorak tarlalar gibi yol yol olmuş, derin derin çatlamış. Dayanılmış. Dayandım. Dört kez dayandım. Yüzüm çöl oldu, bedenim kül.” (Şakar 2016b: 91). Ayrıca bu dört çocuğun isimleri öykü içerisinde oldukça nesnel ve gazetelerden alınan bilgilerle “Aynı aileden oldukları açıklanan Ahed Atef Bakr (10), Zekeriya Ahed Bakr (10), Muhammed Ramez Bakr (9) ve İsmail Muhammed Bakr (11) adlı çocuklar plajda hayatlarını kaybetti.” (Şakar 2016b: 89) şeklinde aktarılmıştır.

### 2.3.5. Diğer Kişiler

Cemal Şakar öyküleri kişi kadrosu bakımından oldukça çeşitlidir. Bu yüzden yukarıda belli başlı verilen tiplerin yanında geniş bir kişi yelpazesi mevcuttur. Diğer kişiler kategorisinde Cemal Şakar öyküleri içerisindeki diğer tiplerin genel bir bakışı yapılacaktır. Şakar, öykü kişilerinin diğerleri olarak adlandırılan bu tiplerden örnek vererek değinilecektir.

Şakar öykülerinde bir diğer göze çarpan unsur asker kişilerin varlığıdır. Ortadoğu coğrafyasıyla ilgili öykülerde kendini gösteren askerler umumiyetle işgalci kuvvetlerden oluşmaktadır. Şakar, bölge halkına felaket getiren askerleri yaptıkları işten pişman olmak yerine bu işten keyif aldıklarını kaleme almıştır. Söz konusu asker tiplerinden örnek vermek gerekirse Sular Tutuştuğunda öykü kitabı içerisindeki

Fragmanlar isimli öyküsünde rastlanmıştır. Öykü sonlarına doğru bir köşede pusuya yatmış iki işgalci askerin bölge halkına karşı acımasız düşünceleri ve aralarındaki diyalog şöyle ele alınmıştır: “ – Şimdi sen dürbünü bırak, videoyu çıkar. – Bak, bak! Duvarlara sine sine yürüyen şu adama zoom yap. – Gördüm. Elindeki silah uzun menzilliydi. –Nasıl; bir atış yeter miymiş? – Harikasın. Çılgınca gülüşler. – Şimdi, karşıya geçen kadına bak; fırına doğru ilerleyene. Kahkahalar. – Sağa bak, evin önünde oynayana. Gördün mü? – Okey – Bir atışlıktır benim bütün işlerim. İkincisiyle beyni dağılacak, iyice zoomla.” (Şakar 2015b: 27). Bu diyalogdan görüldüğü gibi Şakar, öyküleri içinde işgalci askerlerin acımasızlığını açıkça ele almıştır.

İstisna bir durum ise Adı Leyla Olsun kitabında bulunan Patlayan İki Tüfek öyküsündeki asker tipidir. 1980’deki sıkı yönetim günlerinde taşrada yaşayan bir Başçavuş detaylıca ele alınmıştır. Öyküdeki gerilim Başçavuşun geçtiği kısımlarda bir hayli tırmanır. Örneğin öykünün bir yerinde Başçavuş köy kahvesine girerken şöyle resmedilmiştir: “Başçavuş her zamanki sert, soğuk, asık suratıyla kahvenin ortasında durup herkesi süzdü. Devlet nizam, intizam, disiplin demektir; kimse müesses nizamın dışına çıkmamalıydı. Kısa Remzi’nin her zaman bu baskın anlarında ağlayası gelirdi. Tuhaf bir şekilde duygulanırdı. Başçavuşun üniformasında ve gözlerindeki keskin bakışta devletin somutlaşmış halini görürdü. Askerliği aklına gelir, bayrak gelir, vatan gelir, şehitlik gelir, gazilik gelir.” (Şakar 2018: 26).

Cemal Şakar’ın öykü kişileri arasındaki bir diğer göze çarpan unsur ise mahkûmların varlığıdır. Hayalperdesi kitabında Güneşe Yürümek isimli öyküsünde çevresindeki herkes için fedakârlık yapan bir mahkûm ve eşi yer almıştır. Sadece bir veya birkaç kişiye değil tüm çevresine yardımcı olan kişiler Cemal Şakar öyküleri içerisinde en farklı ele alınmış mahkûm öykü kişileri oluşturmuştur. Yazar, bu durumu kadının ağzından şu cümlelerle ele almıştır: “Bir şeyler yapmak lazımdı. Hem içerdekiler, hem de dışardakiler için. Hep başkaları için yaşamışsın, başkalarına göre bir hayat tasarlamışsın, kendini başkalarına göre tanımlayıp konumlandırmışsın” (Şakar 2015a: 110).

Ayrıca dikkat edilir ki mahkûmluğun sonu genelde ya ölüm ya hastalık olarak kurgulanmıştır. Sadece Portakal Bahçeleri içindeki Kendisi Bir Upuzun öyküsü istisna olarak namaz esnasında bitmiştir. Hikâyât kitabında ise kaleme aldığı kısa öyküler içerisinde Kavuşma isimli öyküsüyle mahkûm bir kadını ele almıştır. Mahkûm kadın hapisten mahallesine döndüğünde hamiledir. Eşine karşı bu durumun mahcubiyetini yaşayan kadın oldukça çekingen tasvir edilir. Bu satırları Şakar: “Karnı burnundaydı. Gözlerini yerden kaldıramıyordu. Cesaretini toplayıp etrafa bakındığında kocasını gördü; başı eğik, omuzları düşük; eve doğru yollanmıştı” (Şakar 2016a: 68) cümleleriyle kaleme almıştır. Kadın öykü sonunda ise kendi evinde kocası tarafından öldürülür.

Yazar, Mürekkep kitabında Koku ve Babamın Kokusu isimli öykülerinde mahkûmların yanarak ölmeleriyle metni noktalamıştır. Bu ikisi arasında Babamın Kokusu’nda öykü kişisi mahkûm babanın dışarıdan görünüşüne yer verilmiştir. Şakar bu satırları öyküdeki çocuğun gözünden şöyle aktarmaktadır: “Babam iyice zayıflamış. Saçlarındaki kırlar artmış. Gözleri çökmüş. Öfkeli.” (Şakar 2017: 65). Ayrıca mahkûm görüş günü eşiyle olan konuşmasında koğuştaki kişi sayısından şikayetçi olduğunu belirir. Eşiyle arasında geçen şu diyalog ise onun yaşadığı toplum baskısını gösterir: “- Babama biraz para verdi. Haftaya sana bir vantilatör alayım. – Olmaz. Arkadaşlara ayıp olur. Karı kılıklı derler. Hem ilk duruşmada tahliye olursun diyorlar.” (Şakar 2017: 64). Mahkûm toplum baskısından dolayı bu şekilde dışarıdan güçlü görünmek ister. Fakat öykü sonundaysa önceden bahsedildiği gibi bir yangında ölmüştür.

Cemal Şakar öykülerinde değinilecek diğer öykü kişileri esnaflar olmuştur. Esnaflar genelde çay ocağı işleten veya el sanatları yapan kimseler olarak görülmektedir. Öyle ki Esenlik Zamanları isimli kitabında bunu sıkça örneklendirmiştir. Esnaflar için incelenen bir diğer kitabı ise Hayalperdesi olmuştur. Kitap içinde Güneşe Yürümek isimli öyküsüyle cami avlusunda tezgâhçılık yapan bir esnafa yenmiştir. Yazar, işportanın artık esnaflaştığını ve hatta orada gelenek haline geldiğini de aktarmıştır. Keza öykü kişisi esnaf kendi ağzından cami önündeki duvarda yaptıkları işi şöyle anlatmıştır: “Bu cami duvarının dibinde onbeş işporta tezgahını yıllardır işletiriz.

Yıllar boyunca birkaç tezgâh dışında el değiştiren olmadı; zaten değişmeler de sahiplerin vefatı neticesindeydi.” (Şakar 2015a: 102).

Eserlerinde Ortadoğu coğrafyası ve Ortadoğulu halkı konu edinen yazar, kuşkusuz eserlerinin muhtevasına zaman zaman mülteci kişileri de dâhil etmiştir. Eserlerini tümüyle bu mülteci kişiler içerisinde kurguladığı örnekler de olmuştur. Şakar, bazen de mültecilerin ruh halini yansıtmak için öykülerini onların ağzından kaleme almıştır.

Cemal Şakar’ın Portakal Bahçeleri mülteci karakter içeren kitaplarından. Kitap içinde birçok öyküde mülteciler yer almıştır. Bunlardan birisi de Vüsat isimli öyküdür. Bu öyküde küçük bir mülteci kızın toplama kampındaki düşünceleri ve içerisinde bulunduğu hali aktarmıştır. Ailesinden uzakta bir kampta ninesiyle birlikte yaşayan küçük kızın türlü hayalleri olmuştur. Öykünün son kısmında daha da belirgin bir hal alan kızın durumu zihninden şu cümleleri geçirmiştir: “Sadece bana doğru çıkan, o tek ve daracık yolu kat eden üç silüet babam, annem ve ağbim olsa; onlar yürüse ben koşsam; tam orada kavuşşak; (...) OLMAZ MI?” (Şakar 2015c: 30). Sırayla bu ve bunun gibi istekleri içinden geçiren mülteci kız kamp görevlisinin veridiği gerçekçi cevap ve onu tel örgülerden uzaklaştırmasıyla öyküyü bitirmiştir.

Cemal Şakar, Kara’daki Bir Öyküye Giremeyen Parçalar öyküsünde de konuyu mülteci bir çocuğun üzerinden kurar. Çocuk, İstanbul kalabalığında hayata tutunmaya çalışır ama başaramayıp bir kaza sonucu ölür. Sokaklarda herkesin içinde sürüklenen ve kendi yaşantısını devam ettirmek isteyen mülteci çocuk şöyle tasvir edilmiştir: “Onca kalabalığa rağmen durdu. Tramvay durağının demirlerine yaslandı. Cami avlusundaki ulu çınarın dallarına tünemiş bir serçe gördü.” (Şakar 2015c: 120). Çocuğun ölümü de tam bu anda düşüncelere dalıp da ülkesini düşlediği zamanda olur.

#### 2.4. Cemal Şakar Öykülerinde Zaman

Zaman, yüzyıllar boyunca ele alınan bir konudur. Dünya’da çeşitli kültür ve toplumlardaki düşünür ve yazarlar zaman konusunda fikirler beyan etmiştir. Kimileri

estetik kaygılarla ele alırken kimileri felsefik olarak dayanaklarla anlatmaktadır. Zaman, insanın bağlandığı en aktif yapıdır. Antik Yunan Medeniyeti'nden bu zamana değin konu hakkında yorumlar yapmak için uğraşılmıştır. Örneğin Aristoteles, Agustinus ve Heidegger'in de zaman hakkında görüşlerde bulunmuştur. Zaman Kavramı kitabı da bu eserlerden birisidir. Eserdeki Heidegger isimli bölümde zaman kavramı için şu tanımlamalar geçer: “Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir. Aristoteles de doğal varlığın temel varlık biçimi - değişme, yer değiştirme, ilerleme - bağlamında bunu görmüştü: (...) Madem kendisi devinim değil, devinimle bir biçimde ilgisi olsa gerek. zamanla herşeyden önce değişebilen varolanlarda karşılaşılır. Değişme zaman içindedir.” (Aristoteles 1996: 63).

Cemal Şakar da şimdilik son kitabı olan Adı Leyla Olsun içindeki Kader Ânı ismini verdiği öyküsünde zaman hakkında bazı görüşlerde bulunur. Zamanın bir değerlendirmesini yapan yazar, modern zamanın ve modernite etkisindeki hayatı da öyküsünde ele alır. Ayrıca zaman kavramının insan üzerindeki bazı etkileri ve insanla olan ilişkisini de açıklar. Öyküde bu satırlar şöyle yer almaktadır: “telefon bağlatmayıp cep telefonunu da asistana verip acı bir kahvenin eşliğinde gömülmek göstergelere, zamanın tik taklarını hep ensende hissetmek, zamanın bedenine giydirilmiş bir deri olduğunu düşünmek, ten gibi, hep ileriye çeken, daha ileriye, daha da, zamanın dışına düşmemek, zamandan kopamamak, zaman çeker, zaman sürükler, zaman belirler, zaman kaderdir, kader ânıdır zaman.” (Şakar 2018: 52).

Cemal Şakar öyküleri kendi içerisinde zamansal olarak da farklılaşmaya gitmiştir. Öyle ki öykülerinin bir çoğu sadece büyük belirleyiciler olmadan vaka ve yazım zamanı olarak ele alınsa da bir kısmı da gerçek zamanda işlenmiştir. Gerçek zamanlı öykülerinde genelde zamanın tespiti daha kolay yapılırken zamanın tamamen kurmaca olduğu öykülerinde ise bu işlem daha zor olmuştur. Şakar öykücülüğüne bakıldığında yapılacak tasnif kabaca ikiye ayırmakla mümkün görünür. Yazarın öykücülüğünde zaman konusu belirli zamanlar ve belirsiz zaman olarak ikiye ayrılır. Bu ayırmada belirli bir zaman içerisinde bilinen vakaların zamanı ve nesnel tarihler ele alınırken; belirsiz zamanda ise kurgusal zaman, öykülerdeki kozmik zamansal terimler, zamanı ileri saran ifadeler ve eserin yazım sürecinde geçen zaman olarak görünür.

#### 2.4.1. Belirsiz Zamanlar

Belirsiz zaman olarak anlandırılan bu grup öykü içerisinde bazı ibarelerden kendini belli eden veya tam olarak ay gün yıl olarak belirli tarihler arası geçtiği saptanamayan zamansal ifadeleri kapsamıştır. Öykü içindeki namaz vakitleri, sosyal zaman, kozmolojik terimler, mevsimsel ibareler, zamanı ileri saran ifadeler, belirli bir zamansal dilim, çerçeve öykünün içerisinde bulunduğu zaman ve bu duruma benzer konuların ele alınması belirsiz zaman tasnifi içinde bulunur.

Cemal Şakar öykü eserlerinin ilki olan Gidenler Gidenler içinde aynı ismi taşıyan öyküsünde vaka zamanı bir hayli geniştir. Öykünün ilk başlarında evden ayrılan abinin kardeşine “Sen daha küçüksün, yirmi yaşına erdiğinde beni anlayacak ve tükürmelerinden utanacaksın. (Şakar 2014a: 11) demesi ve öykünün sonunda terk edişe karşı çıkan kardeşin kendi çocukları ve yeğenleri için “Abi, Boğaz’dan bir yalı alalım mı?” (Şakar 2014a: 18) sorusunu sorması arasındaki zaman oldukça geniştir. Öykü muhtevası da bu iki uç arasında geçmektedir. Oldukça geniş bir süreyi kapsayan bir öykü olarak dikkat çekmiştir. Bu öykü ile Nostaji ve Ören-84 isimli öyküleri de zamansal olarak bir hayli benzerlikler içermektedir. Tıpkı Gidenler Gidenler öyküsünde olduğu gibi her iki öyküsünde de yıllar sonra ailesiyle vakit geçiren karakterin değişimi öykü içerisinde yer almıştır. Fakat bu sürenin kaç yıl olduğu eser içerisinde belirtilmemiştir.

Bildik Düşbozumları isimli öyküsünde ise öncekilere nazaran daha dar bir sürede öykü cerayan etmiştir. Öykü içerisindeki zamanın bir aylık bir kısım olduğunu ve mevsimin Sonbahar ortaları olduğu anlaşılır. Yine öyküde geçen satırlardan muhtemelen Eylül ayı sonu olduğu satır aralarından anlaşılmaktadır. Öykü kişisi geçmişini anımsarken “Eylül sonunda, bu beton kaplı yolda dolaşırken aradan bir ay geçtiğini; otobüsün kalkmasına on dakika kala konuşamadıklarımızı anımsıyorum; ...”(Şakar 2014a: 43) cümlelerini kurmuştur. Ayrıca bir diğer husus da şimdiki zamanın varlığıdır. Öyküdeki iç kısımda bir ay önceki bir zaman anlatılırken geniş açıdan bakıldığında yazar bir günlük bir kısmı ele almıştır.

Cemal Şakar, Yol Düşleri kitabında da çeşitli öyküler içinde zamansal vurgular yapmıştır. Öykülerinden bazıları sadece bir gün içerisinde yaşanmış ve sona ermiştir. Bir günlük zamanı kapsayan öykülerine Bir Masal ve Yolculuk isimli öyküleri örnekleyebilir. Bir Masal isimli öyküsü “Bugün erken uyandım.” (Şakar 2014b: 26) cümlesiyle başlar ve o gün içerisinde son bulur. Keza Yolculuk isimli öyküsü de bir yola çıkışın ve yolculuk sırasında uyku halindeki tahayyül halinin öyküsüdür. Bu yolculuk henüz öğle dolaylarındayken uykuyla kesilir ve uyku halinin içinde son bulur.

Yol Düşleri kitabı muhtevasında Ayna isimli öykü içerisinde ise zamanın birden özetlemesi ve ileriye sarması hali mevcuttur. Ayna içinde çift katmanlı bir öykü söz konusudur. Bu çift katman iç ve çerçeve hikayeyi doğurmuştur. İç hikayede ise zamansal olarak ileriye sarma yapılmıştır. Bu durumu iç hikayeden verilecek şu satırlarla örneklemek mümkündür: “Saatler geçmiş ses çıkmamış. Güner geçmiş. Meraklar, ilgiler artmaya başlamış. Aylar geçmiş. Sonunda vezirler kapıyı kırıp açmışlar.” (Şakar 2014b: 62).

Cemal Şakar, Yol Düşleri kitabında kaleme aldığı son öyküsü Ses’te ise yine kısa bir an içindeki olan şeyleri aktarmıştır. Öyküde nesnel bir tarihsel bilgi olmasa da öykünün hemen başında geçen “Aydınlık bir gece. Baharın ilk sıcak günleri.” (Şakar 2014b: 63) cümleler öykü içindeki zaman hakkında bilgi vermektedir. Sabahın ilk saatleri olduğu öykünün sonlarına doğru anlaşılmaktadır. Bu bilgiyi ise yazar kurgu içerisinde namaz saati detayıyla vermiştir. Bir karakterin ağzından “Hadi birlikte sabah namazını kılalım.” (Şakar 2014b: 67) cümlesine yer vermesi bu durumu örneklendirmiştir. Yazar, kozmik zaman ile ilintili kelimelere de öyküsünde böyle yer vermiştir.

Yazarın Esenlik Zamanları kitabında ise öyküler genelde bir günlük zaman dilimi içerisinde kurgulanmıştır. Şakar, eser içerisinde zamana belirsiz ve silik olarak yer vermiştir. Bu yüzden kitap içerisindeki öykülerde zaman konusu hakkında pek bir şey söylemek mümkün görünmemektedir.

Cemal Şakar, Pencere isimli kitabının ilk kısmında bir olayın aile bireylerinin ve misafirin gözünden yansımalarını aktarmıştır. Farklı bakış açıları ve farklı düşüncelerle kurulan bu başlıklar, öyküler içinde zaman farkını da doğurmuştur. Örneğin; evin annesi için öykü yaklaşık iki günlük bir süreyi kapsarken, evin babası için üç dört günlük bir süreyi kapsamaktadır. Öyküler farklı yerlerden başlamış olsa da aynı gün içerisinde son bulmuştur. Evin çocuğu ve eve gelen misafir içinse bu süre bir gündür.

Kitap içindeki diğer öykülere baktıldığında Öykünmek isimli öyküsünde dış hikâyedeki zaman iki saat sürerken iç hikâyedeki zamanın ise bir gün kadar işlendiği görünür. Dış hikâyedeyken anlatıcı, karakterin düşüncesini “İki saatte boynum tutmaz ya” (Şakar 2014d: 75) cümlesiyle belirtmiş ve dış hikâyenin zamanını belirtmiştir. Diğer bir öyküsü de Dilemma’dır. Bu öyküsünde de birçok katmanlı anlatım olduğundan farklı zamanlar söz konusudur. İç anlatımlarda zaman kavramı hakkında belirsizlikler varken dış hikâyede oluşturulan anlatımdaki zaman bir yazma sürecinin süresi kadar bir günlük zaman dilimi olarak göze çarpmıştır.

Hayalperdesi’ne bakıldığında ise genelde dört-beş saatlik zaman süresinde geçen öyküler kaleme alınmıştır. Öykülerdeki vaka zamanı tam olarak belli olamasa öykü içerisindeki bazı cümlelerle kendini belli etmiştir. Kitap içinde öyküler kimi zaman A/B öyküsündeki gibi bir feribot yolculuğunda başlayıp biten kimi zamansa Mevlit öyküsü gibi bir mevlit boyu sürüp bitmiştir. Yine dört beş saat içerisinde başlayıp biten bir diğer öyküsü Bağdat Kudüs Kabil isimli öykü olmuştur. Bu öyküde ise bu çıkarımı yapmamızı sağlayan cümlelerden birisi öykünün hemen başlarındaki “-Haberler yeni başlıyordu.” (Şakar 2015a: 61) olmuştur. Öykü biterken kurulan son iki cümle ise öykünün geçtiği günün Cumartesi olduğunu ve vaka içerisindeki zamanın darlığını sergilemiştir. Bu cümleler “-Ondan değil. Saat gece yarısına dayandı. – Olsun, yarın Pazar. Nasılsa öğleye kadar uyuyacağız.” (Şakar 2015a: 65)

Hayalperdesi eserinde Masmavi Bir Gök öyküsünde değişik bir teknikle bir öyküdeki temel bileşenleri ele almıştır. Bu bileşenlerden birisi de şüphesiz zaman konusudur. Öykü içerisinde tasarladığı zaman olgusunu bir paragraflık bir kısımda tasvir etmiştir. Postmodernist zaman algısıyla şekillendirdiği bu tasvir bir nevi modern

öykücülükteki zaman algısına örnek teşkil etmiştir. Geleneksel zaman algısıyla modern zaman olgusunun farklarını da kaleme alan yazar, öykü içinde Zaman alt başlığı ile bu konuyu şöyle aktarmıştır: “Eskisi gibi bir türlü akıp gitmeyen bir zaman: Çizgisel akışını yitirmiş; kendine yeni bir mecra açamamış; eşit aralıklarla hızı ölçmeyen; kırık dökük; maddeyi belirsizleştirip onu aşkınlaştıran ve mekânı parçalara bölen bir zaman. Her şeyin ışık hızına göre göreceleştirdiği; uzamın farklı koşullarda, farklı görünümüler kazandıgı zaman ve mekân algısı...” (Şakar 2015a: 93). Bu cümlelerle de yazar aslında hem kurgulayacağı öykünün zaman ögesini belirtirken hem de kendi sanatındaki zaman kavramının bir kullanımsal değerlendirmesini yapmıştır.

Cemal Şakar, Sular Tutuştuğunda eserinde zaman kavramını genellikle soyutlama yoluna gitmiştir. Kitapta gerçeğin ve hayal dünyasının içiçe olduğu öykülerde zaman tespiti oldukça belirsizleşmiştir. Belirsiz zaman ifadeleri kullanılan öykülerinde zamansal karışıklık söz konusu olmuştur. Fakat buna karşın birkaç öyküsü içerisinde bazı sezinlemeler yapmak mümkündür. Örneğin Tekâsür isimli öyküsünde henüz ilk cümlelerinde kahraman okuyucuyu yirmi beş yıl kadar geçmişe götürmektedir. Bunun yanı sıra mevsimsel ve zamansal bilgiler de vermiştir. Yazar, bu cümleleri şöyle aktarmıştır: “Hayatımda ilk kez Cuma namazı kılacaktım. (...) Aradan yirmibeş yılı aşkın bir zaman geçti; (...) Birkaç gün öncesinden kar yağmış, sonraki günlerde hava ayaza kesmişti.” (Şakar 2015b: 41). Böylece yirmi beş yıl önce kışın sert geçtiği zamanda bir Cuma günü olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu duruma benzer bir diğer öykü ise Karşılaşma isimli öyküdür. Öykü içerisinde yine henüz ilk sayfada zamanla ilgili ifadelere yer verilmiştir. Bu ifadeleri “Mevsim dönümüydü; martın yarısını geçtiğimiz kararsız günlerdeydik. Öğleyn kabanlar ağır gelir, sırtımızdan ter akardı.” (Şakar 2015b: 63) cümleleriyle örneklemiştir. Öykünün devamında ise öğle ve ikinci namazı çevresinde zamanı daraltmıştır. Öykü bu kısa zamanda başlayıp öyle sona ermiştir. Kitap içerisinde bahar günlerinin zamansal olarak kurgulandığı bir diğer eser ise Bir Derginin Fenomenolojisi isimli öyküdür. Bu öykü içerisindeki zamanın bahar aylarında olduğunu “Bu bahar günü aslında seni eve hapsedmek istemezdim” (Şakar 2015b: 82) cümlesinden aktarmıştır.

Yazar, Mürekkep eserindeki öykülerinde genelde kayda değer bir zaman olgusundan faydalanmamıştır. Öyküleri içinde zamansal ayrımın en küçük payı belirsiz zamana ayrılmıştır. Öykülerinin içinde belirsiz, yarı belirli ve tam belirli zamanlar vardır. Fakat belirsiz zaman örnekleri yok denecek kadar azdır. Yine de birkaç örnek vermek gerekirse Koku isimli öyküsünün genel yapısına bakıldığında bir günlük bir süre zarfını kapsadığı belli olmuştur.

Cemal Şakar'ın Mürekkep içinde dikkat çeken bir başka öyküsü ise Babamın Kokusu olmuştur. Öyküde geçmişe dönen anlatıcının vakaları anlattığı zaman ile vakaların yaşandığı zaman arasındaki farkı Şakar birkaç cümleyle kaleme almıştır. Öyküdeki anlatıcının “Şimdi. Otuz küsur yıl sonra, bu imgeleme hiç değişmiyordu.” (Şakar 2017: 66) cümlelerini kurması bu durumu teyit etmiştir.

Son olarak kitapta Modern Hayatın Hikayecisi öyküsüne baktığımızda da parçalı anlatımların birisinde “Eriyor: bahar çiçekleri ciğerlerine dolarken (...)” (Şakar 2016: 76) cümlesi ile İlkbahar mevsiminde olduklarını aktarmıştır.

Cemal Şakar, Portakal Bahçeleri kitabının muhtevasında kaleme aldığı Bahar isimli öyküsünde vaka zamanını satır aralarında nakletmiştir. Öykü yaz aylarında geçmektedir. Bu durumu karakterin cümlelerinden anlaşılır. Öte yandan bakıldığında yine karakterin cümlelerinden birkaç günlük süre zarfının geçtiğini aktarmıştır. Bu satırlar “ (...) ağır kokular, sinekler, sıcaklar, çadırlar, kartonlar, naylonlar altında yiyor, uyuyor, uyanıyor, sonra çöpler dağ gibi yığılıyor, yiyor, uyuyor, uyanıyor, boğuluyorduk kendi içimizde.” (Şakar 2015c: 59) şeklinde örneklenebilir. Bir diğer öykü de Sokaktan Aşağıya isimli öyküdür. Öyküde henüz ilk satırlarda geçen “ (...) yılbaşı çamları kıpırdadı” (Şakar 2015c: 83) ve sonraki sayfadaki “ (...) her yandan patlayan ışıkların, gecenin karanlığını uzaklara uzaklara itmesine şaşı; her yandan yükselen ‘ho ho hoo’ seslerine, çanların ‘cıngıl’ damasına, bu seslerin kulaklarına yabancı gelmesine şaşı (...) ” (Şakar 2015c: 84) cümleleri öyküdeki vaka zamanının yılbaşı günü olduğu kanısına ulaştırmıştır.

Cemal Şakar, Kara’da Adı Leyla Olsun ismini verdiği öyküsünde karakterinin yapısı itibariyle zamanı geceler olarak kullanmıştır. Öykü içerisinde hayat kadını olan karakterin düşüncesini ele alan yazar: “Dün akşamkinin yanında, bu araba döküntü.” (Şakar 2016b: 33) cümlesiyle geceden geceye başka günleri aktarmıştır.

Şakar, Kara içinde kaleme aldığı The Mahrem Palace öyküsünde ise hemen ilk cümlelerde vaka zamanının Yaz mevsimi olduğu anlaşılır. Öykü içindeki atmosferi anlatmak için kullanılan “Deniz çarşaf. Kumsal baştan sona şemsiye, şezlong ve kum yerine insan.” (Şakar 2016b: 41) cümlelerle zamanın ve mevsimin vurgusu yapılmıştır.

Kara içine son olarak bakıldığında Unutuş öyküsünde ilk cümlelerde çevre tasviri yapılmıştır. Bu çevre tasvirlerinde kullanılan cümlelerde ise yine zaman hakkında bilgi sağlanmıştır. Öykünün belirli bir kısmına kadar geçmişteki bir vaka; sonrasında ise o vakanın üzerinden çok zaman geçmesinin ardından yetişkin olmuş kişilerin vaka hakkında düşünceleri ele alınmıştır. Öykünün başında geçen “Hasadı yaklaşmış buğdaylar. Buğdaylardan rızıklanan kuşlar.” (Şakar 2016b: 105) cümlelerinden ve öykü içindeki mekânsal faktörlerden vaka zamanının Eylül-Ekim ayları gibi olduğu anlaşılmıştır.

#### 2.4.2. Belirli Zamanlar

Cemal Şakar, öykülerini kaleme alırken kitapları içerisinde hemen hemen hepsinde gerçek bir tarihe veya olaya dayandırılan öyküler yazmıştır. Yazar, sayısı 11’i bulan bu öykülerde kimi zaman toplumsal bir olayın tarihi, kimi zamansa bir kişiyle ilgili bir yılı işlemektedir. Öyküleri içerisinde belirli bir zamanın olması öykücülüğünün gerçekle içiçe olduğunu göstermiştir. Gerçek zamanı konu aldığı eserlerin büyük bir çoğunluğu İslam coğrafyasıyla ilgili kişi veya olaylardır. Şakar öykülerine bakıldığında yalnızca üç kitabında belirli (gerçek) tarihlerle ilişkilendirilecek öyküler yazmamıştır. Bu üç kitabı Gidenler Gidenler, Esenlik Zamanları ve Pencere isimli kitaplarıdır. Bahsi geçen üç kitap haricindeki diğer tüm kitaplarında az ya da çok olarak örnekler bulunmaktadır.

Belirli zamana ilk örnek Yol Düşleri kitabında teşkil etmiştir. Kitap içerisinde sadece bir öyküsünde gerçek bir olayın yaşandığı tarihte o olayla ilgili bir öykü kurgulayan yazar, öykücülüğünü zamansal olarak gerçek temellere de dayandırmıştır. Kitaptaki Sırdaş öyküsünde bir Mevlevihane'nin yanması olayına atfedilmiş ve öykünün sonunda tam tarihiyle açıklanmıştır. Eserde bu yangının tarihinin gün, ay, yıl olarak yer alması belirli zamana bir örnek olmuştur. Eser sonunda yer alan ve öykünün hangi olaya atfedildiğini bir nevi okuyucuya açıklayan satırlar şunlardır: “1903 Ramazan bayramının beşinci Çarşamba gecei (14 Kasım) saat üçü onbeş (alaturka) gece, kütüphane odasının altındaki ahırda bulunan çalı çırpıdan çıkan ateş yarım saat içinde tekkenin her tarafını sarıp o koca binayı kül etmiştir. Dergahın yanışı sırasında Şeyh Osman efendinin iki bin liralık kitabı da yanmıştır.” (Şakar 2014b: 25). Ayrıca kitap içinde belirli tarih geçen tek öykü Sırdaş olmuştur.

Hayalperdesi, yine tek öyküsüyle belirli zaman ögelerine örnek teşkil etmiştir. Bağdat Kudüs Kabil isimli öyküde muhafazakâr insanların oturduğu bir akşam sohbetinde kişilerden birisi geçmiş ve vaka zamanındaki şimdiyi kapsayacak düzeyde bir cümle kurmuştur. Bu cümle Türk siyasal tarihi açısından elzem bir öneme sahip olan 28 Şubat 1997 ile ilgilidir. Cümlenin devamında Abdullah Öcalan'ın yakalandığı tarih olan 16 Şubat 1999'a gönderme yapmıştır. Öykünün bir kısmında Ak Parti hükümetinden bahseden karakterler aynı cümlede dinde modernleşmeden bahsetmiştir. Kitabın basım tarihini dikkate alırsak (2008) AK Parti'nin ilk seçildiği 2002'den 2008'e kadar ki kısmını da kastederek tümü için şu cümleyi kurmuştur: “-Acı olan da bu zaten, 28 Şubatı Erbakan'la, Apo meselesini Bahçeli'yle, Dinde modernleşmeyi de sizin nesille hallettiler.” (Şakar 2015a: 63).

Cemal Şakar, Hikâyât kitabında da Handek adını verdiği bir öyküsünde belirli bir tarihten bahsetmiştir. Öyküdeki vaka İslam tarihinde büyük öneme sahip Hendek Savaşı'nı konu almıştır. Minimalist öykü tarzında yazılmış bu öykü “Azhâb bütün kuvvetleriyle şehri kuşatmıştı. Hendekler fayda edecek miydi?” (Şakar 2016a: 52) sorusuyla başlamıştır ve bu satırlar belirli bir tarih olan 31 Mart 627 tarihinde başlayan Hendek Savaşı'nı işlemiştir.

Yazar'ın en fazla gerçek tarihten ve olaylardan yararlandığı kitabı Sular Tutuştuğunda isimli eseridir. Kitaptaki ilk öykü olan Har, gerek ismiyle gerekse muhtevası itibarıyla İslam tarihindeki Harre Olayı'nı konu edinmiştir. Bu olaydaki bir kız çocuğunun ağzından aktarılan öykü, 27 Ağustos 682 tarihinde geçer. Kısacası vaka zamanı olarak gerçek bir olayı ve tarihi yansıtan bu öykü, müslümanlıktaki utanç duyulan bir vakanın yansımalarıyla teşekkül etmiştir.

Gerçekten esinlenen bir diğer öykü ise Muntazar olmuştur. Sular Tutuştuğunda'nın içinde kendine yer bulan bu öyküde yine İslam coğrafyasında yaşanmış gerçek bir olay işlenmiştir. Bu olay, Iraklı Muntazar El-Zeydi isimli gazetecinin dönemin Amerikan Başkanı George W. Bush'a ayakkabı fırlatmasıdır. Yazar, 25.12.2008 tarihinde yaşanmış vakayı öykü için kurgulamıştır. Öykü ayakkabının fırlatılması ile son bulmaktadır.

Sular Tutuştuğunda kitabı bir diğer Ortadoğu hadisesine sahiplik etmiştir. Bu hadise Fragmanlar eserinde geçen Irak'taki Firdevs Meydanı'nda bulunan Saddam Hüseyin Heykeli'nin yıkılışıdır. Öykü, muhteva olarak okuyucuyu 9 Nisan 2003 tarihine götürmüştür. Saddam Heykeli'nin yıkılması hadisesini de öyküleri içinde yer veren Cemal Şakar, kitabının devamında da bölge ile ilgili farklı gerçek vakalara ve tarihlere ait kurgular yapmıştır.

Cemal Şakar, Balkanlar'daki Müslümanlar'ın katliama uğraması ve çektiği sıkıntıları da bir öyküsüne konu etmiştir. Yazar, Sular Tutuştuğunda isimli öykü kitabında genel olarak Müslüman halkların çektiği sıkıntıyı, savaşı, yıkımı ve katliamı gibi konuları ele almıştır. Bu durumda Hadi öyküsüne bakıldığında bazı ipuçlarıyla Bosna Savaşı'nı konu aldığını da sezdirmiştir. Çünkü öyküde diğer öykülerinde yer verdiği Ortadoğu ülkelerinden örnekler vermiş ve “medeniyetin ortasındaki” katliamı konu almıştır. Bu satırlar öykü içinde “Dedim KI burası Filistin değil, Irak değil, Afganistan değil, Afrika değil. Dedim, dedim de; ne annem ne babam. SUSkunluk büyüdü durdu aramızda; medeniyetin ortasında derin bir suskunluk büyüdü DURDU.” (Şakar 2016b: 34) şeklinde kendine yer bulmuş ve 6 Nisan 1992-14 Aralık 1995 tarihleri arasına okuyucuyu götürmek amacıyla kaleme alınmıştır.

Sular Tutuştığında eserinde işlenen son gerçek ve nesnel tarih ise Tekasür isimli öyküde geçen satırlarda görülür. Öykü kişisi, Muhammed Esed'in Müslümanlığa geçişinde önemi olan metro yolculuğunun yaşandığı tarihe gitmiştir. Bu metro yolculuğunda Esed ve eşi Elsa ile birlikte olan öykü kişisi, 1926 yılının Sonbahar mevsiminde yaşanan geçmiş bir zamanda bulunmuştur. Eser içinde “Berlin metrosundayız: Muhammed, elsa ve ben” (Şakar 2016b: 43) diyerek bu hadiseye vurgu yaptıktan sonra satırlar devam etmiştir.

Cemal Şakar, Mürekkep kitabında da Güneş adını verdiği öyküsünde Taksim Meydanı'nın bombalanmasını konu edinmiştir. Taksim'de merkezdeki çevik kuvet ekiplerinin hemen yanındaki bu patlamayı öyküsüne taşıyan yazar öykünün hemen başına bir atıfla “Taksim, 31 Ekim 2010” (Şakar 2017: 38) yazmış ve tarihi somutlaştırmıştır. Yazar, öyküyü o sabah Taksim'de bir mağazada işe giden bir kadının bombalama olayı sırasında oradan geçişi ve yaşadıkları üzerinden kurgulamıştır.

Bir Öykü Tahlili ise Mürekkep içinde öykünün öğelerinin künye şeklinde verildiği bir kurguyla oluşturulmuştur. Öykünün hemen başında “Hikaye Zamanı: 1989” ve “Yazma Zamanı: Yayınlanma zamanını esas alarak, yaz 2011” (Şakar 2017: 42) olarak nesnel olarak yılı belirtmiştir. Şakar, öyküde anlatılan olayın hangi yıla ait olduğunu bu yolla nakletmiştir.

Mürekkep'te taslak bir öykü izlenimi verilen Önce Vatan isimli öyküde geçen küçük bir gazete küpürüne ait bir tarih öykünün merkezine oturtulmuş ve öyküdeki kurgu çevresinden akıp geçmiştir. Bu gazete küpürü gerçekte yaşanmış bir olaya dayanmaktadır. Haberin internet adresini de küpürün altına kaynak olarak ekleyen Şakar, haberde geçen somut tarihi de öyküye dahil etmiştir. Haberin tarihine baktığımızda internet sitesinin adresinden de belli olduğu gibi 26.07.2010 tarihinde yaşanmış bir olayı aktarmıştır.

Portakal Bahçeleri de içinde belirli bir somut zamana örnekler barındırmıştır. Öykülerden Cennet Güzeli isimli olanı henüz başındaki bir atıfla “16 Mart 2003, Unutmayacağım” (Şakar 2015c: 46) tarihini hatırlatmıştır. Öykü de muhtevası

bakımından bu tarihte olan olay üzerinden kurgulanmış ve Rachel Corrie'nin katledildiği günü işlemiştir. Yazar, Filistin halkının unutmayacağı bu tarihi okurlarına hatırlatmıştır.

Avm öyküsü Portakal Bahçeleri kitabında sadece bir takvim yaprağının arkalı-önlü şekilde taratılmasıyla oluşturulmuş bir öyküdür. Tarihin belirli olması öykünün bu başlık altında incelenmesine olanak sağlamıştır. 12 Mart 2012 tarihini gösteren takvim yaprağı birçok soyut anlamı içermeye ihtimaline karşın yazarın sanat anlayışı ve Avm başlığı dikkate alındığında, o tarihte Esenyurt'ta bulunan bir alışveriş merkezinin inşaatında yanarak can veren 11 işçinin konu olarak alındığı anlaşılmıştır. Zaman anlayışını çok farklı bir biçimde ele alan yazar, postmodernist bir anlatıyla somut zamanı aktarmıştır.

Kara isimli eserinde Kumsalda Denizden öyküsü dikkat çekmiştir. Şakar, bu öyküsünde gerçek bir zamanda olan bir olayı konu edinmiştir. Bazı habersel ifadelerle de yer veren yazar, Gazze'deki sahil Al Şati mülteci kampında yaşayan çocukların top oynarken İsraili askerler tarafından bombalandığı günü işlemiştir. Bu olay da tarihsel bir vaka olduğundan 17 Temmuz 2014 tarihinde gerçekleştiği tespit edilir. Yazar yakın tarihte yaşanan bu olayı öyküsüne dâhil ederek yine İslam coğrafyasından bir olaya yer vermiştir.

Adı Leyla Olsun içinde Kanyon'da ismini alan öyküde gerçek bir zaman söz konusudur. İstanbul'da bir avm içerisinde gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerin geçtiği satırlarda gerçek zamanla tutarlılık gösteren tarihler olduğu görünür. Öykü kişinin bir pano üzerinden kontrol ettiği etkinlikler ve tarihleri şunlardır: "Kanyon'daki etkinliklere baktı: 'İstanbul'un En Sanatsal Gastronomi Buluşması 'Contemporary Food Art Festival' Başlıyor! 'Contemporary İstanbul' ile eşzamanlı olarak 1-6 Kasım tarihlerinde gerçekleşecek olan 'Contemporary Food Art Festival', 30 Ekim tarihinde 'Contemporary Food Art Festival Kanyon'da' ile şehrin en sanatsal ve kreatif gastronomi buluşması olmaya hazırlanıyor.' İlgisini çekmedi. 'Tangonun kalbi Kanyon'da ataak! Bu yıl Kanyon'da 14.sü gerçekleşecek olan Milonga; dans

tutkunlarını 28 Ekim Cuma akşamını sıcak dans rüzgarı ile karşılamaya davet ediyor.’ Telefonun ajandasına not aldı.” (Şakar 2018: 58).

Tüm bu belirli zamanların yanısıra Şakar, bazı öykülerinde günlük tarzında tarihler atarak sadece ay ve gün belirterek bölmüştür. Yarı belirli olarak adlandırabilinen bu tarihi zamansal bilgi iki adet öyküsünde yer almıştır. Bunlardan birisi Mürekkep’teki Babamın Kokusu’dur. Yazar, öyküyü “08 Haziran (...) 12 Haziran (...) 16 Haziran” (Şakar 2017: 64-66) tarihleriyle bölümlemiştir. Verilebilecek diğer bir örneğe yine Mürekkep içindeki Modern Hayatın Hikayecisi isimli öyküdür. Bu öyküde de bölümleme yoluna giden yazar ufak bir bölüme “20 Haziran” (Şakar 2017: 77) tarihini atmıştır.

## 2.5. Cemal Şakar Öykülerinde Mekân

Cemal Şakar, öykülerinde mekânları belirli coğrafyalardan seçmiştir. Öykülerindeki mekânlara bakıldığında iki şehir dikkat çekmektedir. Şakar’ın hayatında ve sanatında önemli rolleri bulunan bu iki şehir İstanbul ve Ankara’dır. Türkiye’nin en büyük iki kentinde bazen sokak aralarını bazense dini mekânlarını öykülerine mekân olarak tercih eder. Bunun yanı sıra Ortadoğu coğrafyası ise toplamda en fazla yararlandığı mekânsal unsurdur. Şakar, öykülerinde Filistin, Irak, Suriye, Arabistan gibi ülkelerde, bu ülkelerin sorunlarını ele alarak bulunmayı tercih etmiştir. İsmi geçen Ortadoğu ülkeleri haricinde bugünkü İsrail topraklarında Yahudileri ele aldığı Kur’an’dan kıssalara yer verdiği öyküleri de bir hayli sayıca fazladır. Ayrıca mekânsal olarak ele alındığında taşra hayatına çok sık yer vermediği görülen yazarın, Anadolu’da da sadece birer ikişer öyküde Siirt, Bursa, Balıkesir gibi illeri mekân olarak seçtiği öyküler mevcuttur.

Cemal Şakar, öykülerinde ev içini ve taşıtları da kullanmıştır. Evler genelde oda içleriyle birlikte karşımıza çıkmıştır. Evlerde geçen öyküler sıklıkla bir üst kurmacanın veya yazma işlevi içeren öykülerin kurgulanmasıyla yazılmıştır. Bunun yanısıra yine araştırmacıların görüşme veya konaklama yerleri yahut dostların misafirlik için

toplandığı veya birlikte yaşadığı yerler olarak göze çarpmıştır. Mekânsal olarak ev ortamının önemi oldukça büyüktür. Evlerin mekân olarak seçilmesindeki önemin büyüklüğü hususunda Gaston Bachelard şu yorumu yapmıştır: “Ev, iç mekânın içtenlik değerlerinin fenomenolojisini inceleyebilmek açısından hiç kuşku yok ki, ayrıcalıklı bir varlıktır; tabii ki, evi bütünlüğü ve karmaşıklığı içinde, eve özgü tüm özel değerleri de temel değer çerçevesi içinde ele almak koşuluyla.” (Bachelard 1996: 35). Öte yandan mekân olarak hareketlilik arz eden taşıtlar, onun öykücülüğünde kendine feribot, taksi, otobüs, metro ve cezaevi aracı olarak yer bulur. Taşrada ise genelde köyüne dönen kişilerden veya araştırmacılardan kurguyu ele almıştır. Çöl ve tiyatro salonu gibi mekânları ise öykülerinde sadece birer kez kaleme almıştır.

### 2.5.1. İstanbul

Cemal Şakar öyküleri mekânsal olarak değerlendirildiğinde ilk göze çarpan şehirlerden birisi İstanbul’dur. Yazar, İstanbul’u sokaklarıyla, semtleriyle, çarşılarıyla, çay bahçeleriyle ve diğer açık mekânlarıyla 18 öyküsünde canlı bir yapıda ele almıştır. Mekânların öyküde etkinliği ve kurguya olan desteği daha da belirginleşmiştir. Öykülerin içindeki İstanbul’a ait mekânlar genellikle Taksim, Eminönü ve bunların çevresiyle ilgili yerler olmuştur. Kimi zaman İstanbul’u betimlemiştir kimi zamansa öykü kişilerini içlerinde oradan oraya sürüklemiştir. İstanbul’un ve Boğaz’ın sanatımızdaki yerini belirlemek için Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şehir hakkında yazdığı şu satırlar oldukça önem arz etmektedir: “Bildiğimiz bir şey varsa, İstanbul çok hususî bir iklimi olan bir içdeniz şehridir. Su, mûnis bir ayna gibi hayatımızın her tarafına uzanır ve iklim çok defa takvimden ayrı yürür. İster istemez bütün san’atlarımızda elbette onun bir tesiri olacaktır.” (Tanpınar 1996: 143). Keza Türk edebiyatının postmodern yazarlarından Orhan Pamuk da İstanbul’un mekânsal bağlamında Boğaz’ın önemini şu cümlelerle vurgular: “Şehri için için çürüten yenilgi, yıkım, eziklik, hüznün ve yoksulluğa karşı Boğaz, hayata bağlılık, yaşama heyecanı ve mutluluk duygularıyla derinden bir şekilde kafamda birleşmiştir. İstanbul’un ruhu ve gücü Boğaz’dan gelir.” (Pamuk 2003: 56). Cemal Şakar da öykülerinde İstanbul’u ve Boğaz’ı mekân olarak sıklıkla seçer. O yüzden Orhan Pamuk’un Boğaz için kurduğu cümleler şehrin edebi anlamdaki önemi hakkında fikir oluşturmaktadır.

Cemal Şakar öyküleri mekânlar bazında incelendiğinde İstanbul çok önemli bir yere oturtulur. Yazarın Ortadoğu'dan sonraki en çok kullandığı mekân İstanbul olarak teşhis edilmiştir. İstanbul, yazarın eserlerinde kapalı mekânlarıyla değil de daha çok açık mekânlarla işlenmiştir. Yazar, mekân olarak İstanbul'un sokakları, mahalleleri, meydanları, rıhtımları, silüeti, köprüleri, bahçeleri olarak ele almıştır. Umumiyetle canlı bir İstanbul kaleme almıştır. İstanbul'un işlendiği eserlerde dini yapılar ismen geçse öykü içerisinde etkin rol almamıştır. Öyküleri içerisinde İstanbul'un mekân olarak alındığı öykülerde genel çevre Boğaz ve Taksim dolayları olmuştur.

Cemal Şakar öykülerinde mekânsal olarak İstanbul ilk eseri Gidenler Gidenler içinde tercih edilir. Kitaba adını veren Gidenler Gidenler öyküsü bir mahallenin yapısından bahsedilerek oluşturulmuştur. Bu mahallenin yine İstanbul'da olduğunu ve kentsel dönüşüme uğradığını okuyucularına aktarmıştır. Öykünün İstanbul'da geçtiğini ise bir iki cümlede verir. Bu cümle eserin son bölümünde geçen “Abi, Boğaz'dan bir yalı alalım mı? Kent gürültüsünden uzaklaşalım, biraz kendimizi dinleriz.” (Şakar 2014a: 18) cümleleriyle okuyucuya ulaşmıştır.

Yazar, Gidenler Gidenler'e bakıldığında İstanbul'un bir mekân olarak seçilmesini Nostaji öyküsünde de tercih etmiştir. Öykü muhtevası bakımından siyasi bir gerilim döneminde geçmektedir. Dönemin 80 Muhtırası sonrası dönem olması muhtemeldir. Öyküde İstanbul'un Beyoğlu semtini tercih eden yazar ortamı karamsar bir tabloda çizmiştir. Anlatıcının dilinden Beyoğlu'ndaki siyasi gerilimlerin duvarlardaki afişlere kadar yansıdığını ve karakterlerden birinin bunlardan büyük oranda kötü etkilendiği dikkat çekmiştir. Eğlence için uygunsuz bir siyasi ortamın verdiği baskı Beyoğlu sokaklarından okuyucuya aktarılmıştır. Öyküde bu durum şu cümlelerle nakledilmiştir: “Bir gün Beyoğlu'na çıkmak istedi, iyi bir film bulabilirsek izleyecektik. Dışarısını anlatmak istemiyordum ona, konağın dışındaki hayatı yaşadığı gibi bilsin istiyordum. Bir iki afişe bakar bakmaz hemen geriye döndük, o güzelim İstanbul büyüleri de bozulmuştu kafasında. Son çıkışımız oldu.” (Şakar 2014a: 51).

Esenlik Zamanları kitabında yalnız bir öyküde net bir şekilde mekânın İstanbul olduğu bellidir. Yazar, bu öykünün adını Birkaç Kırık Görüntü olarak belirlemiştir.

Öykü içerisindeki birkaç kırık görüntü diye bahsedilen şey anlatıcının bir çifti uzaktan gözlemlemesi ve sadece birkaç saatlik hallerine tanık olmasından dolayıdır. Anlatıcı İstanbul silüetinde geçen bu olayı aktarırken henüz öykünün başında mekân vurgusu ile başlamıştır. Anlatıcı öyküye “Çay bahçesinin dip tarafındaki bir masaya oturdular. Erkeğin yüzü Ayasofya’ya dönüktü, kızın ki Sultanahmet’e.” (Şakar 2014c: 47) cümleleriyle başlayarak İstanbul’da geçtiğini de resmetmiştir.

Şakar, Hayalperdesi kitabında yazdığı Ateşböceği öyküsünde mekân olarak yine İstanbul’u işlemiştir. Erguvanlarıyla, güzel havasıyla, Boğaz manzarasıyla şehri canlı bir şekilde aktarmıştır. Eser içinde iki arkadaşın İstanbul sokaklarında gezindiği görülür. İstanbul’un onları saran yapısı “Güneş İstanbul’un karşı tepelerinin üstündeydi. Arkadaşı onu Boğaz’a hakim bir tepeye götürmüştü. Erguvanlar açmıştı. (...) Bir bankta oturuyorlardı. Boğaz’ın en güzel görüldüğü yerlerden biriymiş burası. Sağ taraftaki mezarlık Yahudi mezarlığıymış.” (Şakar 2015a: 9) cümleleriyle öykü içinde yer bulmuştur.

Yazar, Mürekkep eseri içerisinde İstanbul sokaklarının geçtiği dikkat çekici öyküler yazmıştır. Bunlardan ilki Bıçak isimli öyküdür. Bıçak öyküsünde Beyoğlu sokakları işlenmiştir. Hemen ilk sayfalarda İstiklal Caddesi’nin eylemlere ve protestolara ev sahipliği yaptığı bir güne yer veren Şakar, eylem gününün karmaşıklığıyla öyküsüne taşımıştır. İstiklal Caddesi’nin bu yapısını bir dekor olarak öyküsünde kullanan yazar, anlatıcıyı kısa bir süre sonra tekrardan pastaneye döndürmüştür. Bu satırları öykü içinde şöyle aktarmıştır: “Öğleden ber isüren gösterinin bitmesini istemeyenler; güzel geçmiş bir günün hiç bitmesini istemeyen delikanlıların yaşadığı haza benzer bir haza sürsün, sabaha kadar sürsün isteyenler İstiklal Caddesini inlete inlete Meydan tarafından geliyorlardı ...” (Şakar 2017: 31). Öykü sonlara doğru Beyoğlu’nun arka sokaklarında devam etmiştir. Cemal Şakar, öyküdeki anlatıcı karakterinin ölümüyle bitirdiği öyküsünde Beyoğlu’nun dar sokaklarının kirliliğine de vurgu yapmıştır. Bu satırlar hemen yanında emniyet amirliği olan sokakların bile tehlike düzeyini göstererek öykü içi gerilimi artırmıştır. Eser içerisinde bu durum şu satırlarla anlatılmıştır: “Tam köşe başında. Birkaç adım daha atabilse ana caddeye çıkacak.

Karşıda Beyoğlu Emniyet Amirliği zaten. Atamamış. Tam sotede bir kadına yakalanmış...” (Şakar 2017: 36).

Güneş de Mürekkep içinde mekân olarak Taksim’de geçen bir öyküdür. Taksim Meydanı’nda geçen bu öyküde orada bir mağazada çalışan kızın bombalanma anına denk gelmesi kurgulanmıştır. Öyküde Taksim Meydanı vurgusu bir hayli yer almıştır. Örneğin; “Her sabah yaptığı gibi Taksim Meydanına çıkan sokağın başına gelince çantasında; -neler de doldurmuştu, harar gibiydi- sigarasını buldu, çakmağını da.” (Şakar 2017: 40) cümlesi örnek verilebilir. Diğer yandan anlatıcı birkaç cümle sonra yeniden Taksim Meydanı’nda yaşanan olayı şöyle nakletmiştir: “Tam meydanın orta yerindeki alandaydı; Heykel’in etrafındaki çiçekliğe bir adım ya kalmış, ya kalmamıştı. Kokunç bir ses... bir gümbürtü... bir patlama...” (Şakar 2017: 40). Bu satırlardan görüldüğü üzere yazar Güneş isimli öyküsünde mekânı ön plana çıkarmıştır.

Mürekkep kitabı için son olarak bakıldığında ise Küçük Şeyler Düeti öyküsünde bir İstanbul tasviri dikkat çekmiştir. İstanbul’u tarihi yarımadadan resmeden yazar, öyküde yine dinamik bir anlatımı tercih etmiştir. Şehri bir tablo gibi aktarmak yerine gündelik hareketliliğiyle anlatan yazar şu cümleleri kullanmıştır: “Bulutların arasından sızan güneş, yağmur damlalarının arasından sızan sızan sırtlarına vuruyor. Gülhane’nin yüksek duvarlarına, birbirine karışmış koca bir gölge düşüyor. Kaldırımdaki insanlarda dalgalanan gölge, bir leke olarak ilerliyor duvarda, Sarayburnu’na varsalar, denizi görseler, yağmur dinse, deniz güneşi boyasa masmaviyle İstanbul böyledir işte deseler...” (Şakar 2017: 85).

Cemal Şakar, Portakal Bahçeleri kitabının Fısıltı öyküsünde de yine canlı bir İstanbul havası çizmiştir. Mekân olarak yine Beyoğlu civarlarını seçen Şakar, öyküyü Galata Köprüsü’nden başlatmıştır. Henüz ilk cümlede “Bir kadın. Galata Köprüsü üzerinde durmuş bir kadın, acı çekiyor.” (Şakar 2015c: 88) okuyucuya neresi olduğu hakkında bilgi vermiştir. Öykünün ilerleyen kısmında ise kurguya dahil ettiği İstanbul yorumu bir hayli önem taşımaktadır. Öykü içerisinde İstanbul’un durumunu anlatan yazar, bir nevi değerlendirme yapmıştır. Cemal Şakar’ın Boğaz’dan da başlayarak yaptığı gözlem şu cümlelerle aktarılmıştır: “Geniş kanatlarımla dokundum İstanbul’a.

Boğaz kendi halinde akıntılarına uymuş, uyuşmuş, kendi halinde apartmanlar, kuleler arasına sıkışmış ağaçlar Boğaz'ın yüzeyini yalayan rüzgara teslim etmişler yapraklarını, rüzgarın kollarında uyuyor apartmanlar, kuleler, yıkık evler kendi karanlığına boğmuş gökyüzünü, rüzgar olmasa yönümü bulamazdım karanlıktan, kanatlarımı değdirdim ve uyandı koca şehir, kocamış İstanbul (...)" (Şakar 2015c: 90). Buradan da anlaşılacağı üzere yazar mekânı edilgen kılmak yerine etkenleştirme yoluna gitmiştir.

Kara içerisinde birçok karamsar olayı barından öyküler bulunmaktadır. Cemal Şakar'ın öykülerinde mekânın İstanbul olarak sıklıkla tercih ettiği bir diğer eseridir. Kitaba ilk baktığımızda Cesetler Hemen Her Yerde isimli öyküsüyle Üsküdar mekân olarak seçilmiştir. Üsküdar rıhtımında başlayan bu öykü Tarihi yarımada ile son bulmuştur. Öykünün ilk cümlelerinde mekân vurgusu bir kere daha bu öyküde de dikkat çekmiştir. Öykü, şu cümlelerle mekânsal vurgu yaparak başlamıştır: "Üsküdar'da vapurdan inmişsin. Yağmur vardır, ıslanmışsındır, üşümüştür." (Şakar 2016b: 13). Daha sonra "Ata ata kendini koştı Eminönü iskelesine doğru" cümlesiyle öykü içerisindeki anlatı yine bir rıhtım olan Eminönü'de son bulmuştur.

Ömer Hayyam Canisi öyküsü ise adını İstanbul'daki Taksim ilçesine bağlı Ömer Hayyam semtinden almıştır. Şakar, öyküde mekânsal olarak bu semti tercih etmiştir. Öyküde Ömer Hayyam sokaklarından "Gece. İnce ince, seyrek seyrek yağın yağmur şehrin kirini, dozunu, zehrini alıp sokaklara indiriyor." (Şakar 2016b: 19) cümleleriyle bahsederek giren yazar, ilerleyen sayfalarda daha da detaylandırarak "İstanbul. Kocaman İstanbul'daki Ömer Hayyam. Ömer Hayyam'daki metruk evler. Her şey burada olurdu sınırsızlaşınca dünya her şey dümdüz olup dertop olup gelip toplanınca Ömer Hayyam'daki metruk evlerin birindeki rutubetli sıvaları dökük camları kırık odalarına işteozaman her şey burada olup biterdi" (Şakar 2016b: 22) şeklinde kaleme almıştır. Yazar, eser içerisinde ilerledikçe kalemni daha da sert tutmuştur. Anlatıcı Ömer Hayyam içerisindeki bazı mekânları da sıralayarak hızlı bir fotoğraf çekmiştir. Yazar mekânları öykü içinde şöyle sıralamıştır: "Kocaman bir öfkenin üzerine yükselmiş barhaneler, pavyonhaneler, kumarhaneler, esrarkeşhaneler, hapishaneler, bekarhaneler, kabadayihaneler, gökdelenhaneler, kerhaneler (...)" (Şakar 2016b: 22).

Kara içindeki birkaç öyküde tıpkı Mürekkep'teki Geçişler öyküsü gibi İstanbul kendini arkaplanda yahut bir-iki cümlede kendini göstermektedir. Eserin içinde Yumak ve Kül öyküleri mekânsal olarak İstanbul'da geçtiği öykü içerisinde birkaç cümleyle verilmiştir. Yumak öyküsünde çevresel tasvirlerden sonra İstanbul sonlara doğru gün yüzüne çıkarılırken, Kül'de hemen başında mekânsal detay olarak işlenmiştir. Başka bir durum ise kendini Bir Öyküye Giremeyen Parçalar öyküsünde göstermiştir. Öykü içinde İstanbul ile ilgili yer adlarına ait kelimeler hiç geçmezken yazarın kurgusu ve diğer öykülerinin yarattığı hazırbulunuşluk okuyucuya mekânın İstanbul olduğunu sezdirir. Bu bakımdan genel olarak bakıldığında Kara, yazarın içerisinde İstanbul'u mekânsal olarak herhangi bir şekilde en çok tercih ettiği kitabıdır.

Adı Leyla Olsun kitabındaki Hayat İşte öyküsünde mekân İstanbul'dur. Yazar, İstanbul'da geçen öyküsünü karanlık bir olay örgüsü ve yeraltı tipleri işlemiştir. Genel olarak kanlı ve şiddet içeren öykülerin kaleme alındığı İstanbul'da arka sokaklardaki yaşantılar ve Boğaz çevresi önemli bir yer tutar. Cemal Şakar'ın Hayat İşte öyküsünde mekânsal olarak İstanbul'u tercih ettiği şu satırlarda belirir: “Sonra güneş batmıştır. Güneş hemen batar. Güneş bıtınca gözleri dinlenir Mehmet'in. Dinlendirdiği gözleriyle gölgelerden, tenhalardan, kuytulardan çıkar ve Üsküdar iskelesine iner. Beşiktaş motorlarının hemen yanındaki banklara oturur.” (Şakar 2018: 69).

## 2.5.2. Ankara

Cemal Şakar'ın hayatında da büyük bir öneme sahip olan Ankara 5 öyküsünde kendisine yer bulmuştur. İstanbul'un sokaklarını ve açık mekânlarını sıklıkla ele alan yazar, mekânını Ankara olarak seçtiği öykülerinde ise genelde dini mekânlara yönelmiştir. Üniversitedeki öğrencilik yıllarının paralelinde Hacı Bayram Veli, Ulus, Zafer Çarşısı gibi mekânlar işlenmiştir. Yazarın hayatında gerek maneviyat gerekse edebi olarak önemli yere sahip bu mekânlar kurgu içerisinde kendine yer bulmuştur. Ankara olarak işlenen öykülerinin genelde ilk kitaplarında olması da öğrencilik yıllarının etkisini göstermiştir. Belleğinde ve sanatında henüz taze olan bu yerlerin izi öyküleri içerisinde de önemli yer teşkil etmiştir.

Ankara, Cemal Şakar öykülerinde ilk olarak Esenlik Zamanları içerisinde geçmiştir. Ankara'nın mekânsal olarak tespit edildiği öykülerde iki yer dikkat çekmiştir. Bunlardan ilki Zafer Çarşısı ikincisi ise Hacı Bayram Veli Camisi'dir. Yazarın da gençlik yıllarında bir hayli içerisinde bulunduğu bu ortamları öykülerine alması olağan bir durum olarak görülmüştür. Yazar, Esenlik Zamanları kitabında Şâr isimli öyküde anlatıcının ağzından bir üniversite öğrencisini aktarmıştır. Öğrenci Ankara'da üniversite okurken Zafer Çarşısı'na sık sık gitmekte ve artık buranın kalabalıklığından sıkılmıştır. Zafer Çarşısı'nın bu sıkışıklığı ile kalabalıklığına karşın huzur bulmak ve rahat bir nefes alıp şehrin hareketinden inzivaya çekilmek için Hacı Bayram Veli Camisi'ne gitmiştir. Bir arkadaşının tavsiyesiyle ilk kez oraya giden karakterin o günleri anımsamasını kaleme almıştır. Bu satırları öyküde şöyle aktarmıştır: “Otelden çıkar çıkmaz bir taksiye atlayıp Hacı Bayram'a koşmuştu. Ankara'yı ilk kez üniversiteye kayıt yaptırmak için geldiğinde görmüş ve sevmemişti. Daha sonra uzun öğrencilik yıllarında da sevmedi bu kenti. Bir ikindi vaktiydi, gün boyu Zafer Çarşısının boğucu havasında bir-iki metrekairelik kitapevinde dostlarla kitaplardan konuşmak, kitaplarla konuşmak da yüreğini serinletmemişti. Yakup yanına yaklaşmıştı. ‘Şimdi, etrafıma baktığımda gökyüzünden başka bir şeyin görünmediği bir yerde olmak isterdim. Her taraf gökyüzü... (etrafına bakmıştı, söylediklerini Yakup'tan başkası duysun istemiyordu.) Gökyüzüne dalıp dalıp nefes almak isterdim’ dedi. İlk o gün, bir ikindi vaktiydi, Yakup onu alıp buraya getirmişti. Ulus'a sırtını dönüp derin bir nefes almıştı. Gözlerini yumup bir nefes daha. Namazdan sonra hemen camiye bitişik çayevlerinin birinde oturup uzun uzun susmuşlardı.” (Şakar 2014c: 60-61). Yukarıda geçen uzun alıntı yazarın eserlerindeki Ankara'nın aslında kurgu içindeki bir gerçekliğin yansıması olduğunu hissettirmiştir. Biyografik okuma yapıldığında görülmektedir ki yazar benzer mekânlarda benzeri bir öğrencilik hayatı geçirmiştir.

Yazar mekânsal olarak biyografik okumayla ilintili bir diğer durumu ise Pencere isimli kitabında Dilemma öyküsünün henüz başında görülür. Öyküdeki üst kurmaca esnasında kahraman tercihinde tamamen kendisinden mi alınması yoksa kurmaca öğelerle mi kurulması gerektiği şeklinde düşünerek yansıtmıştır. Bu satırları öykü içinde “Kendimden hareketle, hatta öykü kahramanı olarak kendimi mi –soğuk Ankara gecelerinde, iki telli bir elektrik ocağının çaresizce odayı ısıtmaya çalıştığı anlarda,

küçük odama sığmaz olur ve kendimi pencereden dışarıya doğru atardım.- yazmalıydım?” (Şakar 2014d: 91) şeklinde kaleme almıştır. Ankara içerisinde Zafer Çarşısı’nın kalabalıklığından, sınırlarından ve sohbetlerinden sıkılan karakter bir rahatlama ve inziva noktası olarak Hacı Bayram Veli Camisi’nde nefesi almaktadır. Burası onu şehirden ve kalabalıktan soyutlamakta olduğundan önem taşımıştır. Bu satırlar öykü içerisinde “Hacı Bayram’a gidecekti. Sadece orada yalnız kalabildiğinden midir, yoksa henüz adlandıramadığı bir halden midir; orada bu gerginliği ve güvensizliği yaşamıyordu.” (Şakar 2014d: 101) şeklinde geçer.

Cemal Şakar’ın Sular Tutuştuğunda kitabında ise Tekâsür isimli öyküsünde anlatıcı gözünden Hacı Bayram Veli Camisi’nin belirli bir önemi ve anlamı ifade ettiğini aktarmıştır. Öykü, Ankara’da geçen diğer tüm öyküler gibi Ulus civarında geçmiştir. Öykünün hemen başında geçen satırlar bu cümleleri doğrular nitelikte olmuştur. Öykü “Hayatımda ilk kez Cuma namazı kılacaktım. Zincirli camisine gitmeye karar vermiştim. Nedense! Şimdi geriye doğru düşündüğümde, Zincirli’yi seçmemin bir anlamı yok. Kızılay taraflarında bildiğim bir cami yoktu; ondan mıdır? Yoksa eski olduğu, eskiye dair birçok anıyı taşıdığını düşündüğümünden midir? Oysa Hacı Bayram Veli daha anlamlı değil miydi?” (Şakar 2015b: 41) satırlarıyla başlamıştır. Bu satırlar Ankara’nın yazarın geçmişinde öneme sahip olduğunu göstermiştir.

### 2.5.3. Ortadoğu

Cemal Şakar’ın sanat anlayışına ve eserlerinin muhtevasına bakıldığında gerek konunun etkisi gerekse kurgudan dolayı 59 öyküsü Ortadoğu coğrafyasındaki ülkelerde geçmiştir. Bu durum onun sanatının daha rahat anlaşılabilmesi için oldukça büyük bir işarettir. Kur’an’daki kıssalar, Ortadoğu’daki savaşlar ve diğer birçok olay bu öykülerin içinde teşkil etmiştir. Birçok öyküsünde mekânsal olarak yararlanılan bu mekânlar Şakar öyküleri içerisindeki en büyük paya sahip dilimdir. Bazı eserlerinde sezdirilerek işlenen ve arka planda birer dekor olan bu mekânlar bazı eserlerinde de doğrudan olayda ve kurguda etken rol üstlenmiştir. Bu etken konum daha çok gerçek bir zamanda yaşanmış anlatıların içerisinde kendine yer bulmuştur. Öykülerin içinde mekânsal açıdan ele alınan ülkelere Suriye, Filistin, Irak sıklıkla işlendiğinden dolayı örnek

verilebilir. Bunun yanı sıra Esenlik Zamanları eserindeki Atlas isimli öyküsünde olduğu gibi hac yolcuğunu konu alıp Arabistan'ın dini sembolik şehirlerini de işlediği bir öyküsü de olmuştur. Arka planda konu içerisinde sezdirilerek verilen mekân kendini belli etmiştir.

Kitapların içinde Ortadoğu'yu mekân olarak öyle ya da böyle en çok işleyen eser Hikâyât olmuştur. Eserin yarısı Kur'an'dan kıssalarla oluşan hikayelerden teşekkül etmiştir. Hikâyât içerisinde en belirgin şekilde Ortadoğu coğrafyasında geçtiği anlaşılan birçok öykü vardır. Umumiyetle Hz. Musa üzerinden bugünkü Mısır ve çevresinde geçtiği anlaşılan öyküler kaleme alınmıştır. Bunların dışında Handek isimli öyküde başlığundan da hareketle görüldüğü üzere Hendek Savaşı çevresinde kurgulanmış ve Medine'de geçmiştir. Öykü içerisinde geçen “Şehirde bir grup ittifakı bozmuş, içeriden de bir cephe açılmıştı: ‘Ey Yesrib halkı! Bu hendeklerin başında düşmana karşı koyamazsınız, evlerinize geri dönün’ diyorlardı.” (Şakar 2016a: 52) satırları bu bilgileri teyit eder niteliktedir.

Ortadoğu'nun mekân olarak ele alınması Sular Tutuştuğunda isimli kitapta da kendini gösterir. Eser içerisinde gerek İslamiyet tarihi ile ilgili gerekse Ortadoğu'nun yakın geçmişinden alınan olaylarla oluşturulmuş bazı öyküler yer almıştır. Bu öykülerin teşekkül ettiği ortam ise Ortadoğu ülkeleri olmuştur. Konusunu İslam tarihindeki Harre Olayı'ndan alan Har isimli öykü kitabın ilk öyküsüdür. Konusundan mütevellit Ortadoğu'da geçtiği anlaşılan Har, içerisindeki bazı satırlarla da bunu doğrulamıştır. Öyküde geçen bu satırlar “Annem neredeydi? Hendek'te kaybettiğimiz babamız, şimdi oğullar, kocalar... Zulmün ilkesi hiç değişmiyordu; neden kızlar, kadınlar hep geride bırakılırdı! Boynumuz eğik.. alnımızda bir ar... Bizimle sürececek kırılmış bir nesil...” (Şakar 2015b: 8) 627 yılında yapılan Hendek Savaşı'na atıfta bulunmuş ve yine Yesrib (Medine) dolaylarında geçen bir olay olduğunu işaret etmiştir. Mekân olarak yine bugünkü Suudi Arabistan bölgesi seçilmiştir.

Muntazar isimli öykü ise yazarın Sular Tutuştuğunda kitabında yer alan bir başka öyküdür. Öykü içerisinde yer alan olay Irak'ta yaşanmış gerçek bir olayın aktarılmasıdır. Öyküde ele alınan olay 2008 yılında yaşanan dönemin Amerikan

Başkanı G. Bush’a bir gazeteci tarafından ayakkabı fırlatılmasıdır. Öykünün geçtiği mekânın Irak olduğu tüm bunlardan anlaşılmaktadır. Satırlara bakıldığında şu cümleler ise mekânı tasdiklemiştir: “İçimde uğultular, sesle ve umut; Irak kentlerinden birinde, bombalanmış bir meydanın hemgamesi gibi dönüp dururken geçip yerime oturdum. Kürsüde iki adam...” (Şakar 2015b: 17). Irak’taki bir toplantı salonunda yapılan konuşmada geçen bu olay Şakar tarafından öyküleştirilmiştir.

Cemal Şakar tarafından kaleme alınan bir diğer öykü ise Fragmanlar ismini almıştır. Şakar, Sular Tutuştuğunda kitabında kaleme aldığı eserinde Irak’ta Firdevs Meydanı’ndaki Saddam Hüseyin Heykeli’nin yıkılışını işlemiştir. Bu yüzden mekân olarak tam da bahsi geçen alanı ele almıştır. Eser içerisinde bu durum genel olarak sezdirilmiş olsa da şu satırlarda alenen aktarılmıştır: “2. Firdevsi Meydanı. Sadddam’ın devasa heykeli halatlar yardımıyla yıkılıyor.” (Şakar 2015b: 28).

Mürekkep içerisinde birkaç öykünün konusu itibarıyla muhtevasında mekân olarak yine Ortadoğu seçilmiştir. Bu öyküler Ortadoğu’da olan savaşlar ve halkın içerisindeki bulunduğu bu yıkık durumu ele almıştır. Yazar, bu yolla mekânı Ortadoğu olarak seçtiği üç adet öyküsüne sırasıyla Kılıç, Geçişler ve Sesler ismini vermiştir. Bunların yanı sıra kitapta bulunan tek Battaniye isimli öyküde ise bir rüya âlemi ele alınmıştır. Bu rüya âlemi içerisinde mekân Suriye’de bulunan ve yeryüzünde ilk kanın döküldüğü yer olarak inanılır Kasiyun Dağı’dır. Öykünün henüz başında geçen “Kasiyun Dağının zirvesinde oturuyorduk.” (Şakar 2017: 21) cümlesiyle mekân bilgisi aktarılmıştır.

Cemal Şakar, Portakal Bahçeleri kitabında Cennet Güzeli öyküsüyle yine Ortadoğu coğrafyasını mekân olarak seçer. Arkaplanda kalan ve öykünün başında atılan tarihten hareketle tespit edilebilen mekân Gazze’dir. Öykü içerisinde mekâna herhangi bir vurgu yapılmazken sadece olay içerisinde sezdirilmiştir.

Kara isimli eserinde ise Ortadoğu’yu belirgin olarak ele aldığı tek öyküsünün adını Kumsalda Denizden olarak seçmiştir. Yine yakın geçmişte yaşanmış bir olaydan esinlenen ve basından alıntılara yer verilen bu öykü Gazze’de geçmiştir. Mekânın tam

olarak belirtildiği öyküde bu konuda şu cümleye yer verilmiştir: “Öğle saatlerinde Gazze’nin güneyindeki Al Şati mülteci kampında kalan 15 çocuk, bombardımandan uzak oyun oynayabilmek için gittikleri kumsalda bombardımana tutuldu.” (Şakar 2016b: 89).

Adı Leyla Olsun kitabında birçok öyküde Ortadoğu mekânsal bağlamda ele alınır. Kendime Giden Bir Yol, Kanadında Bir Kuşun ve Tohum öykülerinin arka planında Suriye’nin geçtiği öykülerin satır aralarından anlaşılır. Özellikle Kendime Giden Bir Yol öyküsündeki Ulu Cami ve savaş vurgusu okuyucuyu doğrudan Halep’teki ünlü Ulu Cami’ye götürür. Öykülerdeki gerilimin seviyesi genel olarak yüksektir. Bu durum bölgenin içinde bulunduğu halden ve savaş olgusunun belirginleştirilmesinden kaynaklanır. Zira Cemal Şakar İslam Dünyası’nın içinde bulunduğu sıkıntılara kayıtsız kalmayarak kitaplarında öyküler üzerinden detaylıca işler.

Ayrıca yazarın sanat anlayışı ve öykülerinin genel muhteva eğilimine bakıldığında Ortadoğu coğrafyasının mekân olarak işlenmesi olağan bir durum olarak göze çarpmıştır. Nitekim islamcı ve muhafazakâr bir sanat anlayışı ekolünün etkisinde kalan ve sanatının temelini İslam coğrafyasından besleyen yazar, gerektiği üzere Ortadoğu’yu ele almayı atlamamıştır.

#### 2.5.4. Diğer Mekânlar

Cemal Şakar öykülerinde mekân çeşitliliği de diğer tüm unsurlar gibi oldukça büyük ve çeşitli bir yelpazeyle açılmıştır. Daha önce Cemal Şakar’ın hayatında büyük öneme sahip olan İstanbul ve Ankara’nın öykülerinde mekânsal olarak bir hayli ele alındığı işlenmiştir. Bunlara ek olarak sanat anlayışına paralel doğrultuda dikkat çeken bir diğer başlık ise Ortadoğu ülkelerinde geçen öykülere ayrılmıştır. Şakar, öykülerinde tüm bu üç ana başlığın dışında birçok farklı mekânda da öyküler kaleme almıştır. Bu mekânlardan bazıları; taşıt içleri, evler-konaklar, köyler, kasabalar, Anadolu’daki bazı iller, oteller ve benzeri yerler ve tiyatro salonu olarak örnek verilebilir. Çeşitli öyküler içerisinde mekânlardan bazıları bu şekilde sıralanmıştır.

Cemal Şakar öykülerinde ele alınan diğer mekânların içerisinde ilk olarak ev içleri, çalışma odaları, konaklar vb. yerler dikkat çeker. Genel olarak hemen hemen her kitabında ev ortamına yer veren yazar, çok çeşitli ev ortamlarını kullanarak öykülerinin yapısını genişletmiştir. Başlıca birkaç örnek vermek gerekirse yazarın ilk öykü kitabı Gidenler Gidenler kitabına bakıldığında Ora Özlemleri ve Ölü Zaman öyküleri dikkat çekmiştir. Öykülerde mekân temel olarak ev içidir. Fakat bu iki ev ortamının arasındaki tezat ayrıca bir durumdur. Ora Özlemleri öyküsünde anlatıcının çocukluğunda yaşadığı konak mekân olarak anlatılmıştır. Bu mekânda anlatıcının çocukluğunda annesiyle yaşadığı konağın durumu bazı satır aralarındaki ufak tasvirlerle belli olmuştur. Ayrıca anlatıcının annesinin Bach dinleyen, kültürlü ve yüksek zümreden sanatsal zevkleri olan bir kadın olduğu anlaşılmıştır. Öyküde babanın büyük şehirlere karşı duyduğu hayranlık ve çekimden anlaşılabileceği üzere burası taşrada konak tarzı bir evdir. Öykünün hemen başında şu şekilde geçen “İşinden dönünce pijamalarını giyer, asmanın altına hasırını serip sofrasını kurar, altmış voltluk seyyar lambayı dışarıya uzatır, beni dizine yatırır, bir yandan yiyip içer, bir yandan da saçlarımı okşayarak anlatırdı.” (Şakar 2014a: 26) ve ilerleyen kısımlardaki annesinin hobileri ve evdeki yaşayışını belirten satırlarda geçen “Sonra çiçeklere vurdu kendisini, onlardan öğrendi güzelliğini sürdürmenin ilkelerini. Gelincikleri saksıda yetiştirir, akşamsefalarına özen gösterir oldu. Bach’ı pikaba koyduğunda, akşamsefaları açar ve biz karşılarında çay içerdik.” (Şakar 2014a: 29) cümleleri madde-mekân üzerine yorumlara olanak sağlar.

Ölü Zamanlar’da mekân Ora Özlemleri’ndeki eve nazaran şehir hayatına daha ait olan bir evdir. Yukarıda bahsi geçen mekâna pek benzemeyen bu ev öyle ki tasviriyle de şehir hayatının verdiği boğuk yaşamı simgelemektedir. Mekânların öykü içerisinde pek çok şeye işaret etmesi bu bakımdan önem taşımıştır. Öyküdeki evi birkaç cümle ile okuruna yansıtan Şakar, şu cümleleri kurmuştur: “Karanlığın anlamlılığını ya da anlamsızlığını düşünüp duruyorum, evime kapandığımdan bu yana. Bazen perdeleri açmak, dışarıdan geçenlerin ayakkabılarını seyretmek geçiyor içimden. –Kaldırımdan yüksekliği bir karış olan penceremden, insanların daha yukarılarını görmem olası değil.-” (Şakar 2014a: 38).

Şakar öykülerinde bir diğer mekânsal unsur otel veya motel gibi konaklama tesisleridir. Öykülerin muhtevasına baktığımızda mekânın otel olarak seçildiği öykülerde genelde bir apartman dairesinden bozma yerler olduğu göze çarpar. Otel kullanımı kurgu içerisinde çeşitli nedenlerden kaynaklanmıştır. Bunu anlatının içinde sezdirenen yazar, otel veya motel gibi mekânları seçmesindeki unsurlardan bazıları iş için, günlük geziler için, inziva için ve son olarak sadece bir öyküsünde ailecek geçirilen bir yaz tatili için olanlar şeklinde sıralanabilir. Genelde karakterlerin bir otel odasında münzevi bir yolculuğunu ya da bir şeyleri yazma sürecinin konu alındığı bu mekânlara istisnai olarak The Mahrem Palace öyküsünde yaz mevsimindeki bir tatilci ailenin gittiği otel atmosferi okuyucuya aktarılmıştır. Öykünün hemen hemen her yerinde yapılan bu mekân vurgusu başlığına bile yansımıştır. Bu duruma öyküden örnek olarak şu satırlar verilir: “ (...) Sonra ya Allah deyip giriyor suyun altına. (...) Şezlonga doğru yürürken sular hemen mayosundan süzülüyor. (...) İkinci güneşinin yatay ışınları bronzlaşmak için ideal. Şemsiyenin altında yatan oğlan yine uyumuş.” (Şakar 2014c: 42).

Cemal Şakar’ın Anadolu’dan mekân olarak seçtiği illere Bursa, Balıkesir, İzmir ve Siirt sayılabilir. Bu illeri kimi zaman nesnel kimi zamansa postmodernist öğeler yardımıyla aktarmıştır. İlk olarak Bursa ili iki farklı öyküde karşımıza çıkmaktadır. Mürekkep kitabındaki Önce Vatan içerisinde Bursa’nın İnegöl ilçesinde yaşanan bir olayı öyküde bir gazete küpürü olarak eklemiş ve arka planda öykü kurgusunda yer vermiştir. Diğer bir örnek ise Bir Derginin Fenomenolojisi isimli öyküdür. Bu öykü içerisinde bir dış bir iç hikâye yerleştiren yazar, öykünün şimdiki zamanına ait kısmında Bursa şehrini; geçmişin anlatıldığı anılarda ise birkaç yerde İzmir’i mekân olarak seçmiştir. Öyküye herhangi bir nesnel mekân bilgisi vermeden giren yazar, öykü içerisinde bir süre sonra Bursa şehrinde geçtiğini muhtevada vermiştir. Bu satırlar öyküde şöyle yer bulmuştur: “Birden kitaplarımın buralarda bulunup bulunmayacağını merak ettim. Koca Bursa, elbette vardır diyerek yüreğimi ferahlattım. (...) Öğretmenevinde kalıyorum; daha doğrusu sabaha karşı geldim; elimi-yüzümü yıkayıp çıktım. Bursa’da öğretmenevi olmayacak değildi canım.” (Şakar 2015b: 80-81). Bursa’da geçen bu öyküde karakterlerden birisi üzerinden geriye gidilerek gençlik yıllarına geçiş yapılmıştır. Karakterin gençlik yıllarından bir kısım İzmir’in Konak

ilçesinde geçmiştir. Konak'ta bir camiye ufak da olsa yer veren yazar mekânın İzmir olduğunu ilk olarak böyle belirtmiştir. İl hakkında başka bir yerde karakterler üzerinden tasvirleme yapmıştır. Bahsi geçen satırlarda az da olsa bilgi verilmiştir. Şakar, öykü içerisinde bu satırlara şöyle yer vermiştir: “Öğle namazında Konak'taki o küçücük camide buluşacaktık. Caminin kapısını göreceğ şekilde bir banka oturdum. (...) Gürültüler patırtılar arasında lalettayın bir kahveye giriyoruz. İzmir böyle bir yerdir işte; nefes alacak yeri yoktur, ben buraya kısıp kaldım. (...)” (Şakar 2015b: 87).

Tüm bu örneklerden ayrı olarak Cemal Şakar, bir öyküsünde ise Siirt'i mekân olarak işlemiştir. Bir Öykü Tahlili isimli öyküde henüz öykünün başında olmakla beraber yapı unsurlarının her birini başlıklar halinde ayırlama yoluna gitmiştir. Bu durum Mürekkep isimli kitabını bir postmodern çizgiye yaklaştırmıştır. Gerçek bir zamandan ve olaydan esinlenerek kurgulanan öyküde hemen ilk satırlarda öykünün Siirt'in Kasaplar Deresi mevkisinde geçtiği belirtilmiştir.

Yazarın öykülerinde kimi zaman taşra mekânları da kullandığı görülür. Cemal Şakar'ın sadece bir kere işlediği tiyatro salonu ile taşrada bir köyü birleştirdiği öyküsü Öykünmek bu bakıma Pencere isimli eserinde en dikkat çeken öykülerden birisi olmuştur. İç ve dış zamanlarda ve metinlerde yapısı oluşturulan öyküde çerçevede bir tiyatro salonundaki eleştirel bakış açısı olan bir izleyicinin durumunu iç öyküde ise bir taşra köyüne gelen araştırmacının bir günü işlenmektedir. Çerçeve metnin bir tiyatro salonunda geçtiğini yazar ilk sayfada şu cümlelerle belli etmiştir: “Bu kez iyi bir yer denk geldiğine seviniyordu. Daha önceleri geldiğinde; önünde ya bir bayanın topuz yapılmış saçları ya da yalnız kalabilmek için tiyatroya gelmiş iki sevgilinin birbirine bitişmiş kafaları olur ve o her seferinde bir sağa bir sola yaslanmaktan oyunu izleyemezdi. (...) Üçüncü gonkla birlikte kapılar kapandı; ışıklar söndü; sahneyi aydınlatan spotlar yandı; bordo perde yavaş yavaş açıldı: (...)” (Şakar 2014d: 75). Bu satırlardan sonra iç hikâyeye giriş yapılmıştır. İç hikâyenin de hemen ilk cümleleri köyü ve araştırmacının konakladığı evi okuyucunun gözünde canlandırılması için bir bakıma tiyatro metnine tekniğine uygun olarak sahnelenmiştir. Bahsi geçen sahneleme yöntemini Şakar bu satırlarda kullanmıştır: “ (...) Çamurlu bir köy yolu. Köyün girişindeki ilk ev. Yerde rengârenk, desenli kilim. Orta yerde bakır semaver. Pencerenin

olduğu durvara yaslı sekinin üzerinde şilte. Ocağın bulunduğu diğer duvar isli. Sacayağı bu kez çivide asılı değil; ocağın içinde. Kor geçmiş. Odanın tek penceresi avluya açılıyor. Avlu çitine bitişik gürgen ağacı.” (Şakar 2014d: 75). Bu sahneleme yöntemiyle mekânı okuyucunun gözünde canlandırmasını kolaylaştıran yazar iç ve çerçeve metinlerle de postmodernist bir anlatı yapısı kurmuştur.

Adı Leyla Olsun’da konuşma diliyle ele aldığı öyküsü Tabii Ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu isimli öyküsünde de Balıkesir’in çeşitli ilçe ve köylerinin ele alındığı görünür. Kamyonet şöförünün gözünden verilen bu öyküde bir yolculuk esastır. İvrindi, Sapçı, Bandırma, Akçay, Ören, Cunda, Ayvalık gibi ilçelerin ismi de öykü geçer.

Cemal Şakar, öykülerinde mekânsal olarak dinamizmi hedeflemiştir. Öyküleri içerisinde örneklerde görüldüğü gibi mekân unsurunda da bir geri planlılık ve bir edilgenlik söz konusu değildir. Yazar, mekân konusunda da somut olarak bir canlılık ve dinamizmi sağlamak amacıyla çeşitli taşıtları da öykülerinde mekân olarak seçmiştir. Bu taşıtlar daha çok kara taşıtları olmuştur. Cemal Şakar, öykülerinde umumiyetle taksi, otobüs, otomobil gibi kara taşıtlarını seçmiştir. Deniz taşıtlarında ise deniz otobüsüne sadece bir öyküsünde yer vermiştir. Hayalperdesi kitabındaki A/B öyküsünü bir deniz otobüsü yolculuğuna sığdırmış olan yazar, öyküde sık sık bu vurguyu yapmıştır. Henüz ilk satırda şu cümleden anlaşılır: “A/ Deniz otobüsündeki yerimi buluncaya kadar akla karayı seçmiştim. Sonunda buldum. Oturdum.” (Şakar 2015a: 15). Bu şekilde mekân olarak bir bilgi verilmiştir. Yazarın öykülerinde konuyla ilgili bir diğer dikkat çeken unsur ise cezaevi araçlarının Mürekkep kitabındaki Koku ve Babamın Kokusu isimli iki öyküde yer bulmasıdır. Yazarın mahkûmları kişi kadrosunda tutmasıyla ilintili olarak cezaevi nakil araçları da mekânsal olarak dikkat çekmiştir. Koku isimli öyküde mahkûmların cezaevi aracı içerisindeki yaşadıkları anlatılırken aracın içerisiyle ilgili de mekânsal olarak çeşitli cümleler kaleme alınmıştır. Bu cümleler öykünün bazı yerlerinde şöyle geçmiştir: “-Dışarıda mis gibi bir güneş var Akif abi. Aracın, demir çubuklarıyla örülmüş küçük camlarından, bölüne parçalana içeriye sızan bir güneşti gördüğü. (...) Van’dan İstanbul’a kadar, konserve kutusunun içinde biter mi hiç bu yol Medeni abi? Her yanı metal cezaevi aracı sarsıldıkça, çelik duvarlar sırtını dövüyordu.

(...) –Açın lan kapıları! Sinan diri diri yanacak mıyız lan bu konserve kutusunun içinde! Ellerindeki kelepçe, ayaklarındaki zincir cezaevi aracının metal zemininde çınliyordu.” (Şakar 2017: 60-61-63).

Mekân bakımından oldukça çeşitli olan öykülerin geneline bu açıdan bakıldığında Cemal Şakar öykülerinde mekân unsurunun dinamik yapısından bahsedilir. Hatta bazen salt mekân olarak değil; o mekândaki herhangi bir nesne, çalan müzik veya herhangi bir detayla okurlarına öykünün yapısı ve kurgusuyla ilgili ipuçları vermiştir.

## 2.6. Dil ve Üslup

Dil ve üslup unsurunu işlemeden önce konu hakkında söylenecek ilk şey bu başlık altında incelenebilecek alanları belirtmektir. Dil, genel olarak eserler kapsamında yapılan bir tabirle bir yazarın kullandığı harf, kelime ve cümle dizim tarzıdır. Bu tarz, kalemlerin gerek seçtiği cümleler gerekse o cümlelerin yapısıyla kendini belli eder. Yazarın dili nasıl kullandığı eser içerisinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü yazar seçtiği kelimelerin sıklığıyla; mevcut dilde var olan kelimeleri seçmesi veya seçmemesiyle; cümlelerin uzunluğu ve kısalığıyla; cümlelerdeki sanatsallık veya şiir diliyle; dildeki açıklığı veya kapalılığıyla ve karakterlerin diliyle veya İstanbul Türkçesiyle (sabit dil) ifade etmesiyle eserlerindeki dil unsurunu ortaya çıkarmıştır. Dil hususunda ortaya çıkan dikkat bu özellikler edilmesi gereken belli başlı unsurlardan bazılarıdır. Üslup konusunda ise yazarın konularını ele alırken kullandığı hitabet ön plana çıkmaktadır. Hemen her yazarın bir üslubu vardır. Örneğin bazıları eserlerinde genelde açıklayıcı türde yazar bazıları ise şiirsel bir anlatımdan yana olur. Bunun yanı sıra üslup, bir yazarın konuyu ele alış şeklidir. Yazar bir konuyu belirler ve kendi üslubuna uygun şekilde o konuyla bir eser inşa eder. Eserlerde üslup konusunda bir diğer ayrım ise üslubun “dolaylı” ve “dolaysız” olarak ayrılması olmuştur. Bu duruma en iyi açıklık getiren kişilerden birisi de Şerif Aktaş olmuştur. Şerif Aktaş üslubun ayrılması konusundaki tanımında edebi metinler için şu şekilde izah etmiştir: “İbareyi söyleyen veya yazan ile onda ifadesini bulan olayı yaşayan kişi arasındaki ilişki, üslubun belirlenmesinde önemli rol oynar. Bu husus önce cümle seviyesinde

açıklayalım: ‘Babamın ölümünü duyduğumda çok üzıldüm’ cümlesinde üzülen ile sözü söyleyen aynı kişidir. Böyle bir üslubu dolaysız kelimesiyle nitelendirmek yerinde olur. Üzülen insan ile konuşan veya yazan arasında aracı yoktur. ‘Babasının ölümünü duyduğuna çok üzülmüş’ cümlesi de anlam bakımından yukarıdaki ile aynıdır. Ancak ikincisinde üzülen ile konuşan farklıdır. Burada dolaylı üslup söz konusudur.” (Aktaş 1998b: 45-46).

Dil ve üslup açısından bakıldığında Cemal Şakar öykülerinin bazı dikkat çeken özellikleri bulunmaktadır. İlk olarak ele alınacak unsur Cemal Şakar’ın yazı dilinde birçok öyküsünde yer alan Varoluşçu yapıdır. Yazarın öykü dilinde seçtiği cümleler ve karakterlerin iç dünyasına yaklaşım Varoluşçuluk fikrine yöneldiğini gösteriyor. Varoluşçu düşünce sisteminin tanımı konunun ele alınmasında oldukça önemlidir. Varoluşçuluğu çeşitli düşünürler tanımlamıştır. Bu tanımlara çevirisini yaptığı Sartre’nin Varoluşçuluk kitabının “Önsöz” kısmında Asım Bezirci şu şekilde kısaca değinmiştir: “Şimdiye değin çeşitli karşılıklar verilmiş bir sorudur bu. Sözcüğü, Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunaltı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm (düşüncülük), Benda’ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquié’ye göre saçmalık felsefesidir.” (Sartre 2018: 7) Yine aynı eserde satırların devamında ise Sartre Varoluşçuluk’u bu cümlelerle tanımlamıştır: “İnsanda –ama yalnız insanda– varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır...” (Sartre 2018: 8). Öyle ki Cemal Şakar, öykülerinde gidişleri, değişimleri, değişimlere karşı insanın yalnızlığını, hayatın insanı yalnızlaştırması veya karakterinde değişimler yaşatmasını, insanların iletişimsizliklerini ve hayal edilen dünyayla yaşananın uyumsuzluğunun verdiği düş bozumlarının insan üzerine etkilerini ele alarak Varoluşçu bir dile olanak kılmıştır. Öykülerindeki değişimin karakterler üzerinde yarattığı huzursuzluk ve tutunamama hissine örnek vermek gerekirse Gidenler Gidenler öyküsündeki şu cümleler seçilebilir: “İşte, ilk kez bir mankene şeffaf çorap giydirilmişti. Genç kızlar pazen eteğin altına bu çorapların gidip gitmeyeceğini düşünmeye başlamışlardı. Çorapları görünmüyordu. Onlar görünmedikçe etek boyları

kısaldı; etek boyları kısaldıkça, kızların yüzleri kızardı. Sonra alıştılar.” (Şakar 2014a: 15). Bu cümlelerle eleştiri dili getiren anlatıcı da hayat karşısında değişmiş ve eserin son kısmında “Abi, Boğaz’dan bir yalı alalım mı?” (Şakar 2014a: 18) cümlesini kurmuştur. Yani öykü içerisindeki anlatıcı dâhil kişiler özünü kendisi zaman içerisinde şekillendirmiştir. Ayrıca değinilecek bir diğer örnek Esenlik Zamanları kitabında bulunan Saatli Maarif Takvimi öyküsünde geçen bir diyalogta yer bulmuştur. Öykü içinde iki kişinin konuşması hakkında en son mülâhaza edilen şey sorulduğunda Cemal Şakar öykü kişisi üzerinden “Zamandan. Onun yıpratıcılığından, cürütmesinden.”(Şakar 2014c: 78) cümlesini kurarak Varoluşçu felsefenin izlerini eseri içerisinde sezdirmiştir.

Cemal Şakar, öykülerinde bir temiz dil kullanmayı hedefler. Eserlerinin büyük bir kısmında arı bir Türkçe kullanan yazar, Ortadoğu’dan kişileri konu aldığı öykülerde bazen bu durum değişerek Arapça kökenli sözcükler kullanmıştır. Ömer Lekesiz, Şakar’ın öykü diliyle ilgili “Pürüzsüz bir dil, sağlam bir plastik üslup” (Lekesiz 2001: c. 5 452) tanımını yapmıştır.

Cemal Şakar, bazı kelimeleri tercih ederken öyküleri içerisinde farklı kelime ve kelime gruplarını kullanmıştır. Bu kelimelerin değişikliği öykü içerisinde kolayca göze çarpmaktadır. Bu kelimelere “olsundu, imgelemim, didini” gibi kelimeler örnek verilebilir. Öte yandan yazar öyküleri içerisinde bazen bir paragrafı birkaç yerde tekrardan kullanmaktan imtina etmemiştir.

Yazarın eserleri ifade biçimi ve üslup bakımından çok büyük farklılıklar göstermektedir. Yalın bir cümle örgüsü ile sanatsal bazı satırları veya dizeleri aynı sayfalarda kullanabilmiştir. Hatta bazen bütümen öykülerini sanatlı bir dilden ayrık yazarken bir başka öyküsünde şiirsel dize yapısına uygun bir yapı görülmüştür. Bunun yanı sıra yazar sıralı bağlı cümleleri bir hayli öyküsünde kullanmıştır. Bu yüzden virgül ve noktalı virgül oldukça fazla kullanılan noktalama işaretleri olmuştur.

Cemal Şakar, postmodern edebiyatın dil, üslup ve örüntü yapısını öykülerinde uygulamıştır. Yazarın, Ömer Lekesiz’in isimlendirdiği “Aşırı hızlı kamera tekniği”ni Ören-84 öyküsünde kullanması bu konuya örnek olarak verilebilir. Lekesiz bu tekniği

şu şekilde tanımlayarak örneklendirmiştir: “Optik denkleştirme düzeneğine uygun bir kamerayla yapılan kesintisiz görüntülemeye eş bir seviyede tahrik edilmiş imgeleminden söze aktarılan görüntüler; sözleştirilmiş belleksel görüntüler: ‘Sen ha! Seni artık defterden silmiştik. Bak şu işe... Seneler sonra... Dur, koltuk biraz tozludur. Durup dururken nereden aklına esti. Çayocağı da kapanmıştır, kusura bakma bir şey ısmarlayamayacağım. Sigara yak bari.’ (Ören-84)” (Lekesiz 2001: c. 5 452)

## 2.7. Anlatım Teknikleri ve Postmodern Unsurlar

Bir edebi metnin yapı bakımından postmodern bir eser görünümü kazanması ancak postmodernist anlatım teknikleri ile mümkündür. Şüphesiz edebiyat dünyasında 1950 ve 1960’larda vuku bulmaya başlayan modern anlatı yazarlarımızı da etkilemiştir. 80 sonrası Türk edebiyatında ise bir hayli kendine yer bulan postmodern anlatı, inşa edilen eserlerin yapı taşı mahiyetini almıştır. Çeşitli sosyolojik, ideolojik ve siyasal olaylarla Varoluşçuluk ve Dışavurumculuk akımları ekseninde ortaya çıkan eserlerin üçüncü ortak özelliği ise postmodern anlatı tekniklerini içermesidir. Cemal Şakar da öykülerini oluştururken bu postmodernist tekniklerden faydalanma yoluna gitmiştir. Şakar öyküleri işlenen belli başlı bu teknikler hakkında örnekler bulmak için oldukça olağan bir kaynak olarak görünür. Postmodern edebi metinlerin sahip olduğu olanakları kullanmaktan imtina etmeyen yazar, eserlerini örerken teknik yelpazesini de geniş tutmuştur. Yazar, öykülerinde bazı teknikleri daha da ön plana çıkarmıştır. Bu tekniklere metinlerarasılık, bilinç akışı, iç monolog, bölümlene, sahneleme, görsellerden faydalanma, zamansal atlamalar veya kırılmalar, üstkurmacanın etkinliği, iç ve çerçeve hikaye yapısı, özetleme, leitmotive, özetleme, diyalog, günlük tarzı yazım tekniğini vb. eklemek mümkündür.

### 2.7.1. Metinlerarasılık

Metinlerarası ilişki ya da diğer bir adıyla gönderme, bir ana metinden o yada bu şekilde farklılaşmayla çoğalan metinlerin tespit ilişkisine verilmiş bir isimdir. Yazarlar kimi zaman eserlerini kaleme alırken genellikle daha önce yazılmış veya dilde yerleşik

bir tutum sergileyen söz, eser, olay örgüsü vb. unsurlardan etkilenirler. Bazen öyle olur ki bir eser bütünlüğü başka bir esere atfen yazılmış olabilir. Bir diğer durum da bir eserin bir diğeriyle örtüşmesi ve esinlenilmesidir. Bu duruma James Joyce'un Ulysses isimli eserinin Homeros'un İlyada ve Odessa eserlerinden etkilendiğini söylemek bilindik bir örnek olacaktır. Örneğe bakıldığında bizlere Cicero'nun "Gökyüzü altında söylenmemiş söz yoktur." sözünü anımsatmıştır. Bu anlayış yapıtların incelemesindeki sınırlılıklara yeni bir ufuk açmış ve inceleme yapan araştırmacıları farklı kaynaklar üzerinde inceleme ve ilişki kurma olanağı kılmıştır. Kubilay Aktulum bu konu hakkında şu tanımı yapmıştır: "Metinlerarası kavramının öne çıkarılmasıyla birlikte yapıtları sırf yazarlarından yola çıkarak inceleme uğraşlarına son verilir." (Aktulum 2000: 8). Öte yandan teknik bakımdan düşünüldüğünde ise bir yapıtta kullanılan metinlerarası anlatım o yapının postmodern yapıt olduğunun en büyük kanıtlarından olmuştur. Geleneksel anlatım ile modern anlatı arasındaki temel farklardan birisi de gönderilerden yararlanılmasıdır. Yine Kubilay Aktulum bu konu hakkındaki şu ifadesiyle bu tezi doğrular nitelikte bir yorum getirmiştir: "Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir." (Aktulum 2000: 9).

Metinlerarasılık kavramının ilk olarak ortaya atıp bir nevi yaratıcısı olan ve sistemlerini ilk açıklayan kişinin Kristeva olduğu bilinir. Kavram bir süre sonra yine incelemeye tabi tutulmuş ve Rus Biçimcileri'nden bir hayli etkilenen Mihail Bahtin tarafından özünü bulmuştur. Ayrıca Genette de metinlerarasılık konusundaki tanımıyla önemli bir yer tutmaktadır. Genette, iki metnin birbiriyle olan her ilişkisini metinlerarasılık dahiline almamıştır. Metinlerarasılık tanımındaki ince ayrımı şu şekilde anlatmıştır: "İki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı." (Genette 1982: 7). Bazen eserler içerisinde sezdirme yoluyla anırtırma yapılırken bazen de montaj (doğrudan alıntı) yaparak bir diğer eserden faydalanabilir. Öyle ki metinlerarasılık kavramının başka alt organları da mevcuttur. Bunlardan alıntı, yorum/diyalog, pastiş ve parodiye değinmek gerekir. Genel olarak Kubilay Aktulum'un tanımlamalarını refans olarak açıklayacak olursak: Alıntı, eser içerisinde eserden daha önce bir zamanda yazılmış söylemin ilintilenmesi yahut örneklenimi anlamına gelir. Aktulum, alıntı

terimini “Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur.” (Aktulum 2000: 94-95) şeklinde yorumlamıştır. Yorum/diyalog ise en basit tanımla şöyle aktarılır: “Yazar, daha önceden yazılmış bir metinde ifade edilen fikirler üzerine yorum yapar, bunlara cevap verir.”<sup>18</sup>Parodi, Rus Biçimcileri’nin de birçok kez yararlandığı ve en kısa tabirle gülünçsel yeniden tasarım olarak nitelendirilebilir. Parodi terimini de yorumlayan Aktulum şu cümleleri kurmuştur: “Yazın alanına uygulandığında, yansılama (parodi) bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da, yalın bir biçimde, ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir.” (Aktulum 2000: 117) Pastiş, parodi gibi bir yeniden yazma işlemi değil bir nevi var olan bir eserin merkeze oturtularak taklit unsuru ile ele alınmasıdır. Son olarak yine Kubilay Aktulum, diğer bir adına “öykünme” dediği pastiş için şu satırları yazmıştır: “Öykünme, bir yazanın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir.” (Aktulum 2000: 133)

Metinlerarası ilişkiler Cemal Şakar öykülerinde de kendine yer bulmuştur. Gidenler Gidenler kitabında Bildik Düşbozumları öyküsünün hemen ilk satırında Sait Faik’in Son Kuşlar isimli eserine gönderme de bulunan yazar bu durumu şu şekilde kaleme almıştır: “Sait Faik; Son Kuşlar. Kurutulmuş ıtır yaprağı, artık kokmayan, masamda duruyor.” (Şakar 2014a: 43). Şakar, Gidenler Gidenler eserinde metinlerarası ilişkiyi genel olarak gönderme şeklinde işlemiştir. Yine Nostalji isimli öyküsünde kahraman ablasına eskiden birlikte okuduğu yazarları sayarken “Anımsıyor musun, birlikte geçirdiimiz uzun kış gecelerini; birbirimize kitap okurduk, Abdulhak Şinasi’den, Halit Ziya’dan, ya da bir türlü bitiremediğimi Fuzuli.” (Şakar 2014a: 54) cümlelerini kurarak bu durumu örneklemiştir. Bu durum Ören-84 öyküsünde de taşralı

<sup>18</sup> <http://edebiyat.k12.org.tr/kavramlar/Metinlerarasilik/36> sitesinden 14.04.2018 tarihinde erişildi.

arkadaşın şehirden gelen arkadaşına “Sen git, yine Dos Passos’una dal.” (Şakar 2014a: 57) diye sitem ederek Portekiz asıllı yazar John Dos Passos’u öykü içerisinde geçirmiştir. Kitap içinde “alıntı” ve “montaj” unsurlarına da vermek gerekirse öncelikle Yapıştırma isimli öyküden bahsetmek gerekir. Alıntının Sabahattin Ali’nin Kürk Mantolu Madonna romanından yapıldığı seziliyor ve eser içinde Madonna motifiyle atfedilen Maria Puder ile anlatıcının bahsettiği karakterin benzer bir yönünü ortaya şu cümlelerle sezdirilmiştir: “ ‘Sen de Madonna gibi uzak denizlerde sessizce yok olmaya çalışıyorsun. Sen de onun gibi, elini sürüverince büyüleri bozan, yıllarca süren acıları bir anda dindiriveren, yıldızlı asasıyla sana erden bir düş getirecek masal kahramanlarını bekliyorsun’ ” (Şakar 2014a: 86). Montaj unsuru ise öyküde doğrudan İsmet Özel’den alınan bir dize ile kendini göstermiştir. İsmet Özel’in 1975 yılında kaleme aldığı İçimden Şu Zalim Şüpheyi Kaldır Ya Sen Gel Ya Beni Oraya Aldır şiirinden alınan bir dize, yazar tarafından muhtevaya dahil edilmiştir. Yazar, eserinde bir İsmet Özel şiirinden aldığı “ ‘Beni bir ses sahibi kıl, kefarete hazırım.’ Diyebilecek kadar cesaret göstermemi isteyen bir ses.” (Şakar 2014a: 88) dizesiyle montaj tekniğini kullanmıştır. Ayrıca bir diğer örnek olarak Pencere’deki Dilemma öyküsündeki Kemalettin Tuğcu göndermesi söylenebilir.

Bir diğer unsur yazarın eserlerinde dini ibareler ve göndermelerin bir hayli fazla yaptığıdır. Yazarın hemen hemen her kitabında örneğin; Yol Düşleri’nde Naat-ı Şerif’e ve Mevlana-Şems ilişkisine, Hayalperdesi’nde Süleyman Çelebi’nin Mevlit’ine, Hikâyât kitabında ise ilk bölümündeki tüm öykülerde Kur’an’dan kıssaların konulaştırılması ve pastiş tekniğinden yararlanılması göze çarpmıştır. Yine bir diğer örnek olarak Esenlik Zamanları’nda İzlek öyküsünde çeşitli islam alimlerinin cümlelerini kullanarak ve Yol Düşleri içinde Sırdaş ve Tercî’hâne öyküsünde yer alan Mevlana’ya ait dizelerin aynen montaj yöntemiyle alınması verilebilir.

Esenlik Zamanları öykü kitabında Birkaç Kırık Görüntü öyküsünde metinlerarası ilişkiye uygun olarak bir “alıntı” yapılmıştır. Öyküdeki karakterin düşüncesini aktaran Şakar, karşısındaki genç kadının gözlerini denize benzeten karakterin düşüncesinde şu cümle ile metinlerarası örneğinde bulunmuştur: “Sık sık gittiğim ve beni hep çeken birkaç Ayalık görüntüsü. Hatta, Kırık Bir Aşk Hikayesi.

Senaryosunu Selim İleri'nin yazdığı. Hani başrollerini, Hümeysra ve Kadir İnanır oynamıştı.” (Şakar 2014c: 50).

Cemal Şakar, Hayalperdesi kitabında komünist bir adamın hayatının yakınları tarafından anlatılmasını konu aldığı öyküsü Güneşe Yürümek'te metinlerarasılıktan yararlanılmıştır. Komünist adamla ilgili konuşan esnaf arkadaşı şu cümleleri kurmuştur: “Yıllar önceydi, kendi geçmişini anlatmak için: Bizimkisi güneşe doğru bir yolculuktu, demişti; güneşi içmeye doğru.” (Şakar 2015a: 113). Bu cümlelerde geçen “güneşi içmek” terimi komünist ideolojinin ülkemizdeki en kuvvetli şairi Nazım Hikmet Ran'ın yazdığı “Güneşi İçenlerin Türküsü” şiirine bir gönderme olmuştur. Eserdeki karakterin yaşamı ve kurduğu cümleler ile Nazım Hikmet'in yaşam ideolojisi arasında metinlerarası ilişki kurulmuştur.

Hayalperdesi içindeki bir diğer öykü olan Küp metinlerarası ilişkiler bakımından örnek bulundurmıştır. Anlatıcı öykü baş karakterini anlatırken Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar eserindeki meşhur karakteri Hikmet Benol'la özdeşleştirir. Eserdeki “Burada kendimi temsilen bulunuyorum.” (Atay 2017: 434) sözünü aynen alarak kullanan Şakar, bir doğrudan alıntı yaparak metinlerarası ilişki kurmuş ve sözü geçen eseri kendi öyküsü içerisinde işlemiştir. Anlatıcının karakterin iç dünyasını tasvir ettiği satırlar şöyledir: “Yazabiliyordu, ama yazabildikleri bir fiskede ciddi olarak sarsılıyordu; arkalarında sadece kuru bir gümbürtü bırakarak yıkılıp gidiyordu. Hikmet Benol, bir gün onu rahatlatmıştı: ‘Burada kendimi temsilen’ bulunuyorum demişti. O gün biraz rahatlamıştı: Yazdıkları sarsılsa, başkalarını yaralasa da, bunlar beni temsil etmiyor diye düşünmüştü: Yazdıklarıyla yabancılaşıyor ve onlar bağımsız bir söz olarak var oluyorlardı. Ben, diye düşünüyordu: Sadece, Hikmet gibi Tehlikeli Oyunlar kuruyorum, o kadar.” (Şakar 2015a: 70).

Belki de en belirgin metinlerarası uzam Sular Tutuştuğunda eserindeki Alemdağ'ında Var Bir Panço isimli öyküde bulunmaktadır. Öykü gerek ismiyle gerekse muhtevasıyla tam bir metinlerarasılık örneği olarak teşekkül eder. Öyküdeki anlatıcı ve Sait Faik Abasıyanık'ın en meşhur hayali kahramanı “Panco” bir diyalog halindedir. Şakar, adeta Modern Türk Öykücülüğü'nün en meşhur kahramanlarından birisini

öyküsüne misafir etmiştir. Sait Faik Abasıyanık'ın “Alemdağ'da Var Bir Yılan” adını verdiği eseriyle de ismen ilişki kurmuştur. Bu metinlerarasılık tür bakımından pastiş olarak kabul edilir. Metin içerisinde şu cümle bu duruma bir örnektir: “Panco! Panco, diye sesleniyorum, Türk hikâyesinin en meşhur kahramanı.” (Şakar 2015b: 57).

Yorumlayıcı diyalog da Şakar öyküsünde kendine yer bulmuştur. Portakal Bahçeleri eserinde bir üst kurmaca sürecinin aktarıldığı bölümlerden birinde Modern Türk Edebiyat Tarihi'nin en önemli kalemlerinden birisi olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatını etkileyen faktörlere lise öğrencilerinin ağzından ve üstün körü bilgisinden bir gönderme yapılmıştır. Tanpınar eserlerinin karakteristik özelliklerinden birisi olan “rüya” fenomenine gönderme yapılarak eser içerisinde aktarımı sağlanmıştır. Bu durum öğrencilerin ağzından şu satırlarda kendini göstermiştir: “-Rüya olsun; korkuyla sıçrasın rüyasından. Hem rüya atmosferiyle sis buluştu mu Tanpınarvari bir estetik çıkar.” (Şakar 2015c: 103).

Cemal Şakar öykülerindeki montaj unsuruna değinilecek olursa bir hayli fazla olduğunu Esenlik Zamanları, Sular Tutuştuğunda, Mürekkep ve Kara kitapları içindeki örnekler verilebilir. Esenlik Zamanları kitabında Şâr ismini verdiği öyküsünün hemen başında Hacı Bayram Veli'nin bir şiirinden “Ol şâr dedigüm gönüldür ne delidür ne uslıdur” (Şakar 2014c: 60) dizelerini doğrudan alıntılama yoluna gitmiştir. Sular Tutuştuğunda'da Ana Haber Bülteni; Mürekkep'te Önce Vatan, Kara'da ise Kumsalda Denizden öyküsüyle olmak üzere üç öyküsünde de gazete ve basından doğrudan alıntılanan haberleri öykülerine montaj yöntemiyle doğrudan alıntılanmıştır.

Cemal Şakar'ın Kara'da yer verdiği Masamda Ruhumla öyküsünde bir yerde Şems Suresi'nden bir ayeti kullanmıştır. Bu durum montaj tekniğine örnektir. Ayet öykü içinde şöyle yer almıştır: “Her kim [benliğini] arındırırsa, kesinlikle mutluluğa erişecektir, onu [karanlığa] gömen ise hüsrandır.” (Şakar 2016b: 11). Kur'an sure ve ayetlerinin pek çok kez yararlanıldığı Şakar öykücülüğünde bir diğer örnek ise Mürekkep kitabındaki Bıçak öyküsüdür. Öykünün hemen başında Maide Suresi'nin 32. Ayetinden alınarak yorumlanan satırlar bulunmaktadır. Bu ayetin bir kısmının pastiş yöntemiyle ele alınarak kullanıldığı satırları yazar şu şekilde kaleme almıştır: “Bir insan

öldürüldüğünde, bütün insanlar öldürülmüş gibi hissederdin; gözlerin büyüdü. Yetmezdi, bütün cinayetlerde bir payın olduğunu düşünürdün; omuzların düşerdi.” (Şakar 2017: 30).

Ayrıca Tabii Ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu öyküsü de postmodern unsurlarla kurulmuş bir öyküdür. Adı Leyla Olsun kitabında yer alan öyküde hurdacı kamyonun şöförü olan öykü kişisi öykünün bir yerinde yolda karşılaştığı genç ediblerle konuşurken metinlerarasılık kullanılır. Öyküdeki şu satırlar: “Onlar kendi aralarında muhabbete dalıyor. Yazmak, okumak, öykü, oyuncak müzesi, bekleme salonu... Hiç anlamadığım şeyler... Lafa girmek için yanımda oturana, ölmüş oyuncak müzesi nerde diye soruyorum. Hafif tebessüm ediyor. Benim kitabın adı amca o. Utanıyorum. Kapasana çeneni, bırak gençler laflasın, anlamadığın işlere giriyorsun.” (Şakar 2018: 13) aslında yolculardan birisi olan Akif Hasan Kaya’nın bir öyküsüne işaret eder.

#### 2.7.2. Bilinç Akışı

Bilinç akışı tekniği piskolojiden edebiyata kurulan bir bağıdır. Öyle ki anlatıdaki karakterlerin iç dünyalarındaki her türlü duygu ve düşünce geçişlerinin, çalkantılarının ve karmakarışık bilinçaltı ve üstü geçişlerini yansıtılması bu tekniği doğurmuştur. Sık sık “iç monolog” tekniği ile karışsa da aralarındaki ilişkinin ayrıklığı dil düzeyinde başlamaktadır. İç monolog dilin kurallarına sadık kalırken bilinç akışı tekniği dildeki kuralları aşmıştır. Bilinç akışı tekniğinin uygulandığı kısımlarda dil kuralları önemini kaybetmiştir. Teknikle ilgili ufak bir tanım yapan Serdar Odacı bilinç akışı için “Romancıların ve edebiyat eleştirisinin günümüzde vazgeçilmez olarak kullandığı bu teknik, zihinden geçen düşünce ve his çokluğunu resmetme arayışıdır.” (Odacı 2007: 614) değerlendirmesini yapmıştır. Öykü kişilerinin iç dünyasını ele alan anlatılarda aşırıya gidilmediği sürece eserde bilinç akışı uygulanan kısımlar eserin niteliği bakımından oldukça zenginleştirici bir unsur olarak öne çıkar. Teknik üzerine yapılan diğer bir değerlendirme Berna Moran tarafından şu cümlelerle yapılmıştır: “Bilinç akımı da roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıksal bir bağ

vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar.” (Moran 2001: s. 82)<sup>19</sup>. Ayrıca bilinç akışı tekniği konusunda simgeleşen James Joyce, Ulysses eserinde bu tekniği kitabın 18. bölümünde 45 sayfalık kısımda noktalama işareti bile kullanmadan uygulamıştır. Tekniğin Dünya edebiyatında başarılı temsilcileri arasında T. Mann, M. Proust, W. Faulkner, V. Woolf örnek verilirken Türk edebiyatında ise Orhan Pamuk, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlar örnek verilebilir. Ayrıca terimin doğuşundan ve ilk örneklemeden çok önceki bir dönemde (Tanzimat Dönemi) Recaizade Mahmut Ekrem’in Araba Sevdası isimli eserinde de bilinç akışının ilk örneklerini görmek mümkündür. Mehmet Tekin, bu tekniğin uygulanış unsurlarını üçe ayırarak (Zihni alan, söz sanatları, imaj ve semboller) isimlendirmiştir. Bu üç unsurun yardımıyla bu tekniğin dışarıya yansıtıldığını düşünmüştür. Bir başka şekilde öykü kişilerinin zihni ve ruhsal durumlarını önemseyen isim Semih Gümüş olmuştur. Gümüş, roman kişilerinin iç ve dış gerçekliğin karıştığını belirtmiş ve insanın içinin bir yansıması olarak gördüğü bilinç akışı tekniği için şu tanımlı yapmıştır: “Roman kişiler inin kişilikleri ve ruhsal durumları bilinç-akışı biçiminde dile geldiğinde, denebilir ki, roman kişilerinin bilinci bilinç-akışını yaşamaktadır. İçbükey bir aynadır bilinç-akışı. Yazar bu aynayı gerçekliğe tutarak, günümüz insanının gerçeklikle çatışmasını yazınsal gerçekliğe gönderir.” (Gümüş 2011: 178).

Öte yandan bilinç akışı tekniğini eserlerinde bir hayli başarılı şekilde uygulayan yazar Orhan Pamuk, Öteki Renkler kitabında topladığı söyleşilerinden birinde Sessiz Ev romanındaki bilinç akışının işlenişini şöyle belirtmiştir: "Her şeyden önce, düşünürken, zaten kelimelerle düşünmeyiz, kelimeler dil ile beyin arasında bir yerdendir. Zaman zaman aklımıza takılıp giderler. Sessiz Ev’de kullandığım bilinç akışı, bilinçlerin içinin olduğu gibi resmini çekmeye yönelik de değildi. Kahramanların bilinçlerinin içinde gezinenleri, kendimi pek fazla geriye çekmeden ben anlatıyorum. (...) Amacım kahramanların bilinçlerinin içinde olup bitenlere koşut bir anlatım, bir dil oluşturmaktır. Yoksa natüralist bir köy yazarının karmakarışık bir pazar yerini resmetmesi gibi bir bilincin içini olduğu gibi kâğıda geçirmeye çalışmıyordum.” (Pamuk 1999: 132).

<sup>19</sup> Prof. Dr. Berna Moran’ın Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış isimli eserinin ilk cildinden yararlanılmıştır.

Pamuk, bilinç akışı tekniğini nasıl tutarlı, ölçülü ve başarılı bir şekilde kullandığını bu şekilde açıklamıştır.

Cemal Şakar da posmodern diğer birçok öykücü gibi öykülerinde bilinç akışı tekniğini uygulamıştır. Eserlerinde insanları konu almaktan imtina etmeyen yazar, karakterlerinin zihninde sık sık yolculuklara çıkmıştır. Onların duygu ve düşüncelerini aktarırken bilinç akışına başvurmuştur. İç monologdan sıklıkla yararlanan yazar kimi zaman karakterlerin zihinlerini ortaya koyarken bilinç akışı yöntemiyle anlatısını zenginleştirerek öykü yapısı içerisinde postmodern unsurları işlemiştir. Şakar'ın eserlerinde bilinç akışı yöntemi azımsanmayacak kadar fazla kullanılmıştır. Yazarın birçok kitabında farklı öykülerinde yer verdiği bu tekniği genelde çok uzun paragraflarla tutmamıştır. Örneğin, Gidenler Gidenler kitabının Ora Özlemleri başlıklı öyküsünde karakterin kendi özlemlerinden bahsettiği bölümde geçmişini anlatırken zihninden geçenler bilinç akışı tekniğine uygun olarak kaleme alınmıştır. Bu zihinsel aktarım şöyledir: “Sonra sonra korku ile ümit arasındaki farkı ayıramaz oldum. Hiçbir inanç beni inandıramıyordu. Artık dünyaya bakmıyordum. En güzeli hiç doğmamaktı ya da annemi dövmeye kalkışıp taş olmaktı. İlk sütçüyü sonra da dostlarımı kovaladım. Hep süt içmek, her akşam hasırın üstünde aynı konuları konuşmak sıkıyordu. Temizlikçi kadın da artık gelmiyordu etimin çağrısı dinmişti. Tenim ürpermiyordu.” (Şakar 2014a: 32). Bir diğer göze çarpan durum ise dil sapmaları gibi görünen kelime tercihleri yaptığı örneklerin olmasıdır. Birden tezata başvurmak ve dildeki müstesna yapıları kullanması bilinç akışı tekniğine dâhil ettiği yöntemlerdir. Nostalji isimli öyküde “Yaşamak, bu akşam alacasında, bu parke taşlar döşeli yolda öyle çapraşık gelmiyor. Doğup ölmek, böylesine net ve yalın bir didini, ne çektiğimiz söylevlerdeki kadar, ne de okuduklarımızdaki kadar korkunç. Hiçbir şey bu sokak kadar acılı, bırakılmış ve hüznü olamaz. Sevinçler... sevinçler de var elbet, kafes arkalarında, yüreklerimizde, bir türlü dışa vuramayan.” (Şakar 2014a: 55) geçen bu satırlar buna bir örnek teşkil etmiştir. Karakterin içsel bir düşünüş ve sorgulayış sürecini bilinç akışı tekniğiyle aktarmıştır. Şakar, Gidenler Gidenler’de bilinç akışı tekniğine tam olarak Ören-84 öyküsünde başvurmuştur. Öykü içinde bilinç akışını daha çok sohbet tarzında ele aldığı satırlar şunlardır: “Düşünmemi öngördükleri şeyleri de düşünebilmekten tümüyle acizim, bir tarihi, bir işi, bir randevuyu, sabahın altısında mutsuzluğumun

sınırsızlığından daha açık ve seçik algıladığım bir şey yok, çünkü asla kesilmek bilmeyen bir acı, hak edilmiş, tüm benliğimi saran bir acı, tüm sinir uçlarıma eşit oranda dağılmakta, her zaman. Çok yorgunum, evet size söyleyebilirim, çok yorgunum...” (Şakar 2014a: 58).

Cemal Şakar, ikinci öykü kitabı *Yol Düşleri*'nde de *Sır* öyküsünde kent hayatının bunalımını aktarırken karakterin zihnindeki tasavvurunu kısa cümlelerle sıralamıştır. Bu psikolojik durumun aktarımı postmodern eserlerde genellikle bilinç akışı sayesinde olmuştur. Şakar da öykü kişinin karşılaştığı bunalımını bilinç akışı yöntemini uygulayarak şu cümlelerle okuyucuya aktarmıştır: “Perdeleri örtmek istedim, olmadı. Duvarlar vardı dört yanımda, duvarlarım. Öteye geçebilsem, aşabilsem. Müzik.. müzikler.. beynim. Telefonu kaldırdım, çalışmıyordu. Kapatın şu hoparlörü, ötesi neresi, anlamsız, çılgınca sesler; bir yol dışarıya çıkabileceğim, kaldırımsız, evsiz, neonsuz, duvarları yazısız, insansız, taşıtsız bir yol, yordam.” (Şakar 2014b: 10). Yine aynı eserinde Cemal Şakar'ın hayatında ve sanat anlayışında önemli bir yere sahip olan Eviçi isimli öyküsünde de bilinç akışı tekniği kullanılmıştır. Yazar öykünün hemen başında yalnızlığını nasıl anlatacağını düşünürken satırlarını bilinç akışı ile yoğurarak şöyle oluşturmuştur: “Yalnızım, evet çok yalnızım demek, biliyorum hiçbir şeyi, odamın duvarlarına astığım kâğıtlardaki duygu aforizmalarını, içtiğim çaydaki burukluğu, sokakta yürürken çıkan kavgada yüzümün yaralanmasını, okuduğum kitaplara not düşmeyişi, ne bileyim daha neler neleri, ya da benim olan hiçbir şeyi anlatamaz. Ertelemelerimde, telefon ahizesindeki sesin tınısında, aynadaki yansımalarda, ulaşamadığım yerlerde yaşıyormuş gibi yaşamalarım, hep kendime çekildiğimi, yalnızım demekle anlatabilir miydim?” (Şakar 2014b: 47).

Cemal Şakar öyküleri içerisinde postmodern anlatı teknikleri açısından belki de en zenginlerinden birisi *Sular Tutuştuğunda* kitabındaki *Alemdağ*'ında *Var Bir Panço* isimli öyküsüdür. Hem gösterme hem metinlerarasılık hem de leitmotive tekniğinin kullanıldığı bu öyküyü bilinç akışı açısından incelenmeye de elverişlidir. Karakterin bir bibloya karşı olan duygu ve düşüncelerinden hareketle zihninden geçenlerin verildiği satırlar bilinç akışı tekniğine olanak sağlamıştır. Şakar, bu satırları şu şekilde yazmıştır: “ (...) Panço diye bağırınca, yılan da, keçi de, keklik de, tavşan da oldukları yerde

alçıdanmış gibi donup kalıyorlar. Bembeyaz kesiliyorlar. Panko masamın hemen önündeki rafta oturan bir bibloya dönüşüyor, ben mi ona Panko demiştim, yoksa satıcı mı? Uzanıp onu olduğu yerden alıyor ve yıllar sonra tekrar okumaya başlıyorum. Gömlek cebimden bir akrep süzülüyor kitaplarımın, notlarımın arasına; parmaklarımdan yeşil zehirler; kalbimde durmadan büyüyen kara bir leke. Günlerdir televizyon izlemiyor; gazete okumuyorum. Dayanamıyorum, oturup dayanabileceğim hikayelerin arasında... Sırt çizikte derin yaralar alıyorum, her yanıma kanıyor; ılık ılık akan kanlar arasında odamdaki dünyaya kanıyorum; acılarım; hışımla kalkıyorum koltuktan; birden yüz yüze geliyoruz (...) ” (Şakar 2015b: 56).

Küçük Şeyler Düeti öyküsü Mürekkep içinde en kısa ama en doğru bilinç akışı örneğini barındıran öyküdür. Cemal Şakar, öyküdeki karakterin duygu ve düşünceleri üzerinden terörizmi eleştirirken birden zihnindeki kareleri sıralamış ve sürpriz bir şekilde paragrafı bitirmiştir. Bu satırlar bilinçli bir tavrın sonunda oluşan bir sitemle oluşmuştur. Şakar, öyküde bu satırları şöyle nakletmiştir: “Sen yüz tatlı sularda; denize düşen yakamozlarla oynaş; bal gibi dolunaydan süzülün şerbetler; yıldızlardan simler dökülsün omuzlarına; üzü, hüznlen, kahrol dertlerinle; bu çiçek beni özetler mi, diye gördüğün her çiçeğe bak; şeker koması böyledir işte! ” (Şakar 2017: 86).

Şakar’ın Kara’da kaleme aldığı Unutuş isimli öyküde geçmişte arkadaşlarıyla birlikte işgalci askerler tarafından sürülen karakterin yıllar sonra arkadaşlarından birisini görmesi ile o günleri hatırlamıştır. Yine görüldüğü üzere bir uyarıcı ile geçmişin aniden zihne sirayeti söz konusu olmuştur. Bu da psikoloji ile bilinç akışının ilişkisini ortaya sermiştir. Cemal Şakar söz konusu öykü içinde bilinç akışı yöntemini şu şekilde kullanmıştır: “-Ömer, bunca yıl sonra orayı tekrar gördüğümde, zamanın kopuk kopuk anları birbirine ulanacak diye düşündüm. Ulanacak ve ben tamamlanacağım. Olmadı. Hiçbir şey hatırlamıyorum. Sadece şimşekler... Şimşeklerin kısa, kıpkısa aydınlığında birkaç bina... Sesler... Bütün koğuşlarda yankılanan sesler.. insanı aşan, insanın en karanlık yerlerinden çıkan sesler... Askerlerin anlaşılmayan emirleri... Köpekler... Karanlık odalar... Utanç... Çözülenler... Direnenler... Hepsi bir çakım ânı kadar... Siyah beyaz... Her şey sisler altında...” (Şakar 2016b: 108).

Adı Leyla Olsun kitabındaki Kader Ânı isimli öykü postmodern unsurları içerisinde bulunduran bir öyküdür. Bilinç akışı da bunlardan en belirgin olanıdır. Başarılı bir şekilde uyarlanan yöntem uzun uzadıya işlenmiş ve oldukça etkili kullanılmıştır. Öyküde bilinç akışı kullanılan kısımların bir kısmı şöyle geçer: “ (...) kaçmamalı, kaçırılmamalı fırsatlar, ah yeşil ve kırmızıya dönen okar, yeşil ve kızılın birbirine girdiği sapanca ah, ah şimdi göl, orman, karısı, göl kenarında bisiklet, nereden şimdi bisiklet, göl kenarı, sapanca, şimdi almanın ve satmanın zamanı, karısının ve oğlunun ek kartları, taksitler, markalar, tam da neden şimdi, neden şimdi başını kaldırıp, başını ekrandan koparıp pencereden zincirlikuyu mezarlığının, hiç olmazsa onun yeşilliği, hiç olmaz, şimdi (...)” (Şakar 2018: 53).

Cemal Şakar öykülerinde kimi zaman da çok geniş aralıklarla bilinç akışı yöntemi kullanılmıştır. Örneğin Küp öyküsü ise Hayalperdesi içinde yer alan ve bilinç akışı yönteminin genişçe kullanıldığı bir eserdir. Öyküde doktorun ofisinde kendisine yönetilen bir sorudan akşam kaçamak sigara içimine kadarki o arada iki sayfalık bir bilinç akışı örneği sergilenmiştir. Tıpkı Kara isimli eserindeki Masamda Ruhumla öyküsünde olduğu gibi uzun bir örnek olmuştur.

### 2.7.3. Diğer Yapısal Tasnifler

Cemal Şakar öykülerinde göze çarpan diğer belli başlı tekniklerden ve yapısal tasniflemelerden söz edilirse eğer ilk olarak iç monolog tekniğini söylemek gerekir. Çünkü yazar her kitabında bu tekniği fazlaca kullanmıştır. Nitekim Şakar, öykülerinde kişi merkezli bir tutum sergilediği için genelde kişilerin konuşmalarını bile kendi içinde yaşatmıştır. Öyküler okunduğunda bir hayli olduğu görünen bu faktör Şakar öykülerinin teknik anlamda bir diğer temel direğini oluşturmuştur. Öyle ki ‘ben’cil bir bakış üzerinden ilerleyen hikayelerde bazen birden fazla karakterde iç monolog tekniği görülür. Yani bir iç muhabbet alemi gibi görünen bu eserler hakkında Hüseyin Su şu tanımlı yapmıştır: “Öykülerde iç monolog hakim kılınmıştır; böylesi bir hakimiyet ki tüm adıkları belirsizleştirir ve çoğul konuşmaları, tekil bir konuşmaya dönüştürür. İkili, üçlü hatta dördü konuşmaların denendiği ve büyük ölçüde başarılı olduğu yerlerde sözlerden hangilerinin bilinç akışından, hangilerinin zorunlu diyaloglardan kaynaklandığı da

zaman zaman karışmaktadır.” (Su 2000: 153). Örneğin, Esenlik Zamanları kitabının İzlek isimli öyküsünde karakterin keninde “Bunlar beni nereye taşıyabilir?” (Şakar 2014c: 43) sorusu buna bir örnektir. Öte yandan karşılıklı konuşma yani diyalog babından bakıldığında Cemal Şakar öykülerinde diyaloglar da muhtevada bir hayli yer teşkil etmektedir. Öyle ki bazı öyküleri (Bağdat Kudüs Kabil, Hiç ve Arzın Titrediği An) sadece diyaloglarla oluşturulmuş öykülerdir. Şakar’da insan önemli bir unsur olduğu için ve öykü kişileri de iletişim halinde olan insanlar olduğundan dolayı diyalog unsuru öykücülüğü içerisinde önemslenmiştir.

Bir diğer dikkat çeken unsur ise öykülerinde sahneleme tekniğini kullanmış olmasıdır. Cemal Şakar, azımsanmayacak derecede kullandığı bu teknikle okurlarını sanki bir anlatı değil de bir sahnenin içerisindeymiş gibi hissettirerek -ki bazı öykülerinde bizzat tiyatro salonuna sokar- öyküsünü kurgular. Yapısal olarak modern bir uyarılma ile kimi öykülerinde (Bir Savaşın Slaytları) aslında bir sahneden kesitmiş havası ile işgalci kuvvetlerin yaptığı zulmü aktardıktan sonra “The End” sözüyle bitirerek bunu hissettirir. Bir başka örnek ise Pencere öyküsünün ilk bölümünde söz konusudur. Bir yönetmen edası ile ilk bölümü düzenleyen kişi olarak öyküdeki tasvirlerle el atmıştır. Konu bakımından bir reklam çekiminin sahnelendiği ve portreleme tekniğine de başvurulmuş bir diğer eseri ise Mama isimli öyküsüdür.

Diğer kullanılan tekniklerden örnekler verilecek olursa geriye dönüş tekniği, günlük tekniği ve leitmotiv tekniği gösterilebilir. Geriye dönüş tekniğinin en tipik ve güzel örneğini Ateşböceği öyküsünde veren Şakar karakterin bir arkadaşından aldığı bir mesaj ile beraber geçirdikleri İstanbul günlerine geri dönmüştür. Yazar bu dönüşü şöyle aktarmıştır: “Durdu. Nasılsa her şey uçup gitmişti. Mesajı okudu: ‘İlk kez bir ateşböceği görüyorum. Ya sen?’”(Şakar 2015a: 8). Bu satırlardan sonra birden geçmişe giderek öyküye devam etmiştir.

Cemal Şakar, leitmotive tekniğinin tanımına uygun olarak bir cümle veya kelimeyi eser içerisinde fazlaca kullanarak anlamsal bütünlük, iç uyak ve estetik biçimde vurgu sağlamıştır. Örneğin Uzak Kara Derin Bir Ayrılık öyküsünde seçtiği “bir zamanlar, önceleri, eskiden” kelimeleriyle bu tekniğe örnek verilebilir. Keza yazar bir

çok öyküsünde çeşitli kelimeler seçen yazar bu hususta fazlaca örnek kaleme almıştır. Öykülerin geneline yayılan bu cümleler veya kelimeler bazı öyküler okunduğunda hemen göze çarpmaktadır.

Günlük tekniği hususuna bakıldığında görünür ki Babamın Kokusu öyküsü örnek verilebilir. Cemal Şakar, öykü içinde hapisteki bir adamın yaşadıklarını oğlunun öğretmeninin verdiği ödev sayesinde ele alarak kurguyu oluşturmuştur. Bu ödev için bir günlük tutan çocuk gün gün gördüklerini yazarak öyküde tekniğin kullanılmasını sağlamıştır.

Cemal Şakar öykülerindeki bir diğer husus postmodern eserlerle birlikte gördüğümüz kahraman > karakter > öykü kişisi indirgemesidir. Keza insanın bir kahramandan bir öykü kişisine evrilmesidir. Postmodern eserlerde kimliğini kaybeden ve önemsizleşen öykü kişileri bulunur. Bu öykü kişilerine bazı örnek eserlerde yazar veya anlatıcı tarafından bir harfle sembolleştirme yapılmaktadır. Türk Edebiyatı'nın en güzel örneklerinden birisi olan Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam isimli romanındaki karakter "C" de bu duruma uygun ve oldukça meşhur bir örnek teşkil etmektedir. Şakar öykülerinde de bu tutumun örneklerini görmek mümkündür. Örneğin; Cemal Şakar, Hayalperdesi kitabının A/B öyküsünde iki öykü kişisine bu isimleri vermektedir. Öte yandan diğer bir örnekte ise Yol Düşleri kitabının Eviçi öyküsünde ise bu duruma şu satırlarla geniş bir örnek vermiştir: "Bir başka biçim, bir başka yaşayış bulamıyorum, diyeceksin, biliyorum, onun için sormuyorum, K. Ayrılıklardan, yalnızlıklardan söz ederken, hayat bu işte, ne yapabiliyoruz, demişsin, geçenlerde bir iftarda, M. Yıllar önce de bana, hayat bu işte, demiştin. Aynı sözdiziminin böyle aykırı anlamlara gelebileceğini hiç düşünmemiştim. Bizler de şunlara bunlara sahip olmalıyız, dediğini duyar gibiyim, T. O sıraladıklarını hiç ağzımıza almamıştık, alamazdık. İçinde hiç idinmeyen müziği dinlemek, nehirlerle, kuşlarla nasıl oynadığını söyleşmek için hep yanına gelmeyi ya da senin buralara gelmeni beklerdim, A." (Şakar 2014b: 50). Bu cümlelerde geçen "K" , "M" , "T" , "A" kişileri bu bakımdan dikkat çeker.

Genel olarak bu gibi tekniklere başvuran Cemal Şakar'ın öykülerini bazı tasnifleme tabi tutulunca bazı ayrımlar göze çarpmıştır. Tüm öykülerinin yapısal

bağlamda genel bir değerlendirmesine olanak sağlayan bu tasnifleme işlemi, Şakar öykücülüğünün zengin yanını ortaya koymak için oldukça önemlidir. Öykülerin değinilmemiş yapısal ayrımları belirtmek gerekir. Bu ayrımlar: Görsellerden yararlanılanlar, yazım programlarından yararlanılanlar, kısımlara ayrılanlar, eser içinde yazar kaynaklı açıklama taşıyanlar, şiirsel dil barındıranlar, minimal öyküler, hiç diyalog barındırmayanlar, bir atıfla başlayanlar, üst kurmacadan yararlanılanlar ve iç hikâye barındıranlar olarak sıralanabilir.

İlk olarak ele alınacak unsur görsellerden faydalanan eserler olacaktır. Yazarın öyküleri içerisinde bir zenginlik faktörü olarak göze çarpan bir özellik de görsellerden faydalanmış olmasıdır. Böylece anlatımı genelde daha açık ve somut kılmıştır. Şakar, görsellerden yararlanarak şimdilik yayınlanan son üç öykü kitabı olan Portakal Bahçeleri, Kara ve Adı Leyla Olsun'da öyküler yazmıştır. Yazarın görsellerden faydalandığı öyküleri sırasıyla “Yarım, Avm, Mustafaaammm, Bakış, Sırtımdaki Ben” isimlerini almıştır. Yarım'da bir mevzideki askerin mektubu konu alınarak ve çizilerek görselleştirilmiştir. Avm'de ise sadece bir takvim yaprağının arkalı önlü bulunduğu tarihsel bir olaya gönderme yapılan bir öyküdür. Mustafaaammm öyküsünde durum biraz daha farklı olarak karbonmonoksit zehirlenmesinin resmi ve nesnel bir anlatımı yapılmıştır. Bakış öyküsünde ise ünlü Hanzala karakterinin çizimini kullanmıştır. Son olarak Sırtımdaki Ben öyküsünde ise akademik çalışma yapan kadının bir arkadaşıyla konuşmalarının ve arama motorundaki sonuçlarının görüntüleri öyküye montaj edilmiştir.

Diğer bir dikkat çeken unsur Cemal Şakar'ın öykülerini oluştururken bilgisayardaki modern yazı programlarının imkânlarından yararlanmasıdır. Kimi öykülerinde vurucu kelimenin aşağı doğru harf harf yazıldığını (Mevlid), kimi öykülerinde sütunlu yazımı tercih ettiği (Koz) görülmüştür. Öte yandan hemen her kitabında kalın, italik ve normal yazım stili kullanılan öyküleri mevcuttur. Bu durumun en büyük örneklerinden birisi Dilemma isimli öyküdür. Bazen de Çılgılık veya Bir Tip öyküsünde olduğu bazı kelimeler büyük harfle yazılarak dikkat çekilmiştir. Bunların dışında bir haberi kesip yapıştırarak öyküsüne eklediği ve aynı zamanda taslak bir öykü görünümünde olan Önce Vatan isimli öyküsü de bu duruma örnek olarak verilebilir.

Yazarın kullandığı bir diğer enterasan teknik ise kelimelerin arasına boşluk bırakmamasıdır. Ömer Hayyam Canisi öyküsünde bu yolla bir anlatım oluşturan yazar, karakterin ağzından anlatılan belirli bir dizgi olaylar zincirinde bir çok kelimenin arasına boşluk bırakmayarak gerilimi artırmış ve zinciri kırmayarak uzun bir bütünlük sağlamıştır. Yazar Adı Leyla Olsun'da ise kaleme aldığı Kanadında Bir Kuşun öyküsünde Arap harfli dizeleri matbu olarak metne eklemiştir. Bilgisayar programlarının imkanlarıyla ve montajla bunu yapan yazar öyküyü tematik ve yapısal olarak bütünlemiştir. Bunun yanı sıra Mutfakta Bir Öykü isimli öyküsünde bazı kelimelerin üstleri yazı programıyla çizilmiş ve öykü içinden çıkarılmıştır. Taslak bir öykü imajı verilen metinde Önce Vatan öyküsündekine benzer bir durum söz konusu olmuştur. Kanyon'da öyküsünde de gülücükler ve dildeki sapmaları yine bilgisayar programlarının etkisiyle oluşturmuştur.

Yazarın kendi içinde kısımlara ayırdığı, rakamlarla böldüğü veya yıldızlarla ayırdığı öyküler de nicelik olarak bakıldığında bir hayli fazladır. Yazar, sanat hayatının ilk öykülerinden başlayarak şimdilik son öykülerine kadar pek çok öyküsünde yapısal olarak bu yolu seçmiştir. İlk olarak başlıklara ayırdığı öyküleri söylemek gerekirse bunlar: “Ora Özlemleri, İnşirah, Dört Güzel Şey, Pencere, Mevrit, Anlatabilmeliydim, Masmavi Bir Gök, Güneşe Yürümek, Bir Öykü Tahlili, Babamın Kokusu, Renkler, Esfel-i Safilîn, Mustafaaamm ve Bir Avuç Dünya, Mutfakta Bir Öykü, Utanç” öyküleridir. En kapsamlı olan yıldızlı olarak bölünen öykülerdir. Bu öykülerin sıralanması ise şu şekildedir: “Bir Savaşta Slaytlar, Ören-84, Sırdaş, Ayna, Irmak, Küp, Bir Derginin Fenomenolojisi, Ana Haber Bülteni, Bıçak, Bir Öykü Tahlili, Koku, Modern Hayatın Hikayecisi, Bahar, Geçişler, Kol Düğmeleri, Adı Leyla Olsun, Bakış, Bir Öyküye Giremeyen Parçalar, Patlayan İki Tüfek, Kanadında Bir Kuşun”. Yine kısımlama olarak bakıldığında son olarak rakam ayrılmış öyküler de söz konusudur. Şakar, öyküleri içinde önemli bir kısmını da rakamlarla ayırmıştır. Bu öyküler ise şunlardır: “Gidenler Gidenler, Ora Özlemleri, Dağılan Şeyler, Yapıştırmalar, Terci'hane, Dört Güzel Şey, Yöneliş, Denizin Sonsuz Maviliği, Biz Birbirimizi İçimizde Taşıyoruz, Suskunluktaki Hayat Verici Aydınlik, Fragmanlar”.

Cemal Şakar, bazen öyküleri içerisinde kendini göstermiştir. Bu öykülerin genellikle sonunda yazar küçük bir kısım ile öykünün tekniği yahut öykünün muhtevası hakkında okuyucuyu bilgilendirmektedir. Yazarın kendini saklamadığı bu öyküler de sayı bakımından mercek altına alınmaya değerdir. Bahsi geçen öykülere “Ölü Zaman, Parataksis, Yarım, Önce Vatan” isimli öyküler örnek verilebilir.

Cemal Şakar öyküleri okunduğunda birçok öyküsünde şairlikten öykücülüğe geçen bir yazarla karşı karşıya kalındığı algısı yaratır. Öykülerinin bazılarında kullandığı dil oldukça özlü bir anlatım barındıran şiirsel ve dizelerle oluşmuştur. Bütünen nesirden yararlanan bir yazar değildir. Kimi zaman öykülerinin bir yerinde ya bir şiirden veya gazelden alıntı kullanırken kimi zaman da şiirsel bir dil kullanarak öyküyü dizeler halinde devam ettirir. Bu durum öykü içinde dizelerin tekrarı ile kimi zaman müzikten ilham alınarak edebiyatta işlenen leitmotiv tekniğinin kullanılmasına da olanak sağlamıştır. Şakar öyküleri içinde bazı şiirlerden yararlanılan veya şiirsel bir anlatımla barındıran öyküler şunlardır: “Bir Savaşta Slaytlar, Ora Özlemleri, İnşirah, Sır, Sırdaş, Dilemma, Mevlit, İhtilaç, Çılgılık, Har, Muntazar, Hadi, Çemberler, Zindan, Bıçak, Güneş, Babamın Kokusu, Modern Hayatın Hikayecisi, Küçük Şeyler Düeti, Renkler, Vüsat, Cennet Kokusu, Maide, Bahar, Otuz Saniye, Defter, Fısıltı, Kol Düğmeleri, Ömer Hayyam Canisi, Yumak, Mustafaaamm, Bir Avuç Dünya, Sonsuzluk ve Bir Gün, Kül, Kumsalda Denizden, Bakış, Unutuş, Bir Öyküye Giremeyen Parçalar, Göl, Hayatın Kıyısında, Hayat İşte, Şahmeran, Kendime Giden Bir Yol, Kanadında Bir Kuşun, Yasa”.

Minimalist öyküler Cemal Şakar öykü külliyyatında önemli bir yere sahiptir. Türk edebiyatının postmodernleşme sürecinde önemli pay sahibi olan minimalist öyküler bu yüzyılda daha çok tercih edilmeye başlanmıştır. Titizlik ve içli bir anlatımla kurulan kısa öyküler üzerine pek çok çalışma olmuştur. Semih Gümüş kısa öykücülük hakkında tanımını şu şekilde yapmıştır: “Kısa öykü, kendisinininkinden başka bir yaratım biçimi ve sürecini dışarılayan, yapısal ve biçimsel bakımdan kendine özgü bir yazınsal türdür. Ancak onun anlatabileceği, demek ki bir başka tür içinde aynı biçimde anlatılamayacaktır da.” (Gümüş 2008: 24). Bu denli özgün bir anlatıma sahip öykülerle amaçlanan derin anlatım, öykücülük faaliyetlerimizde oldukça büyük bir ilerleme

sağlamıştır. Cemal Şakar da bir öykü kitabını (Hikâyât) komple minimal öykülerden oluşmuştur. İçinde 64 adet kısa öykü barındıran kitabın yanı sıra Şakar sadece bu kitapla yetinmemiş ve azami olarak bir-bir buçuk sayfayı geçmeyen öyküler kaleme almaya devam etmiştir. Modern öykücülüğün kullanımına el veriş sağladığı bu yapı Şakar'ın da tercihi olmuştur. Az olan ile öz olanı birleştirme gayesindeki bu yapı şekli postmodern edebiyatın bir diğer unsuru olan aktif okur gayesine uygundur. Şakar öykülerinde Hikâyât kitabı dışında minimalist öyküler Sular Tutuştuğunda kitabında Nokta öyküsü, Mürekkep'de Battaniye, Mama, Hançer ve Nil isimli öyküler, Portakal Baheçeleri eserinde ise Avm görselli öyküsü ve son olarak Kara adını verdiği kitabında Arzın Titrediği An öyküsüyle külliyata dahil olmuştur.

Cemal Şakar, öykülerinde yapısal olarak diyalog kurmayı tercih etmediği zamanlar da olmuştur. Öyle ki bazen bu öykülerinde kişilerin bir başka kişilerden duyduğu cümleleri kendi aklından geçirmektedir. Diyalogsuz öyküler olarak göze çarpan bu öyküler de Cemal Şakar öykü varlığında yer bulmuştur. Bu öyküler tamamen içsel veya zihinsel bir dünyanın ürünü olabilirler. Şakar öykücülüğünde diyalogsuz öyküler olarak anlandırılan bu gruptaki öyküler şunlardır: “Ölü Zaman, Bildik Düşbozumları, Eviçi, Ayna, Atlas, İzlek, A/B, Uzak Kara Derin Bir Ayrılık, Anlatabilmeliydim, Çılgılık, (Hikâyât kitabının geneli), Har, Muntazar, Çemberler, Zindan, Kılıç, Geçişler, Mama, Nil, Güneş, Hançer, Uzak, Zarurat-ı Hamse, Renkler, Vüsat, Parataksis, Cennet Kokusu, Cennet Güzeli, Yarım, Bahar, Otuz Saniye, Avm, Kendisi Bir Upuzun, Defter, Fısıltı, Kol Düğmeleri, Masamda Ruhumla, Cesetler Hemen Her Yerde, Ömer Hayyam Canisi, Yumak, Adı Leyla Olsun, Mustafaaammm, Kumsalda Denizden, Küf, Bir Öyküye Giremeyen Parçalar, Göl, Kader Ânı, Hayat İşte, Aykız, Kendime Giden Bir Yol, Kanadında Bir Kuşun, Tohum, Utanç”.

Cemal Şakar öykülerinin bir çoğunun giriş kısmında kendi çevresindeki dostlarına, çeşitli sanatçılara veya İslam coğrafyasındaki bazı kimselere atıflar bulunmaktadır. Yazar bu şekilde gerek edebiyat ve sanat dünyasına gerekse çevresine olan bağlarını göstermiştir. Yazar bazen bir tarihte yaşanmış olaya veya yaratıcıya bile atfettiği eserler kaleme almıştır. Şakar, bu göndermelerle bilinçli okurlarına kimi zaman öykülerinin muhtevası hakkında önsezi oluşturmaktadır. Öykülerin arasında bir atıfla

başlayanlar şunlardır: “Ölü Zamanlar (Necati Polat’tan), Yapıştırıcılar ( Hüseyin Bektaş’a), İnşirah (Bocurgat eserine), Ayna (Hasan Aycın’a), Rüya (Mustafa Yılmaz’a), Şâr (Y. Ziya Cömert’e), Pencere (Ömer Lekesiz’e), Ateşböceği (Mete Çamdereli’ye), Mevrit (Alâeddin Özdenören’e), Çılgılık (Vehbi Başer’e), Çemberler (Allah’a), Karşılaşma (Mustafa Işık’a), Güneş (Taksim, 31 Ekim 2010 tarihine), Koku ( bir Yozgat Sürmelisi’nden), Uzak (Nenesi ve dedesine), Cennet Güzeli (16 Mart 2013 tarihine), Bakış ( Naci-el Ali’ye), Patlayan İki Tüfek (Göz kırptığım Marquez değil; ezilen tüm halklardır.), Sırtımdaki Ben (Bazen insan bedenine sığamaz: Dilek Kartal’a)”.

Son olarak dikkat çeken nokta ise Cemal Şakar’ın öykülerini oluştururken bazı yapı unsurlarına başvurmasıdır. Bu unsurlar yazarın öykü içinde kendini geçirmesi, üst kurmaca yöntemini kullanması ve iki katmanlı hikâye (İç-dış hikâye) ile oluşturmuş olmasıdır. Gerek üst kurmaca tekniği gerekse iç-dış hikâye yapısı genellikle modern ve postmodern yazarların tercih ettiği yöntemlerdendir. (Bu duruma istisna eser Ahmet Mithat Efendi’nin Müşahadat isimli romanı olmuştur). Şakar da öykücülüğünü yenileşme seyrinde sürdürdüğünden dolayı çağının estetik anlayışı ve yapısal tarzlarına kapılarını kapatmamıştır. Cemal Şakar, öyküsündeki üst anlatıcı varlığını tanımlarken bir söyleşide “Gölge oyununda, gölgeler perdeye düşerken; öyküde de beyaz kâğıda düşer. Bu anlamda elinize aldığınız her edebi tür bir anlamda gölgelerin düştüğü perdedir; asıl değildir; kurgudur; temsilidir, hayalidir.” (Öz 2009: 56) cümlelerini kurarak yazma serüvenini öyküye dâhil eder ve gölge sahiplerini de gösterir. Üst kurmaca yönteminin kullanıldığı öykülerde iki farklı şekli tercih etmiştir. Yazar ya kendini hissettirerek bunun kurmaca bir metin veya bir gözlem süreci olduğunu hissettirir ya da doğrudan bir yazma sürecini öyküye yerleştirmiştir. Bazen öyle olur ki bu yazma süreci öykünün konusu haline gelmektedir. İç ve dış hikâye yapısının iç içe bulunduğu öykülerin de bir kısmı bu üst kurmacanın neticisinde ortaya çıkan yeni iç bir öykünün oluşmasından kaynaklanmıştır. Diğer kısmı ise tamamen bir öykünün içinde geçen başka bir metin yahut karakterin veya anlatıcının zihninde anlık kurgulanmış başka bir anlatıdır. İlk olarak üst kurmaca yönteminin uygulandığı öyküleri sıralamak gerekirse bu öykülerin isimleri şunlardır: “İnşirah, İzlek, Irmak, Dilemma, İstidrad, Anlatabilmeliydim, Küp, Masmavi Bir Gök, Hikâye, Geçişler, Bıçak, Bir Öykü Tahlili,

Önce Vatan, Bir Tip, Sokaktan Aşağı, Fısıltı, Esfel-i Safilin, Göl, Mutfakta Bir Öykü”. Bu öykülerden sonra sıralanması gereken öyküler iç-dış hikâye barındıran öykülerdir. Yapı olarak iç-dış hikâye barındıran öyküler ise şunlardır: “Eviçi, Ayna, Rüya, Birkaç Kırık Görüntü, Saatli Maarif Takvimi, Öykünmek, Karşılama, Bir Derginin Fenomenolojisi, Burası Böyledir”. Son olarak rüya figürü ile ayrı bir seyir alan öykülere değinilmek gerekirse bu öyküler de bir nevi çerçeve bir metin içinde süreç devam ederken rüyaya geçilmesi ve uyanılmasıyla iki katmanlı yapıya dönüşmesine örnek teşkil etmiştir. Rüya figürü ile yapısı oluşturulan öyküler ise “ İzlek, Rüya, Zindan, Battaniye” olarak sıralanabilir.



### III. BÖLÜM

#### 3. CEMAL ŞAKAR ÖYKÜLERİNDE TEMA

Yapısal bağlamda bakıldığında yeniliklere ve farklılıklara olanak veren Cemal Şakar, öykülerini tematik yönde de oldukça çeşitlendirmiştir. Her yazarın kendine has belirli temalar çevresinde yazdığı su götürmez bir gerçektir; Şakar da bu şekilde bazı hassasiyetler çerçevesinde birçok temayı işleyerek öykü muhtevasında farklılaşmaya gitmiştir. Cemal Şakar öyküleri için muhafazakâr bir yazar olmanın ve estetik kaygıların kesişim kümesi şeklinde tanım yapılabilir. Öykücülüğündeki izleklerin dayandığı iki ana temel bu kümedir. Onun bu hassasiyetleri öykülerinde genelde doğrudan hissedilir. Fakat satır araları dikkatlice okunduğunda ana temanın dışında okurun yüzüne çarpan iletiler de görülmektedir. Bilindiği üzere ana ve yan temaların seçimi yazarın ilgi ve tutumuna bağlıdır. Bu durumun önemini vurgulamak için Philip Stevick de Roman Teorisi eserine konu ile ilgili şu cümlelere yer vermiştir: “Tema, bir ilgi ve değerlendirme meselesidir; eserin bütününe dayalı olarak hayatı bütün yoğunluğuyla hissettiğimiz bir ana belli belirsiz hissettiğimiz bir lezzet katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun bulduğumuz addır. Bunun için tema, en güzel ifadesiyle bir yorum ve özel şartlar meselesidir. Bu özel şartlar bilinmeksizin arada sırada anlatmak fırsatını bulduğumuz büyük olayların bazıları hiçbir anlam ifade etmezler.” (Stevick 2010: 64).

Cemal Şakar’ın öyküleri için seçtiği temalara bakıldığında bir kul olmanın gerekleri ve öykücülük anlayışına uygun psikolojide oldukları görünür. Öykülerinin tematik yapısını oluştururken genelde bir öyküyü sadece tek bir tema üzerine kaleme almayarak birçok yan temayla desteklemiştir. Bu durum öykülerin tasnifi ve incelenmesini de derinleştirmiştir. Öyle ki bazı öykülerin ikinci temasının olması o öykünün adının başka bir başlık altında zikredilmesini de gerektirir. Bu durum yapı

konusunda da sıklıkla ortaya çıkan ve Şakar öykücülüğünün girift yapısını gösteren bir unsurdur.

Tematik bir gözlem ile bakıldığında Cemal Şakar, öykülerinin temasını seçerken metnin inşa evresinde öykülerini büyük kayalar üzerine dikerek sağlam bir yapı ortaya çıkarmayı amaçladığı görünür. Bu tema kayaları “Yolculuk: Fiziksel, İçsel” , “İslam coğrafyası: Siyasal Çatışma ve Şiddet, Darbe, Savaş, Göç, Din”, “Ölüm”, “ Dostluk” , “Sosyal Tenkit”, “Yalnızlık” olarak sıralanabilir. Şakar öykülerinde ana temaların oluşturduğu alt kümeler dikkati çeker. Bu alt kümelerden hareketle görülür ki Şakar’ın öykülerinin tematik yapısında tek olguyu yalnız bir terim karşılamamaktadır. Belirli izleklerin içerdiği bir diğer durum ve çeşitlilikler mevcuttur. İçleri doldurulan bu alt başlıklar Şakar öykülerindeki tematik yapının kas ve kemik yapısıdır. Bu yapının ruhu ise yazarın estetik kaygılarından beslenen yazı dili olmuştur. Yazar, öykü temalarını oluştururken İslam coğrafyası başlığı altındaki Siyasal Çatışma ve Şiddet, Darbe, Savaş, Göç, Din, Sosyal Tenkit başlığında genellikle toplumsal temalarından teşekkül örnekler vermiştir. Ferdi ve beşeri temaları ise umumiyetle Yolculuk, Ölüm, Yalnızlık ve Dostluk olguları üzerinden kaleme almıştır. İşleniş açısından sosyal temalara dahil edilen kimi öyküler bireysellik temelinden toplumsal hedefler için yazılmıştır. Bu duruma örnek olarak tenkit temalı öykülerin birçoğu verilebilir. Tenkit temasında bireyselleştirilen olay örgüsü ve kurgu, derin yapıdan görülünce sosyal bir amaca hizmet ettiği farkedilir. Bir diğer örnekse konularını tarihten veya Kur’an-ı Kerim’den besleyen öykülerin kurgusunda görülür. Gaflet ve İnkâr temalı bu öyküler kıssadan hisse çıkarmaya dayandığından dolayı bireysellik üzerinden kurgulanan toplumsal amaç taşımaktadır. Ayrıca Şakar öykülerinde çatışma ve tezat temasının varlığı oldukça yer tutmaktadır. Çoğu öyküsüyle ilintili olan bu tema gerek bireysel gerekse toplumsal konulardan beslenmiştir. Kimi öykülerde tamamen bireysellik temel alınırken kimi öykülerde sosyal temalardan kaynak alınarak işlenmiştir. Her iki tematik tasnifinde görüldüğü öykülerde genellikle kişiler üzerinden işlendiği için bireysel temalar başlığında incelenmesi uygun görülmüştür.

Tematik düzlemde ilk incelenecek olgu Yolculuk olgusudur. Yolculuk teması ve alt türleri Şakar öykücülüğünün muhtevasında oldukça geniş bir yer tutmaktadır.

### 3.1. Bireysel Temalar

#### 3.1.1. Yolculuk

Cemal Şakar’ın öykülerinin temel izleklerinden birisi yolculuk olgusudur. Şakar, öykücülüğünün tematik yapısına genel bir tanımlama yaparsak onun öykücülüğünü “yolda” kelimesiyle özetlemek yeterli olacaktır. Öykülerinin genel muhtevasına bakıldığında temaları ne olursa olsun karakterleri hep bir yolculuk olgusu içindedir. Keza Cemal Şakar da yolculuk hususunun sanatındaki önemine vurgu yapmak için “Doğmakla ucu açık bir yolculuğa başlamış oluyoruz.” (Şahin 2011: 16) cümlesini kurmuştur. Doğumdan ölüme değin bir yolculuk içerisinde olan insanın işlendiği öykülerinde kimi zaman bir kaçışı kimin zaman bir değişim arzusunu kimi zamansa bir ideali işleyen yazar, birçok öyküsünde ise yolculuğu fiziksel olarak değil bir içsel devinim olarak ele almıştır.

Tematik düzlemde bakıldığında “yol” , “yolculuk” , “yolcu” ve “hedef” olarak görülen bu olgular beşeri anlatan bir yazarın nazarında 62 öyküsüne sirayet etmiştir. Bazen yola çıkmayı Nostalji öyküsündeki gibi bir ideal uğruna uğruna yapan karakterler bazen de Sırdaş öyküsündeki gibi tekâmül yolunda manevi olarak yapmaktadır. Tüm bu yolculuklar bir insanın çevresinde şekillenir. Kısacası Cemal Şakar’ın öykü karakterleri zaman içerisindeki sahip oldukları süre boyunca her daim yoldadır.

Salt fiziksel anlamda yolculuk olarak algılanmayacak bu olguda şüphesiz insanın iç dünyası da büyük bir yer kaplamaktadır. Hayatında pek çok yolculuğa çıkmış olan yazarın öykü karakterleri de yazarla aynı kaderi paylaşmaktadır. Bir değişime gebe olan bu yolculukların sonucunda öykü karakterleri gittikleri yerden dönseler bile gittikleri gibi kalmamışlardır. Yine de öykü kişilerinin amacı umumiyetle gitmek ve yolculuğa çıkmaktır. Muhsin Bostan’ın dediği “gitme sabit fikri” yazarın öykü karakterlerinden birçoğunun zihnindeki durumu niteler bir tanımdır.

Yolculuk açısından incelenecek oldukça fazla öyküsü bulunan yazarın ilk kitabı GG’den şimdilik son öykü kitabı ALO’ya kadar genellikle ana tema olarak dikkat çeker.

Keza ALO kitabında yer alan Tohum ismini verdiği öyküsünde geçen bir satırda Cemal Şakar'ın öykücülüğü ve hayatı için yolculuğun önemine dair ipucu vardır. Öykü kişinin savaş esnasında yürüyüşünden hareketle yolculuk ve yol olgusuna verdiği önemi “Yürüdü. Yürümek yazgıdır; bildi.” (Şakar, 2018: s. 108) cümlesiyle vurgular.

Yan temalarla da zenginleştirilen yolculuk temalı Cemal Şakar öyküleri, yazarın öykücülük anlayışının bir portresi olmuştur. İki alt başlıkla tespit edilen yazarın yolculuk öyküleri fiziksel yolculuk ve içsel yolculuk olarak göze çarpmıştır.

### 3.1.1.1. Fiziksel Yolculuk

Postmodern Türk edebiyatında kendini iyice belirginleştiren ve edebiyat dünyasında yerini sağlamlaştıran yolculuk olgusu Cemal Şakar öykülerinde de kendini bir hayli göstermiştir. 80 darbesi Türk öykücülüğü için şüphesiz pek çok açıdan dönüm noktalarından biri olmuştur. Öykülerinin tümünü 80 döneminde gençlik yıllarını geçirdikten sonra kaleme alan Cemal Şakar da bu toplumsal ortamdan etkilenmiştir. Bireyin iç dünyasının bir hayli önem kazandığı ve postmodern öykücülüğümüzün de 50lerden sonra tekrardan belirgin biçimde perçimlendiği eserlere Şakar öyküleri de örnek verilebilir. Bu bireysel eğilimler öykücülerin temalarında kendini göstermesine ilintili olarak karakterlerini oluşturmakta da etkili olmuştur. Öykü atmosferinde daha çok arayış, bunalım, uyumsuzluk, değişim ve bir yolculuk hali hakim olmuştur. Cemal Şakar öykülerinin temalarında da karakterler bu tanıma genel hatlarıyla uymaktadır. Öykülerinde yolculuk olgusunu ikiye ayıran yazar, karakterlerinde bir arayışın ve bir değişimin arzusunu ateşlemiştir. Çünkü öykü kişileri genelde huzursuz oldukları ortamı değiştirmeyi hedefler ya da kendilerini o ortamdan soyutlamak için yola çıkarak kendini değiştirir. Fakat bu yolculuğun kimi zaman karakterlerde çeşitli özlemler yarattığı da görülmektedir.

GG öykü kitabında ilk öykünün kitapla aynı ismi paylaştığı görülür. GG adını alan bu öyküde yola çıkan kişi evin ağabeyidir. Ağabeyin niçin gittiği öykü sonuna kadar bilinmese de nasıl gittiği bilinir. Giderken arkasında yarım bir aile bırakan ağabey, kardeşi ve felçli annesini öylece bırakıp kendi iç dünyasındaki hedeflere doğru

yönelmiştir. Giderken kardeşine bir sebep sunmadan sadece “ Bırak peşimi, eve dön. (...) Sen daha küçüksün, yirmi yaşına erdiğinde beni anlayacak ve tükürmelerden utanacaksın.” (Şakar 2014a: 11) gibi cümleler kurarak bir değişime ve yeni bir hayata yelken açmıştır. Geride kalan anne zamanla vefat etmiş, o geleneksel mahalle değişime teslim olmuş ve küçük kardeş büyümüştür. Büyüyen kardeşin de zihniyetinde bir değişim yaşanmış, giden ve kalan eşitlenmiştir. Öyküde değişemeyen tek kişinin anne olduğu hatta değişmemek için evin babasına karşı verdiği duygusal mücadele sonucu felç kalması da aykırı bir durumun sembolü olmuştur. Öykü sonunda ise giden ağabey maddi açıdan istediğini almış ve kalan kardeş evini yıktırıp yerine yenisini yaptırmaktadır. Böylece gidenle kalanlar eşitlenerek Heraklitos’un dediği “Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir.” sözünü doğrulamıştır.

Kitap içerisindeki bir diğer yolculuk öyküsü ise Ora Özlemleri’dir. Bu öyküde ise giden baba yeni yerlerin merakı ve hayalleri içindedir. Ev içerisinde aidiyet ve huzur problemi yaşayan baba gideceği yerlerde tüm bu sorunlarının ve sevgi ihtiyacının karşılanacağını umuduyla yola çıkar. Baba, yolculuk öncesi oğluna “Biliyor musun yıllardır buralardan gitmeyi düşündüm. Mutluluk, sevgi ve sevinçten başka hiçbir duygunun barınmadığı, etrafı güzelliklerle, inceliklerle çevrili aşkların yaşandığı o yerleri ve beni hayata yeniden bağlayacak bir aşkı düşledim.” (Şakar 2014a: 26) diyerek gidiş sebebini de faş etmiştir. Geride yine bir çocuk ve kendi geçmişine hasret bir anne kalmıştır. Bu yolculuk annenin geçmişine hasretliğinin derdiyle hak dünyasına yaptığı yolculukla; çocuğun ise kendi başına dünyadan soyutlanmış bir şekilde iç dünyasındaki sorgularla baş başa kalmasıyla öyküde son bulmuştur.

Bildik Düş Bozumları öyküsü muhtevasında yolculuğu işleyen bir diğer öyküdür. Yolculuk temi bu öyküde bir arınmaya ve uzaklaşmaya yöneliktir. Karakterin, kalabalıktan ve şehirden kısacası o doluluktan kaçış ve arınma amaçlı bir sahil kasabasına yaptığı yolculuğu işlemiştir. Bu yolculuğun sebebini ise “Kentin sinirlerimi bozan, bunaltan ortamından; kitaplardan; bildik dost meclislerinden; okula gidip gelmelerden; evde bir çay bir sigara içmelerden; her geçen gün biraz daha uzlaştığım hayattan kurtulmalıydım.” (Şakar 2014: 44) cümleleriyle belirten öykü karakteri bir nevi inzivaya çekilmek için bir sahil kasabasına gitmiştir. Kasabanın dinlendiriciliği,

sakinliği ve durağanlığına karşın karakter geğmişinden, iç sıkıntısından ve hüzünden kopamamıştır.

Nostalji öyküsüne bakıldığında ideolojik sebeplerden kaynaklanan yolculuk örneği görölmüştür. Öykü kişisi evden ideallerine bir tutkuyla ayrılıp yine yıllar sonra o eve döndüğünde birđok şeyin değiştiğini görmüştür. Kişi evden gideli o kadar uzun süre olmuştur ki evi ve mahallesini tanımakta güçlük çekmiştir. Evden ayrılırken söylediği cümleler oldukđa önemlidir. Öykü kişisi evden gitme sebebini şu cümlelerle anlatmıştır: “ –Baba gitmek zorundayım. Sizinle hiçbir alıp veremediğim yok. Sizleri çok seviyorum, ama bu sevgi daha büyük sevgilerime engel olmamalı. Anlamaya çalış, gitmeliyim. Bir gün eve dönmeyebilirim.” (şakar 2014a: 52). Arkasında bıraktığı aileye döndüğünde pek çok şeyin değiştiğini görmüştür.

Ören-84’te ise yine bir ideal uğruna gidiş söz konusudur. Nostalji öyküsüne benzerlik gösteren öykünün örgüsünde karakter yine yıllar sonra ait olduğu kasabaya dönmüş ve her şeye ilk günkü gibi aidiyet problemiyle karşılaşmıştır. Karakterin kasabadan kopuşunu ilk simgeleyen cümle “Kusura bakmayın bu akşam ben gelemeyeceğim, her akşam aynı şeyler.” (şakar 2014a: 57) olmuştur. Bu cümle karakterin kasaba hayatına olan yabancılaşmasının ve yolculuğunun temelinde yatan psikolojik sebeplerin göstergesi olmuştur. Yıllar sonra evine döndüğünde buralarda yine tutunamayacağını anlayan karakter çözümlü ikinci kez gitmekte bulmuştur. Öykü kişisinin kasabadan tekrar gitmesi ise son bölümde yer alan “Otobüs kasabadan çıkar çıkmaz, çantamdaki kaseti şoföre uzattım. Yolcuları rahatsız etmeden benim için kısık bir sesle çalmasını rica ettim.” (şakar 2014a: 70) cümleleriyle aktarılmıştır.

Dağılan şeyler doğasından ayrılan bir öğrencinin büyükşehire gelip üniversite eğitimi görmesiyle başlar. Bir yolculukla başlayan öykü, ilk cümlesinde annesi tarafından “uğurlar ola oğlum.” (şakar 2014a: 71) sözüyle yolculanan karakterin üniversiteye gelmesiyle devam eder. şakar öykülerinde öte yandan doğanın güzellemesi olarak da değinilmesi gereken bir öyküdür. Çocukla geldiği yere ait tek ortak payda göl motifli çantasıdır. şehrin temsilcisi olan simge ise karşısına çıkıp onun duygusal çalkantısına sebep olan kız olmuştur. Yola çıkış ve varış noktasının karakter üzerinde

değişimleri öykü boyunca vurgulanmıştır. Yazar, gittiği yerde adeta kaybolan ve bir başına kalan karakterin bu duygusal çökününe vurgu yaparak bir terasta öyküye son vermiştir. Karakter için huzur hayalleri ile gidilen bir yolculuk olmasa da huzurunu bozan ve şehre olan aykırı durumunun simgelendiği bir yolculuk olmuştur.

Cemal Şakar Yapıştırıcılar öyküsüyle yolculuğun kafada başladığını işlemiştir. Öyle ki eser fiziksel yolculuktan temelli arayışın işlendiği bir öyküdür. Öykü kahramanlarından birisi bir arkadaşına gitmek için yaptığı yolculuğu “Tanımadığım bir kalabalığı yara yara ilerledim. (...) Terminalden çıkmak üzere olan bir otobüse atladım, biletsiz.” (Şakar 2014a: 79) cümleleriyle aktarırken fiziksel yolculuğunun vurgusu yapılmıştır. Karakter bu yola çıkışla eskimiş ve tüketilmiş şeylerden arınmayı hesaplamıştır. Ayrıca öyküde bu yolculuğun gerekçeleri genelde bilinç akışı tekniği ile işlenmiştir.

YD kitabı manevi bir yolculuk, bir arayış ve tekamül amacı ile öne çıkmıştır. O yüzden öykü içerisindeki fiziksel yolculuklar da hep geri planda kalmış yahut arayışı veya seyr-i sülük için uygun zemin hazırlamıştır. Kitap içinde Yolculuk adını alan öyküdeki fiziksel yolculuk kitaptaki diğer öykülere nazaran biraz daha öne çıkmıştır. Derin yapısında bir arayış ve manevi yolculuk hali olsa da karakterin eve geri dönerek gerideki her şeyi yok edip kırlarda yola düşmesi bir fiziksel yolculuğa örnektir.

EZ kitabında fiziksel yolculuk tematik olarak çok öne alınmamıştır. Eserlerde daha çok iç yolculuk, arayış, dostluk, tenkit gibi temalara yer verilmiştir. Yine de kitapta Atlas öyküsüne bakıldığında fiziksel bir yolculuğun daha ön plana çıktığı görülmektedir. Eser kişisi çöldeki bir şehrin arayışındadır lakin bu arayış genellikle fiziksel yolculuk izleği üzerine kurulmuştur. Bu zorlu yolculuk eserde şöyle geçmektedir: “Hep güneye, hep güneye doğru yürümekten başka çarem yok. Üç gün, üç gece güneye doğru yürüdüm. Ummadığım bir şafak vakti kent göründü.” (Şakar 2014c: 25). Yolculuğun sonunda kente varan öykü kişisi aslında başlangıcından hedefine bakıldığında çok farklı bir yer olmadığı görülür.

Pencere öyküsünde bir bekleyen bir de beklenen vardır. Asıl olarak fiziksel bir yolculuk teması üzerine kurulmayan öykü beklenenin gözünden bakıldığında yolculuk olgusunun örneğini yansıttığı söylenir. Misafir karakter uzun bir yolculukla arkadaşını ziyarete gelmiştir. Bu satırlar “Bagajdan çantasını alıp kaldırırda amaçsızca ileri yürüdü. Uzun bir yoldan gelmiş; tüm vücudu karıncalamıştı. Yürümek iyi gelecekti. Zaten vakit henüz erkendi.” (Şakar 2014: 49) şeklinde yer bulmuştur.

Yine Pencere’nin ikinci kısmına bakıldığında Öykünmek öyküsü yan izleği olarak yolculuğu işlemiştir. Öykünün ana temi yolculuk olmasa da fiziksel bir yolculuk göze çarpmıştır. Sahnelenen oyunda bir köye yolu düşen bir araştırmacı vardır. Yolculuğun başlangıcı “Buraya ilk geldiğinde bahara aldanmış ince bir mont almıştı. Günübirlilik bir işi vardı sonraki köyde. Nereden bilsin, ilk güneşlerle birlikte köy yollarının bu kadar çamura bulanacağını. Çaresiz, önüne çıkan ilk evin kapısını çalmıştı.” (Şakar 2014d: 76) satırlarıyla kendini göstermiştir. Bir yolculuktan diğerine yapılan vurgu “Kahvaltı sonrası hemen bir sonraki köye gitme isteği kabul edilmemişti.” (Şakar 2014d: 81) cümlesiyle dikkat çekmiştir. Bu cümle ile karakterin tek yolculuğunun konakladığı köy olmadığı ve aslında sık yolculuklar içerisinde olduğu görülmüştür.

Yolculuk olgusunun vurgulandığı bir diğer öykü Otacı öyküsüdür. Öykü içindeki otacının baharla birlikte yeni otları toplaması için yaptığı yolculuk önce arabasıyla bir köye oradan da yürüyerek dağa doğru olmuştur. Öykü tematik açıdan muhtevasında pek çok olguyu işlemiştir. Fiziksel yolculuk olgusu da bunlardan birisidir. Yolculuğa şu cümleler ile çıkmıştır: “Biliyorum vakti değil ama bu kez Kazdağı’na gideceğim. (...) Otomobilimle ancak Kızılkeçili’ye kadar çıkabilmişim. Otomobilimi köyde bana ilgi gösteren yaşlı bir adamın avlusuna bırakıp üç beş gün içinde döneceğimi söylemişim. Dağların huyunu suyunu bildiğimi, rehber gerekmediğini anlatıp dağa doğru koyulmuştum.” (Şakar 2014d: 86).

Hayalperdesi’nde tek belirgin yolculuk A/B öyküsünde yaşanmıştır. Öykü iki farklı kişi ve bir anlatıcı olmak üzere toplamda üç kişinin feribot yolculuğunda geçmektedir. Feribot yolculuğu içinde anlatıcı haricinde iki farklı karakterin (A’nın ve

B'nin) feribot yolculuğu boyunca durum, duygu ve düşüncelerine yer verilmiştir. Henüz ilk cümlede deniz otobüsünde geçtiği anlaşılan öykü “Deniz otobüsündeki yerimi buluncaya kadar akla karayı seçmiştim.” (Şakar 2015a: 15) cümlesiyle başlamış ve A, B ile karşılaşmıştır. Yine kitap içindeki İhtilaç isimli öyküde de A/B'deki gibi bir taşıtla yolculuk söz konusu olmuş ve karakterin şu cümlesinde verilmiştir: “Otobüsten iner inmez tanıdım meydana; daha önceleri burada yaşamış gibiydim.” (Şakar 2015a: 43). Arayış temelli bu öykü de bir taşıtla yapılan fiziki bir yolculukla başlamıştır.

Cemal Şakar son dönem öykülerinde izlek içinde fiziksel yolculuk olgusunu çok kullanmamıştır. Mürekkep kitabında da sadece bir öyküde yan izlek olarak yolculuk olgusunu kullanmıştır. Koku öyküsünde mahkumların bir mahkum aracında Van'dan İstanbul'a yaptığı bir yolculuk da ele alınmıştır. Mahkum aracında yapılan bu yolculuk sırasında mahkumlardan birisi bir diğerine “Van'dan İstanbul'a kadar, konserve kutusunun içinde biter mi hiç bu yol Medeni Abi?” (Şakar 2017: 61) sorusunu sormuştur. Böylece yapılan yolculuk olgusu öyküde ele alınan ikincil tema olarak işlenmiştir.

Kol Düğmeleri öyküsü PB eseri içinde fiziksel yolculuk olgusunu yan izlek olarak barındıran bir öyküdür. Keza bu yan izlekle öykünün yalnızlık ve arayış babında içsel yolculuğu desteklemiştir. Taksi ile üç yönlü ve iki farklı bir yolculuk söz konusudur. Öte yandan bir yolculuk gayesinde olup bavullarını bile hazırlayan evin hanımı mevcuttur. Öykü içerisinde taksi ile hem ana karakter hem de dinlemeye gittiği assolist farklı zamanlarda yolculuk yapmaktadır. Karakterin öykünün sonunda eve dönmek için kurduğu şu cümleler bu yolculuğun bir örneğidir: “Başını koltuğa yasladığı an fark etti: Hayır dedi, bu gece oraya değil, sağa dön, sağa! ” (Şakar 2015c: 101).

Baştan sona bir yolculuk teması çerçevesinde yazılan Tabii Ki Özenti Değil Elbette Yaşantımız Bu öyküsü ALO kitabında yer alır. Öyküde konuşma ağzının özellikleri ve şive unsurlarına yer veren Şakar, bir hurdacı kamyoncusunun yaptığı yolculuk esnasında arabaları bozulan iki gence yardım etmesini konu edinir. Gençlerin aynı zamanda kamyoncunun alacaklı olduğu kişinin tanıdığı olması da rastlantı olur. Ana temanın yolculuk olduğu öyküde Balıkesir'in çeşitli ilçelerinin ismi kurguda yer

alırmıştır. Hem öyküdeki baş kişi hem de yolda karşılaştığı edibler için yolculuk hayatın bir parçasıdır.

Fiziksel yolculuklar genelde başka temaların alt yapısını sağlayan ikincil bir izlek olarak Cemal Şakar öykülerinde kendine yer bulmuştur. İnsanı önceleyen ve eserlerinde genelde insanı işleyen Cemal Şakar, doğumdan ölüme kadar bir yolculukta olan insanın kimi zaman fiziki kimi zaman da zaman içsel yolculuğunu tema alarak öykü hayatına başlamış ve öykülerinde etkinliğini yıllar boyu devam ettiren bir izlek olarak kullanmıştır.

### 3.1.1.2. İçsel Yolculuk

Tematik yönden yolculuk hususunda önemli bir diğer alt başlık içsel yolculuktur. Zira içsel yolculuk Cemal Şakar öykülerinde bir hayli yer bulmuştur. Kendi içinde alt türleri olan içsel yolculuk; kimi öykülerde bir arayış kimilerinde ise karakterlerin kendi içinde rüya, geçmişe yöneliş, hayal veya zihnin içinde gerçekleştirdiği şekilde olmuştur. Karakterlerin içsel yolculuğu pek çok öykünün derin yapısında kendini göstermiştir. Karakterlerin iç dünyasına hakim olan ve karakterlerin zihinlerini ve aklında olup bitenleri anlatan yazar, iç yolculuk hususuna öykülerinde oldukça önem vermiştir.

İçsel yolculuğun zihinsel yapıda gerçekleştiği öyküler tematik işleyiş bakımından daha anlaşılır olmuştur. İçsel yolculuğu işleyen öykülerde varolan unsurlardan biri arayıştır. Arayış ögesi Cemal Şakar öykülerinde yolculuk olgusu bakımından çekirdek yapıyı oluşturan etmendir. Şakar, karakterlerini oluştururken genelde bir arayışın ve bir yolcuğun simgesi olarak tasarlamıştır. Öykü kişilerine bakıldığında aslında her birinin bir arayışın ve yolcuğun içinde akan birer nehir olduğu görülür.

Arayışın ve yolcuğun esas alındığı öykülerde Şakar'ın öykücülük anlayışına paralel bir açıklama yapan Ali H. Haksal da öykü temalarından bahsederken “Bütün yollar benden başlayıp bene gidiyor... Ben beni bulduğumda başkaları benimle kendi

benlerini yaşıyorlar. Çünkü onlar adına da ben benim” (Haksal 2000: 26) cümlelerini kurmuştur. Bu cümleler Cemal Şakar öykücülüğündeki içsel yolculuk anlayışına bir nevi açıklama mahiyetindedir. Ayrıca Cemal Şakar’ın yolcu olan öykü kişilerinde ‘ben’ etkisini de kavramayı mümkün kılmıştır. Öykü kişilerinden, kurgusundan, temasından ve yapısından hareketle öykülerin içindeki en büyük yolcunun aslında Cemal Şakar’ın ‘ben’ i olduğu görülmektedir. Tüm bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere Cemal Şakar öykülerinin temasında ‘ben’ bir sorunsal değil gidilecek bir yoldur.

Dini terminolojiye bakıldığında manevi yolculuğa tekabül olan seyr-i süluk, nefsin yolcuğu ve arayışı olarak bilinir. Seyr-i süluk olgusu kişinin benliğiyle genellikle de bir rehber veya manevi yoldaş eşliğinde nefsin yolculuğu veya manevi arayışı simgelemektedir. Bu yolculuk kimi zaman bir olgunlaşma süreci olur kimi zamansa vahdet-i vücud anlayışına paralellik gösterir. Arayış halindeki insan hep bir menzile bir hedefe varmayı amaçlar. Böylece bu yolculuk olgunlaşmaya ve maneviyata giderken insanın direncini ve kararlılığını da sınamaktadır.

Kişisel özveri, uğraş ve teslimiyet olarak görünen bu tekamül yolu, yolculuğa farklı bir açıdan bakar ve öyle yorumlamaya elverişli kılar. Bu bakımdan “Nereden geldik ve nereye gidiyoruz?” sorularına ek olarak “Nasıl gidiyoruz?” sorusu doğmuştur. Öyle ki “Nasıl gidiyoruz?” sorusunu cevaplamak için yazı yolu seçilmiştir. Gidiş, kimi zaman yalnız yolculuk kimi zamansa bir rehberden ilhamla olmuştur. Manevi arayışın başlangıcı, yöntemi ve hedefi, Türk Edebiyatı külliyatında çeşitli türler üzerinden bir hayli yer teşkil etmiştir. Eserlerde genellikle milli-muhafazakâr yazarların tematik eğilimleri ve tercihleri ön plana çıkmaktadır. Manevi yolculuk hadisesi bir olgunlanma süreci olarak çeşitli mekânlar veya tipler çevresinde işlenmiştir. Manevi arayış temelli yolculuğun yaygın olmasının sebebi Türk yaşayış tarzının genellikle manevi duyguları önemsemesinden kaynaklanır.

Cemal Şakar’ın hem manen hem fiziken bir yolculuk içinde geçen hayatına paralellik gösteren öykü anlayışında seyr-i süluk olgusu bir hayli yer tutmaktadır. Özellikle ilk kitaplarından hareketle bakıldığında GG, YD ve EZ seyr-i süluk olgusu veya bir içsel yolculuk çok rahat fark edilmektedir. Kimi zamansa bu ikisi bir arada

olarak rüya motifinin doğmasına sebebiyet verir. Beşer olarak kemale ermek ve maneviyat temelli yalnız veya bir rehberle birlikte arayışa çıkmak yazarın öykülerinde oldukça sık karşılaşılan iki olgudur. Öykücülük dizgesine arayış olgusuyla adım atan yazar, daha sonra tematik unsurlarını genişleterek geniş bir öykü külliyatı sunmuştur. Sanatında millî-muhafazakâr çizgiyi benimseyen Şakar, bağlı bulunduğu edebi anlayıştan bir hayli etkilenecek ilk eserlerini yolculuk olgusu üzerine kurgulamış, akabindeki seneler umumiyetle İslam coğrafyasının sorunlarını veya hayatlarını konu alarak devam etmiştir. Din olgusu oldukça önemsenerek kaleme alınan bu öykülerdeki Mevlevihane ve Mevlana figürleri de dikkat çekmektedir. Özellikle YD isimli kitabında oldukça geçen bu mekânlar da bir seyr-i süluk durumunun varlığını ve bir rehber yoldaşın bulunduğunu teyit etmektedir. Şakar öykülerine bakıldığında örnekler üzerinden daha somut ve daha doğru yorumlar yapmak mümkün olacaktır. Keza hemen ilk eseri GG içinde örnekler mevcuttur.

Öte yandan bakılınca beşeri arayışlara değinmek gerekir. Şakar'ın öykü kişilerinin yolculuk eylemleri temayı oluşturan en büyük unsurdur. Zira fiziksel ve içsel yolculuk girift yapıda görülmektedir. Bu durum kişiler üzerinden bakıldığında kimi zaman dini bir arayışın yanı sıra farklı arayışlar da ön plana çıkmaktadır. Öyle ki Ora Özlemleri öyküsünde babanın yaptığı fiziksel yolculuğun; Nostalji'de çocuğun evinden siyasi bir amaç uğruna yaptığı yolculuğun; Ören-84 öyküsündeki gencin köyde duramayıp büyük şehre gitmesindeki yolculuğu bahsi geçen 'daha iyi' ve öykü kişilerince 'daha doğru' şeylere ulaşmak için gerçekleştirilen bir arayışın neticesinde yapıldığı görülmektedir.

Tüm bu doğrultuda bakıldığında ilk olarak GG dikkat çekmiştir. Kitapta Ora Özlemleri öyküsündeki evin çocuğu konumundaki karakter belli bir arayış içindedir. Yalnızlıktan beslenen bir arayışın söz konusu olduğu öyküde çocuk zihinsel bir arayışın sembolü olmuştur. Öyküde ilk başta "Zamandan arınmış bir uzak köşe..." (Şakar 2014a: 32) cümlesiyle arayışına bir hedef belirleyen karakter sonraki sayfada ise bu arayış halini açığa çıkarmıştır. Arayışını ve kendisini ifade eden satırlar şöyledir: "Ben, karamsar ve umutlarını yitirmiş biri değilim. Huzur içinde öylece yaşayabileceğim, öylesine bir köşe arıyorum. Uzaklarda olduğunu sanmıyorum. Çok yakınımda bir

yerlerde. Zaman zaman ona yaklaştığımı hissediyorum, arıyorum, bulamıyorum. Ama her geçen gün biraz daha yaklaşıyorum.” (Şakar 2014a: 33). Arayışın bu denli net bir dille okuyucuya aktarılması, öykünün Şakar’la bağdaştırılarak biyografik okumasıyla da ayrı bir bağlantı ve anlam kazanmaktadır. Önceden de bahsedildiği gibi yazar, hayatında gerek seyahatleri gerekse bu ve bunun gibi içsel yolculukları çok kez yaşamıştır.

Kitap içindeki arayış temalı bir diğer öykü ise Yapıştırıcılar’dır. Yolculuk olgusu fiziksel ve zihinsel olanın birbirine olanak tanıdığı bir yapıda ele alınmıştır. Karakter arayışını öykünün pek çok yerinde farklı cümlelerle belirtmiştir. Öykünün hemen başlarında “Bilmediğim yerlerde, bildik kalıpları kıracaktım. Yalnızlık, yabancılık, dilimi değiştirecek ve yeni düşler edinip onlarla yaşayacaktım.” (Şakar 2014a: 79) diyen karakter, bir nevi tekrardan yalnızlığın içsel yolculuk ve harekete geçmek için en müsait yer olduğunu dile getirmiştir. Takip eden sayfada ise arayışını doğrudan belirten karakter bir soru ile kendisine hedef koymuştur. Eserde bu satırlar kendine şu şekilde yer bulmuştur: “ ‘Evet yeni yerler, yeni biçimler, yeni diller gerekli. Erden bir düş. Oysa burada da defalarca kullanılmış bardaklardan çay içtim, otellerde yüzlerce insanın yattığı yatakları kullandım, aynı sandalyelerde oturdum, herkesin yürüdüğü kaldırımlarda yürüdüm, omuzlar omuzlarıma, gölgeler gölgelerime karıştı, herkesle karşılaştım, hep tanıdık yüzler ve şimdi seninle. Nereye; İnsan nereye gitmeli. Yeniden başlayacak gücü nerede bulacağım.’ ” (Şakar 2014a: 80).

Yazarın ilk kitabındaki son öyküsü İnşirah adını almıştır. Öykü GG ile YD arasında bir köprü gibidir. Öykü içinde seçilen kelimelerden “ayın” , “toprak” , “kapı” gibi bazıları tasavvufi çağrışımlara olanak tanıyan metaforlardır. Bunun yanı sıra öyküde İsmet Özel’in bir sözü metinlerarası alıntı ile kendine yer bulmuştur. Tüm bunlar Yol Düşleri’ne uzanan yolculuğun izleri olarak dikkat çeker. Öykünün içinde bir devriye inancı da söz konusudur. Anlatıcı, devriye inancıyla ilgili şu cümlelere yer vermiştir: “Benden böyle uzaklaşma. Sen yine bana toprak de. Başımın ağrısı. Toprak-İnsan-Toprak döngüsü de. Her şey döngüdür de. Dönsün dönmeyen. Dönsün ki kurtulsun kısırlığından, velût bir ayın başlasın.” (Şakar 2014a: 92). Ayrıca bu şekilde “dönmek” fiiliyle de YD kitabının muhtevasında epeyce yer tutan Mevleviliğe bir ipucu oluşturmuştur. Bu satırların geçtiği sayfanın akabindeki sayfada ise toprak ve insan

birlikteliğine olan vurguya devam edilmiştir. Karakter toprakla olan ilişkini anlatırken “Dışarıya çıktım. Nar ağacının altında durdum. İlk kez toprağı elledim. Toz ellerime bulaşsın diye toprağı elledim. Yanımda taşıyıp durduğum ayakkabı tekinden utandım. Toprakla aramdaki bağı öğrendim. Bir kez daha toprağı elledim. (Yeryüzündeki ilk dileğim bu olsun.)” (Şakar 2014a :93) cümlelerinden yararlanmıştır. Karakterin bir gidişin sonrasındaki yalnızlığı ile simgelenen bu arayış yukarıdaki satırlarla artık toprakla insanın arasındaki bağı kavranmasıyla son bulmuştur. Bu arayışın nihayete ermesi ile ilk durumda arayış temelli bu metaforik öykü son bulmuştur. Yazar, öyküyü özenli ve kendinden sonraki kitaba doğru köprüleyen bir cümle ile sonlandırmıştır. Bu cümle ise “Tüm kapılar sonuna dek açıldı” (Şakar 2014a: 93) olmuştur. Kapı metaforu ile bir arayışın sonlanıp şimdilik ilk hedefte bulunduğunu ve yine o hedeften başka bir menzile doğru gideceğini sezdirmek istemiştir. Nitekim o kapıdan ise ikinci kitabı olan Yol Düşleri’nde geçmiştir. Keza İslamiyet çevresinde şekillenen Türk edebiyatı başta olmak üzere kapı metaforu bir zorluğu veya bir geçişi temsil etmektedir. İlk kitap çevresinde bakıldığında varlığı ve devir halini kavrayan karakter, ikinci kitaptaysa Cemal Şakar öykücülüğünün seyr-i süluk halinin örneklerini barındıran öykülerinde kendine yer bulur. YD eserinde bu durum farklılıkla ele alınarak kendini göstermiştir.

Hakikate yapılan yolculuğun işlendiği öykülerin mana ve maneviyat temelli olanları (Sır, Sırdaş, Bir Masal, Tercî’hâne, Yolculuk, Ayna) YD içinde kendine bir hayli yer bulmuştur. Bu arayış üç türlü kendini göstermiştir. Bunlardan ilki karakterin kendi iradesi ile somut dünyada gerçekleştirmesi, ikincisi rüya alemi veya hayaller üzerinden gerçekleştirmesi ve sonuncusu ise önceki kitabında da olduğu gibi yazma süreci ile ilgili yenilik ve üretme temelli bir arayıştır. Öykülere bakıldığında yine bir toprak-insan-toprak döngüsünün haricinde öykücülük anlayışına paralellik gösteren ‘ben’e yapılan içsel yolculuklar dikkat çekmektedir. Öykü isimlerinin yanı sıra öykülerin içindeki Mevlana, Şems, Mevlevihane, Cami, Abdest, Namaz, Meczup, Toprak, Derviş vb. kelimeler de öyküler hakkında çıkarımlar sağlamakta yardımcı olur.

YD kitabında arayış ve iç yolculuk temalı ilk öykü Sır adını almıştır. Kitabın ilk öyküsü olan Sır’da içsel bir olgunlaşma ve manevi arayışa ulaşmak için yapılan şeylerin çilesi yazılmıştır. Karakter bir dergâha girip ünlü divan şairi Bakî’nin de bir gazelinde

dediği gibi “soyutlanma hırkasını giymek” eylemini gerçekleştirmek için eline aldığı adresteki yere gider. Dikkat çeken bir diğer unsur ise onun buraya gelmeden önceki huzursuz durumudur. Mekânın ve varlığın soyutlanması için gittiği bu dergahın eşiğine geldiğinde bir araf söz konusu olmuştur lakin karakter bu arafı aşıp içeriye girecektir. Bu satırları yazar şöyle nakletmiştir: “Taksiden iner inmez dışımdaki her şeyi bir an önce arkamda bırakmak için tüm gücümü toplayıp bakımsız bahçeden içeriye girdim. Kapının önünde durakladım. Korku. Ardımda sonsuz gürültüler, beni boğmak, ezmek isteyen bir yaşam.” (Şakar 2014b: 10). Tasavvufta oldukça önemli bir yeri olan kırk sayısının dini terminolojide olgunlaşmayı temsil ettiği bilinmektedir. Bu öyküde de karakter kırk gün sürecek bir tekamül çilesine girdiğini ve çıktığında ise dünyayı artık çok farklı anlamlandırdığını şu cümlelerle aktarmıştır: “Gelsin kırk gün kırk gece uzaklıktaki kentim, evim, odam, alsın beni, anılarımla, hayallerimle derlesin beni. (...) Bildiğim, tanıdığım her şey şekil değiştirmişti.” (Şakar 2014b: 12). Öyküde böylece bir maneviyat hedefli içsel yolculuk ilk evrede tamamlanmış olmaktadır. Öyküdeki karakter artık farkındalık içindedir ve kendinden sonraki gelen Sırdaş öyküsüne doğru ulanmıştır.

Kendinden önceki öyküyle ilintili olan Sırdaş öyküsünde fiziksel bir yolculuğun içsel bir sebebi vardır. Yani içsel arayış ve olgunlaşmayı ele alan öyküde olaylar öykü kişinin bir Mevlevihane’ye yaptığı yolculukla başlar. Dergaha gelen karakter sebat göstererek olgunlaşmayı yani hamlıktan pişkinliğe giden yolu beklemektedir. Bunun yolunda dergahtan geçtiğini bilen karakter manevi bir arayışa girmiştir. Dergaha girince bir meydancıyla karşılaşan ve başka kimseyi görmeyen karakter bir süre sonra kıyafetlerini ve yeni yaşamına kendini yakıştırmıştır. Aidiyet duygusunun akabinde artık arayışına koyulmuştur. Dergahta bu arayışın ikinci adımı olacak ilk ayinini bu hedefle bir vecd ile yapmıştır. Bu satırlar öyküde şöyle geçmektedir: “Kalktım, meydan odasını şöyle bir döndüm, her yanıma tanımak istiyordum. Etrafımda döndüm. Bir kez daha döndüm. Sonra döndüm, döndüm. Döndükçe kendimden bir şeylerin kopup uzaklara gittiğini gördüm. Gittikçe hızlandırdım dönüşümü, etrafıma saçılıyordum. Hafifliyordum. Gitikçe döndüm, döndükçe gittim. Dünyanın döndüğüne şahit oldum, ondan daha hızlı döndüm. Ay, güneş, yıldızlar, her şey dönüyordu. Müşahede. Şahidim, Ya Rab. Sema.” (Şakar 2014b: 19). Böylece karakter varlığa ve birliğe şahitlik ederek

tekamülü yolunda arayışında önemli bir mesafe kat etmiştir. Keza bir süre sonra artık arayışında doygunluğu fark edip meydancıya kendisini şeyh ile tanıştırmayı gerektiğini telkin etmek istemiştir. Bu isteğini “Günler, haftalar geçti, beni niye hâlâ tanıştırmıyor, bir el, bir etek. Huzura çıkmaya hazırım, gökyüzünün yeni bir rengini gördüm.” (Şakar 2014b: 23) cümleleriyle iletse de meydancı buradaki yalnızlığa ve yalnızlığın manevi doygunluk arayışına verdiği katkıya vurgu yaparak karaktere bu değerlerin ve huzurun yâd ellere geçmemesi için bir sorumluluk atfetmiştir.

Benzer hassasiyetle kurgulanan bir diğer öykü Bir Masal adını almıştır. Öykü, Cemal Şakar öykülerinde arayışın ve sorgulamanın bir timsali olmuştur. İçsel yolculuğunu sorgulama ile başlatan bir meczubun öyküsüdür. Öyküdeki karakter içsel arayışına ışık tutacak bazı sorularla öyküde teolojiyle de açık kapı bırakmış ve yeni bir araştırma ve arayış sürecine göz kırpmıştır. Şakar, öyküsünü oluştururken okurlarının ve araştırmacıların aklında bir yerlerde toz bulutu olarak duran soruları muhtevaya meczubun arayışıyla eklemiştir. Öyküdeki arayışın amacını bir nevi beyan eden soruları yazar şu şekilde sıralamıştır: “Yol, iz bilmeden koşmakla; öncemi geride, sonramı ileride aramakla arınabilir miyim? Hep kendimden önde koşarak, ardımdaki çokluktan kurtulmaya çalışmakla arınacak mıydım? Üstelik böylesine yabancı bir sokakta, sadece başımın üstündeki haleye tutunarak? Hep benimle olan, hep benim olan soruları yineleyip durmak arınmak arınmak mı? Ben neyim? Hayat ne? Onun anlamı? Benim masalım? İkimizin birlikte anlamı? Sonra hep birlikte var olmak? Durmadan sormak, varlığımı lime lime yapmaktan başka ne ki? Artık göğe bakıp bakıp bu yorgun hayattan sorular çıkarıp açmazlarımı ve çıkmazlarımı çoğaltmalıyım. Mademki bilinmedik bir hayata doğru koşuyorum, o halde kendime yeni yeni cevaplar sormalıyım: Gitmek bulmak mıdır? Bulmak aramak mıdır? Aranan, bir sözcük müdür? Sözcükler herkesin duvarına astığı simli, sırmalı mahfazanın içinde midir? Kitap cevap mıdır? ” (Şakar 2014b: 29-30). Bu soru enkazının altında sıkışıp kalan meczup ne kafasındakilere bir cevap verebilmiş ne de kafasına bir yenisini daha ekleyebilmiştir. Tüm bu belirsizlik içinde anlamsızlaşan çevresinden uzaklaşmak isteyen meczup bir çocuğu görür ve çocuk ona toprak bir kâse uzatmıştır. Cemal Şakar önceki devriye (ilahi döngü) vurgusu yapan öykülerinde olduğu gibi bu öyküsünde de insanın bir nevi toprakla arayışının son

bulacağını ve fani bedeninin benliğini orada ilk çıktığı yere dönerek bırakacağına dair bir ipucu vermiştir.

Tercî'hâne isimli öyküsüne bakıldığında kendinden öncekilerle bir ilinti göze çarpmaktadır. Yine arayış içinde olan karakter bir önceki Bir Masal öyküsündeki meczuba, yalıtılma ve soyutlama duygusu çerçevesinde yapılan bir arayışın sonunda zaman ve mekân kavramlarının belirsizleşmesi bakımından ise Sır ve Sırdaş isimli öykülere benzerlik gösterip adeta kendinden öncekilerin bir sentezi halinde kaleme alınmıştır. Yol Düşleri'nde yer alan ilk dört öykünün ilinti durumunu bir ağacın gövdesi, dalı, dalındaki yaprak ve meyve olarak benzetmek mümkündür. Hepsinin kökü ise bir arayış ve olgunlama sürecidir. Öyküdeki arayış temasını vurgulayan ve 'ben'den 'bana' doğru olarak görünen vahdet-i vücud anlayışını gösteren cümleler karakterin ağzından şöyle verilmiştir: “Mermerde biriken abdest suyunun aksinde kısa, çok kısa bir cümle gördüm: Ben. Ben, bu cümlelerin öznesi olayım, dedim. Bu benim cümlem olsun; bütün suretler bende görülsün istedim. Bütün âlem bende toplansın, yeni bir cümle üretelim ve ben bu cümlelerin en başında üç harfle yer alayım, istedim. Ki, kendimi çok uzaklara ve çok gelmez zamanlara yaslayan bir ben olayım.” (Şakar 2014b: 36).

Başlı başına bir yolculuğun öyküsü olan Yolculuk isimli öykü ilk satırından son satırına kadar arayışın işlendiği bir öyküdür. Öykü kişisi yalnız yaşayan ve Orhan Güdek'in de dediği gibi “aykırı bir yolculuk” peşinde olan soyutlanma aruzunda biridir. Geride hiçbir şeyi kalmasını istemeyen karaktere geçmişini ateşle temizleyerek odasını yakmıştır. Önceki hayatından hiçbir şey taşımak istemeyen yolcu, bir arayışın peşindedir. Karakterin bu arayışta amaçlarından bazıları şöyle sıralanabilir: “Cebinden haritayı çıkarıp otların üzerine serdi. Gitmek istediği bir yer yoktu. Haritada gidebilecek bir yer aradı. Baktı, baktı. Yılların alışkanlıklarından kurtulup yeni alışkanlıklara bakmak istedi. Kalın hatlarla belirlenmiş bildik ipek yollarını, baharat yollarını izlemeden, insanların şimdiye dek pek kullanmadıkları yollardan, patikalardan uzaklara, hazır olmadıklarına gitmek istiyordu. Haritayı çeşmenin arkasındaki kayanın altına bırakıp kalktı. Şoseden ayrıldı. Doğuya yöneldi. Güneşin doğduğu, zamanın başladığı o ilk ana gidip yeniden başlatmak istiyordu kendini. Zaman ve mekânla mukayyet varlığından kurtulmak, yeni bir varlık, eski bir oluş biçimi bulmak için, hanlar, örenler, taşlar,

kitabeler, işaretçisi olsun istiyordu. Yolunu onlarla bulmalıydı.” (Şakar 2014b: 40-41). Satırlarından gidecek menzilini kendisi de bilmediği anlaşılan karakterin sadece amacı bilinir. Keza kendisini eşya ve mekândan soyutlayarak arayışına koyulduğu görünür. Eserde bulunan “üç yalaklı taş çeşme” ifadesindeki vurgu ile dini terminolojide kutsallığı simgeleyen 3 rakamı, dayanaklılık ve toprağın simgesi taş vurgusu, yaradılışın ve temizliğin simgesi olan su figürünün kullanılması da ayrıca dikkat çeken bir unsurdur. Arayışa çıkan karakter nereye giderse gitsin sıkıntılarının yine kendiyile olacağının farkındalığına varmış ve bir iç monologla “Belki ben göğsümün daralmasıyla varım.” (Şakar 2014b: 41) demiştir. Şakar öykücülüğünde çeşitli örnekleri bulunan rüya figürü Yolculuk öyküsünde de kendine yer bulmuştur. Rüya vasıtasıyla içsel yolculuğa çıkan karakter yine o rüyada başladığı yere dönmüş ve kendi içine yaptığı yolculuğunun nihayete ermesiyle öykü bitmiştir. Rüyasında kendi yanmış olan evine bir yabancıymış hissiyle dönen karakterin bu arayışında menzile vardığı köylü adamın şu cümlelerinden anlaşılmaktadır: “Bir iki kez çocuklarımıza tebelleş oldu, gelin aykırı bir yolculuğa çıkalım demiş. Deli miydi, veli miydi, bilemedik.” (Şakar 2014b: 44). Kısacası sembolik bir devriye öyküsü olarak Yolculuk, içinde baştan sona kadar sembollerle bezenmiş bir arayışın ve yolculuğun öyküsü olarak dikkat çekmektedir.

Cemal Şakar, Eviçi öyküsünde de bir arayışın başlangıcına ve kaygılarını işlemiştir. Yazar, öyküde kendi dost ortamından uzakta kalan karakterin üzerinden öyküyü kurgulamıştır. Öykü kişisi bazen geçmişe gidip arayışın temeline vurgu yaparken bazen de günlük kaygılarını öyküde yaşamaktadır. Öykü kişinin arayışı uzun çizginin eliften ayrılması ile başlamıştır. Bu hadise öyküde şöyle geçmektedir: “Siz belki de farkında değildiniz; biriniz sımsıkı ellerimi tutuyordu, ben ilk kez bir uzun elif dediğimde. Bir daha, bir daha elif dedim; bir daha, bir daha, bir başkası oldum, bir başka hayat içinde. Kapılar bir bir açılmaya başlamıştı. Hayat bu işte, demiştiniz.” (Şakar 2014b: 49). Kapı metaforu ile olgunlaşma ve tekâmül yolundaki arayışını simgeleyen karakter bu yolculuğun türünü sezdirmiştir. Korkularından uzaklaşarak ve kendisiyle yüzleşmekten çekinerek bir hayat süren karakter, arayışında kendine dönmesi gerektiğini de belirtmiştir. Bu olgunluğun özfarkındalığını sağlayan dostunun söylediklerini hatırlamıştır. Bu satırlara şu şekilde yer almıştır: “Sen, bana bu küçük kentte de yaşanabileceğinden, buranın asudeliğinde umulmadık, beklenmedik bir

zamana ertelediklerime başlayabileceğimden; şimdiye dek gitmelerimde, gidemediklerimde, kurup durduğum yolculuklarımda hep kendi kendimle karşı karşıya gelmeye korktuğumdan; oysa küçük ilişkileriyle, daracık kalıplarıyla, hep kendi üstüne kapanan bu taşra ketinde ertelediklerime başlayabileceğimden, bir günün ya da uzun bir gecenin tersine tersine gitmemdeki umutsuzluktan söz ettin.” (Şakar 2014b: 48). Bu zihinsel yolculuğun ve arayışın temellerini ise öykünün sonlarındaki “Hâşiye” adındaki dipnot kısmında Mevlana ve Şems’in arasındaki ilişkiyle desteklemiştir. Arkadaşının söylediklerine paralel doğrultuda hâşiye kısmında geçen “Defalarca Şam’a gitmiş, lakin Şems’i bulamamış. Ama bu yolculuklarında hiç hesaplamadığı, düşünmediği başka şeyleri bulmuş kendinde. Ve bu yaraya, bu yaradan başka merhem yoktur deyip Rum diyarına dönmüş.” (Şakar 2014b: 52) cümlelerinden görüldüğü üzere artık öykü kişisi de kendi arayış, sıkıntı ve kaçışlarını yine kendi içerisinde bitirmekten başka yol olmadığı olgunluğuna ermiştir.

YD içinde içsel yolculuk ve arayışın tema içerisinde merkeze oturtulduğu son öykü Ayna adını almıştır. Cemal Şakar, öyküdeki karakterin arayışını geçmişten geleceğe bir döngü içerisinde kendi benliğini bulma ve kabullenme süreci olarak kurgulamıştır. Şakar öykülerinin arayış temelinde yatan döngülerden başlıcaları ‘ben’e dönüş ve devriye anlayışından her ikisine de vurgu yapılmıştır. Öykü kişinin varlığını hissettiği zamana dönmek için yaptığı yolculukla kendine dönüş amacıyla yaptığı yolculuk bütünleşmiştir. Bunun neticesinde de bir döngü ortaya çıkmıştır. Zira öykü kişisi içinde bulunduğu mekânlara yabancı değil aşinadır. Yaptığı arayışı sorgulayan karakter iki farklı paragrafta birbiriyle ilintili şu cümleleri kurmuştur: “Bu kendimden kaçış mı, yoksa hep bir yanımla, hep izlerimle dolu bu mekânda kendimle yüz yüze gelmek için mi? Belki de.. deyip kendim için bir avuntu bulmalıyım: Önceleri hiç dikkat etmediğim bir şeylerin, bir şeylerin, küçücük bir ayrıntının peşindeyim. (...) Ömrüm hep bilmediğim, ama beni tanımlayacağına emin olduğum ayrıntıların peşinde dolaşmakla geçti.” (Şakar 2014b: 55). Öyküde bir başka noktada yola çıkışlarını kendiyile kendine doğru olarak tanımlayan karakter “... bana biçilen ömürden başka çalışacağım kapı yok.” (Şakar 2014b: 58) cümlesiyle arayışın bir içe dönüş olduğunu vurgulamıştır. Keza daha sonra odadaki aynaya bakıp her iki boyutu birleştirecek gücü

kabullenen ve realizmin yumruğuyla o aynayı kırıp kendine yapılan yolculuğu tamamlayan yine karakterdir.

Yazarın EZ kitabında bir arayışın sonucunda olgunlanmayı temsil eden ilk öyküsü Dört Güzel Şey adını almıştır. Öyküde iki dosttan birinin sembolik bir nehirden karşıya geçtiği ve bir diğerini beklediği dört elementin üzerinden işlenmiştir. Osman Bayraktar bu dostların da bir ima olduğunu düşünmüş ve öykünün anlaşılması üzerine şu cümleleri kurmuştur: “Mevlana ile Şems’in ayrılığını ima eden Dört Güzel Şey’de dostun hasreti, kalan için evreni oluşturan dört unsurun; ateşin, toprağın, suyun ve havanın gizlerinin çözülmesinin de anahtarıdır.” (Bayraktar 2011: 49-57). Öyküdeki kalan karakter önceki öykülerdeki kalanlardan farklı olarak bir arayışa girmiştir. Bu arayışın neticesini “Dört Güzel Şey” keşfiyle almış ve olgunlaşmıştır. Öykü kurgusu içinde edilgen değil etken olarak göze çarpmıştır. Öykü kişisi nehrin karşısına geçememe ve kendini olgunlaşmaya bırakma sürecini şu cümlelerle anlatmıştır: “Güvenliğim için nehre bir sepet bile bırakılmamışken bir çırpıda karşıya geçemezdim. Nehrin akıntısına kapılıp bilmediğim yerlere sürüklenmekten, güvensiz ellere geçmekten, dahası boğulup seni tamamıyla yitirmekten korkuyorum.” (Şakar 2014c: 13). Bu korku bir keşfe dönüşmüş ve varlığın bütüncül parçalarının huzuruna ermiştir.

Bir diğer arayış öyküsü ise Atlas’tır. Bir içsel arayışın fiziksel biçime geçmesi hadisesine uygun bir öyküdür. Karakter bir yolculuk hesaplamaktadır lakin kendisi de bu yolculuktaki her şeye hâkim değildir. Bulunduğu kentte hapis olduğunu hisseden karakter yeni bir kent arayışına girmiş ve bu yolculuğu planlamıştır. Bulunduğu kent hakkında “Bizimkisi umutsuz bir beraberlikti. Yaşadığım bu kent uzun zamandır ne yeni sorularla beni karşılıyor, ne de benim sorularıma yanıt bulabiliyordu. O beni çıkmaz sokaklarından birine hapsedmiş; bense, onu çoktan tüketmiştim.” (Şakar 2014c: 23) eleştirisini yapmaktadır. Karakter tahayyül ettiği bir şehrin arayışıyla yola çıkmış ve vardığı şehrin muhafazakâr yapısının yanısıra tarihten aldığı mirasının da önemini idrak etmiştir.

Rüya olgusu daha önceden bahsedildiği gibi Cemal Şakar öykülerinde pek çok yer tutar. EZ kitabındaki bir öyküsünün adına da Rüya başlığını vermiş ve kurguyu

rüyalar dizgesi üzerinden devam ettirmiştir. Abdestini alıp sabah namazını bekleyen öykü kişisi sobanın ateşinde oluşturduğu şekillerle rüya alemine geçmiştir. Öykü kişinin zihninde yer tutan hac yolculuğu arayışı rüyasında zuhur olmuştur. Öykü içinde birkaç kere eşinin namaz çağrısıyla gerçek hayata geçiş yapan öykü kişisi, öykü boyunca rüyalardan ve bir nevi astral seyahatten beslenen kurguyla öyküye devam ettirmiştir. Öykünün satır altlarına dikkatlice bakıldığında “ –Buralarda ne arıyorsun? – Kendi peşimde koşarak rüyamı arıyorum. –Ben de rüyalarda gezerek kendimi arıyorum.” (Şakar 2014c: 31) cümlelerinden de anlaşıldığı üzere Şakar yine ‘ben’ olgusunu varılacak bir hedef olarak görmüştür. Hem zihinsel yolculuğun hem de bir arayışın öyküsü olan Rüya, muhtevasında içsel yolculuk temasını fazlasıyla barındırmaktadır.

İzlek öyküsü kurgu bakımından üst kurmacaya dayandırılan ve bir öykünün yazım sürecinin kaleme alınmasından teşekkül bir metindir. Öykü kişisi inzivaya çekilerek kendine has dil incelikleri olan ve güzel olan bir öykünün arayışına düşmüştür. Bu öykü arayışında kendisine bir dizge kural oluşturmuş ve ona sadık kalmak için uğraşmıştır. Öyküsünü oluştururken oldukça titiz bir arayış içinde bulunan öykü kişisini anlatıcı henüz ilk sayfada şöyle betimlemiştir: “Günlerdir üzerinde çalıştığı öyküye yeni bir cümle ekleyememişti. Gece yarısından beri yazının başındaydı. Örselenmemiş kelimeler, tüketilmemiş cümleler bulamıyordu. (...) Bazen odasında uçuşan kelimelerin peşinde dolaşırken, bazen binlerce sayfayı önüne açacak bir kelimeyi bulabilmek için parmağını kitaplığının raflarında rastgele gezdirip kitapların sırtını okurken, düşünülmemiş bir ayrıntı onu yoğunlaşmaya çalıştığı metinden koparıp bambaşka bir iklim sürüklüyordu.” (Şakar 2014c: 41). Öyküden alınan bu cümlelerden de belli olduğu gibi öykü kişisi halis ve saf bir sanatın peşine düşmüştür.

Arayışın oluşması için rüyaların kullanıldığı bir diğer öykü ise Irmak’tır. Adını öykü kişinin rüyasını yazdığı mektubu attara ulaştırmak için sandalla geçtiği ırmaktan almıştır. Rüyasını anlatmak için üç kez kaleme alıp mektupla bir attara vermek isteyen karakter bu rüyanın yorumu için semboller dünyası ile gerçek dünyanın karıştığı bir kurguda yolculuğuna devam etmektedir. İlk mektubunda sandalcının işlendiği görülür. Mektubunda sandalcının kendisine ikazını aktaran karakter, sandalcının rehberliğine

vurgu yaparak elindeki adresin yetersizliğiyle bir şey yapamayacağından bahsetmiştir. İkinci mektubunda ise yine toprak vurgusu yapılmış ve yabancı birinden bahsetmiştir. Adamın bu yabancıya yaptığı toprağın içinden inci bulunamayacağı telkini de dikkat çekmiştir. Karakter üçüncü mektubunda ise attara ulaşmış ve içinde tuttuğu her şeyi attara anlatmıştır. Anlatıcı karakterin attara anlattığı şeylerden bahsederken “Attara uzun uzun hikâyesini anlattı. Kapalı kapılardan, geçemediği eşiklerden, paylaşmadığı rüyalarından söz etti.” (Şakar 2014c: 75) cümleleriyle açıklamıştır. Bahsedilen eşikten ve kapalı kapılardan geçebilmek için arayışının ve yolculuğunun devam etmesi gerektiğine inanan attar, karaktere tekâmül yolunda gidecek çok yolunun olduğunu ve bu denli kısa bir arayışla bu sorunlarına cevap bulamayacağını söyler. Karakterin hamlığının pişmesi için önerilerde bulunan attar şöyle demiştir: “-Gözlerin ve kalbin hep kapalıymış. Bütün yüklerini kulübende bırak. Aramana devam et. Burada bulduğun çiçek kokularına kanma. İşte. Başka dağlarda, başka güzeller var.” (Şakar 2014c: 76). Öykü kurgusunda parçalı anlatım esas alınarak tüm rüyalar ve karakterler birbirinden bağımsız olarak kaleme alınmış gibi görünse de dikkatli bakıldığında ve yazarın öykücülük anlayışından hareketle incelendiğinde görülür ki aslında öyküde çoklu açıdan ele alınan ‘ben’lik söz konusudur. Ayrıca tüm anlatılanların zihinsel bir süreçte yaşanan ve tek kişiyi yansıtan semboller olduğu belli olmaktadır. Keza öyküdeki rehber sandalcı, yabancı, attar, rüyayı görenin ve arayışın hedefinin hepsinin birliği söz konusudur. Öykü kişinin ‘ben’inin gördüğü rüyayı yine kendi ‘ben’liğine dönerek yorumlatmaya çalışmak için arayışa çıkması ve kendi kendisine yaptığı rehberliği öykünün karışık kurgusunda bu şekilde işlendiği görülür.

Hayalperdesi kitabında geçmişin arayışında bir öykü olan Uzak Kara Derin Bir Ayrılık’ta öykü kişisi dününü bugünün önüne almıştır. Öyle ki hayat şartları ile geçmişinden uzaklarda yaşamak zorunda kalan öykü kişisi geçmişe duyduğu özlem ile eski dost ortamlarını ve günlerinin arayışına düşmüştür. Öğretmenlik yapan karakter bir gün eski ortamındaki dostlarının olduğu yere tayin edilince aslında aklındaki ile şimdinin birbirini hiç tutmadığı gerçekliği ile karşı karşıya gelir. Zamanın çarklarının arasında ruhunu parçalayan karakterin giderek silik ve tutunamayan olduğu görünür. Öykünün ilerleyen satırlarında karakterin artık ne dünde ne de bugünde arayışına tatmin olduğu realitesiyle öyküye son verilir.

İhtilaç kurgu bakımından oldukça zorlayıcı bir eserdir. Paragraflar arasında bile değişkenlik gösteren anlatıcı kimi zaman arayışa çıkan kimi zamansa rehberinin ağzından kurgulanmıştır. Şakar'ın öyküde oluşturduğu kurgudan hareketle bir kere daha eşikteki karakterin ve bekleyenin benzer kişiler olduğu anlaşılır ve yine bir öz olgunlaşma ve 'ben'e dönüş öyküsü olduğu görülmektedir. Eserde tekâmül yoluna çıkan ve her fırsatta bir rehberin olması gerektiğini sorgulayan karakter eşikinde kaldığı yoldan çekinmiş ve emin olamamıştır. Bu durumu karakteri eşikten içeri kabul etmeyen arayış rehberi şöyle anlatmıştır: “Cezbeye kapılmış aşkla evkle buraya gelmişti ama ne cezbenin ne de aşkın, şevkin farkında değildi. Farkında olmadığı bir şeyden kaçıyordu. Nedenini anlamadan buraya gelivermişti. Eşikte kalakaldı. Titriyordu. Nerdeyse içeriye itiverecektim. Vazgeçtim. Kendiliğinden girsin istedim. Eşikteydi./ Bana döndü, gece gündüz buradasın./ Hadi otele git./ kendime ayırttığım odada sabaha kadar bir güzel uyku çek./ Belki de benden utanıyor, yalnız kalmak istiyor diye düşündüm, otele dönerken./ ” (Şakar 2015a: 47). Öykünün ilerleyen satırlarında ise karakter istenildiği gibi otele gitmiş ama arayışını sorgulamaktan yine kendini alamamıştır. Öykü kişisi otel odasındaiken seyr-i sülukunda ihtiyaç duyduğu bir rehberin eksikliğini şu cümlelerle nakletmiştir: “Ben alışıktım değilim böylesi bir boşluğun içinde yaşamaya. Yıllardır bir kapıda beklemiştim. O kapıyı açık tutmak için beklemiştim. Şimdi onun odasında, sisle esrarı artmış sarı ölgün ışıkların altındaki meydana bakarken boşluk büyüyor ve ben durmadan eksiliyordum. Eksiliyordum, çünkü hayat, kendiliğinden kavranacak kadar olağan gelmiyordu, bu yabancı pencerede. Şimdi o, elinde dev bir aynayla gelse, aynayı bana tutsa, belki her eşy eski olağan düzenine kavuşabilir ve ben tamamlanabilirdim.” (Şakar 2015a: 48).

Anlatabilmeliydim, Cemal Şakar'ın sanat anlayışında olduğundan farksız bir arayışın öyküsüdür. Öykü kişisi sanatsal bir arayışın içindedir ve bu arayışın neticesini almak istemesi öykünün kurgusu oluşturur. Öyküdeki kişi tıpkı Cemal Şakar'ın öykülerinde yakalamayı hedeflediği gibi insanın en iyi ve etkili biçimde anlatılması gerektiğini düşünür ve bu sorununa bir çözüm arar. Çözümün muhtevasında “anlatabilmeliydim” sözüyle görüşlerini beyan eder. Karakterin amaçladığı şey ise kesinlikle bir hayatın bütünlüğü anlatılmayacağını bildiğinden ötürü birkaç andan hareketle geneli kapsayabileceği bir öykü oluşturabilmektedir. Ele alınan mikroyu

(anların) makronun (tüm hayatın) bir timsali konumuna oturmanın yolunu aramıştır. Keza bu indirgemeyi yapmadan sayfalarca eser kaleme alsa da eksiksiz bir öykü ile insanın anlatılmasının mümkün olmadığını bilen öykü kişisi böyle bir arayışa girmiştir. Öykü içerisinde bu görüşü destekleyen satırlara Şakar şöyle yer vermiştir: “Biliyordum, öyküde bir insanı baştan sona anlatmak mümkün değildi. Anacak insanın bir ânı, bir duruşu, öyle bir edası kesitlenmeliydi ki, o insanın yaşamı kısacık bir öyküye sığabilsindi. Ve öykü sadece kahramanın değil tüm insanların öyküsü olabilsindi.” (Şakar 2015a: 53).

Çılgılık’ta ana tema dostluk olsa da öykü kişinin belirsiz bir arayış içerisinde olduğu görülür. Hangi kapının ne getireceğini; yolda hangi yöne doğru arayışını sürdüreceğini ve bu arayışta olası bir kayboluş veya düşüşte neler yapabileceğinin belirsizliği içindedir. Öykü kişinin gerilimi ve sıkıntıları göze çarpar, zira bunlardan kurtulmak için bir arayışa girmiştir. Öyküdeki bu arayışın rotasızlığını ve belirsizliğini Şakar şöyle nakletmiştir: “Çoğalmak; bütünlenmek istiyordum; yeni bir yön; yeni bir yol; akacak yeni bir mecra; belki de.” (Şakar 2015a: 77).

Cemal Şakar öykü kitapları içerisinde en fazla öyküye sahip olan Hikâyât eseri içerisinde pek çok arayış, olgunlaşma ve yolculuk temalı öykü bulundurmaktadır. Kitabın “Çok” başlıklı ikinci bölümüne bakıldığında bu tip örneklerin genellikle sembolik anlatımlarla ele alındığı görünür. Şakar, eserin bu kısmında kalemını temiz dil, icaz ve semboller üzerine kurgulamıştır. Öykülerin içerisinde çok farklı anlamlar, işaretler ve sırlar gizleyen yazar, seyr-i süluk olgusunu muhtevada titizlikle işlemiştir. Öykülerin birçoğunu bu açıdan ele alınca Şakar öykücülüğündeki olgunlaşma ve arayışın önemi bir kere daha gün yüzüne çıkmıştır. Şakar’ın Hikâyât kitabının ikinci kısmında umumiyetle bu tema üzerinde durduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Hikâyât’ın Çok adını alan ikinci bölümü ilk öyküsünden başlayarak yol ve yolcu olgusunu işlemiştir. İlk öykünün adı Yolcu adını almıştır. Bu bağlamda öykünün adındaki seçimle de Şakar öykücülüğündeki yol kavramının vurgusu belli olmuştur. Öykü kişilerinden birinin yola çıkışına istinaden söylenen “İşaret levhaları aradı. Yoktu. Yön duygusunu kaybetmişti.” (Şakar 2016a: 57) bu satırlar bir rehber arayışının

sembolüdür. Manevi arayışın simgelendiği bu öyküde ilerleyen satırlarda ise çocuğun arayışa giren adamın kendisine söylediklerini “ –Baba, yolun ortasındaki adam benim için ferahlık ancak geldiğim yerdedir, bana yardım et, dedi. Korktum, çekindim.” (Şakar 2016a: 57) cümleleriyle topraktan gelip yine ona dönüş inancına bir gönderme yapmaktadır. Müslümanlıkta gelinen ve gidilecek olan yerin toprak olduğu inancıyla paralel kurguda kaleme alınmış minimalist bir öyküdür.

Av öyküsü de oldukça farklı bir yoruma olanak vermiştir. Avcılık yapan öykü kişisi avını gördüğünde silahını doğrultmuş ve avını vurmuştur. Bu hadise üzerine yere düşüp vurulan yine kendisi olmuştur. Kendi kendine dönüşü de simgeleyen bu satırlar öyküde şöyle yer bulmuştur: “Önce tetiği çeken elinde bir kasılma hissetti. Sonra kalbinde acı veren bir ılıklik. Yere yığılıp kaldı. Çorak toprak akan kanı yutmaya başlamıştı bile.” (Şakar 2016a: 58). Öykü, bir devriyenin yanı sıra “ouroboros” inancını andırır. Ouroboros yeniden doğuş, sonsuzluk ve bir döngüyü simgelemektedir. Mitolojik bir hayvan olan ouroboros kendi kuyruğunu ısırarak bir yılanla simgelenir. Bu da yine kendi kendine yönelen arayışın ve bir nevi üstü kapalı olarak sonsuz yolculuğun simgesi olmuştur.

Cemal Şakar öykülerinde kimi zaman da arayışın bir hedefi olmamaktadır. Menzilde ne olacağı bilinmeden ve hiçbir şeye ulaşılmadan yapılan bu beyhude arayışlara Hiç isimli öykü örnek teşkil etmektedir. Öyküde iki kişinin diyalogları ele alınmıştır. Kişilerden birisi yıllardır soruların peşinde olduğunu söylerken diğeri bu arayışta neye ulaştığını sormaktadır. Cevap ise yeniden başladığı yönde kendini bulan kocaman bir “-Hiç” (Şakar 2016a: 59) olmuştur.

Lamba öyküsü de sembolik anlatımın öne çıktığı öykülerden birisidir. Öykü kişisi hergün aynı mahallenin sokak lambalarını patlatıp yıldızların görünmesini sağlayan birisidir. Bu şekilde işaretleri daha belirgin kılarak insanlara rehberlik ettiğine inanan karakter manevi arayışın bir simgesi olmuştur. Şakar, maneviyata doğru yapıldığı anlaşılan yolculuğu öyküde şu şekilde nakletmiştir: “-Yıldızlar, yani işaretlerimiz sönükleşiyor. İnsanlar yollarını, yönlerini nasıl bulacaklar bunca aydınlıktan gözleri kamaşmışken, dedi.” (Şakar 2016a: 60).

Yolculuk temalı minimalist öykülerden Menzil ve Bozkır isimlerini alan iki öykü kendi arasında ilintili görülmektedir. Kurgu ve olay örgüleri örtüşen iki öykünün derin yapısında bir arayış söz konusudur. İkisinde de evinden çıkan öykü kişisi nereye varacağını tam olarak bilmez ve belirsizliklerde yol almıştır. Örneğin Menzil öyküsünün son satırında “Nerede okumuştı: Yolculuk, varmaktan güzeldir bazen.” (Şakar 2016a: 61) cümlesiyle bu durumun öyküsü içerisindeki sirayetini aşıkâr kılmıştır.

Olgunlanma yolculuğunun bir diğer simgelendiği öykü Zenginlik isimli öykü olmuştur. Öykü içindeki rehber konumundaki baba ve bu manevi zenginliği yeni yeni keşfeden bir çocuk vardır. Öyküde manevi duyguların yüceliğine de vurgu yapan yazar bu olgunluk yolculuğunu şu cümlelerdeki rehberlik sayesinde başlatmıştır: “-Baba, dedi, çocuk; biz zengin miyiz? –Zengin olan Allah’tır. Bize ihtiyacımız olanı, ihtiyacı olanlarla paylaşmak yakışır. Bu da bizim zenginliğimizdir.” (Şakar 2016a: 64). Ayrıca bu cümleler öykü içindeki Allah’ın rızası için nafaka olarak adlandırılan infak terimine de uygunluk gösterir. Benzer bir durum da Dua isimli öyküdeki yaşlı adamın yaptıkları iyiliğin karşılığını Allah’tan beklemesi ve eve dönünce hiç fark etmediği anda bahçesindeki ağaçtan bir çiçek açması örnek verilebilir. Bu öykü de Cemal Şakar’ın maneviyat temelli öykülerinin içinde kendine yer bulmuştur.

Toz öyküsü de dergâh çevresinde kurgulanan bir diğer öyküdür. Uzun süredir dergâhta süpürgecilik yapan öykü kişisi bu dergâhın avlusunda tekâmül yolunda senelerini vermiştir. Yazar, seksenli yaşlarında olduğu anlaşılan öykü kişinin emeğini ve manevi yolculuğunu “Oysa seksen yıldır hep bu taşları ufalamak, tozatıp yele vermek için uğraşmıştı.” (Şakar 2016a: 72) cümleleriyle aktarmıştır.

Önceden de değinildiği gibi bazen yolculuk kafada başlar. Dönüş öyküsünde de bu duruma örnek bir kurguyla örülmüştür. Daha iyiyi ve daha doğruyu arayan öykü kişisi uzun süre sonra evine dönen ağabeyine arayışını dile getirmiştir. Oysa eve dönen ağabeyinin de bu türden arayışlarını karşılamak için çıktığı yolculuktan aradığını bulamayıp eve döndüğü okuyucuya sezdirilmiştir. Şakar, öykü kişinin abisine sokulup uzunca süredir kafasında başlattığı yolculuğu şu cümlelerle aktarmıştır: “Abisinin

saçlarını okşarken usulca aylardır kimseye açamadığı sırrını fâş etti: ‘Abi, baba ocağından gideceğim,’ dedi, ‘artık bu eve sığamıyorum.’ ” (Şakar 2016a: 74).

Cevap ve Ateş öyküleri de sembolik anlatıma örnek olan arayışın ve olgunlaşmanın konu edinildiği başka öykülerdir. Cevap öyküsünde aranılan cevabın ve arayışın elbet muhatabını bulacağından bahseden yazar, Ateş öyküsünde ise nefsi simgelediği düşünülen ayaklarına bulaşan köz parçalarını bir dostunun yardımıyla ayaklarından söndürmüştür.

Cemal Şakar, Kuyu öyküsünde sembolik tarzda olgunluk yolundaki kişileri işlemiştir. Olgunluğun simgesi kuyudaki su olmuşken arayışa çıkan öykü kişilerinden biri ise bu suyu ne kadar içse de sonun gelmeyeceğinin farkındadır. Seyr-i süluk olgusundaki rehberlik görevini üstlenen öykü kişisi, yanındaki dostunu sudan daha fazla içmesi ve ne kadar içerse içsin bir süre sonra yeniden susayacağı konusunda telkin etmiştir. Öyküde bu iki öykü kişisinin arasındaki konuşma şöyle yer almıştır: “–İyi ama biz ondan içince kanacağız, susuzluğumuz son bulacak dedi. –Seninkisi sadece bir yanılısana, dedi diğeri. Hatırla sabah yola çıkmadan önce kana kana içtiğimiz suyu.” (Şakar 2016a: 78). Öte yandan Denk öyküsünde de taşıyıcının yüklendiği dengin varlığında değil aksine yokluğunda dengesini kaybettiği görülmüştür. Dengin varlığı da bir olgunluk simgesi ve kişinin benliğinin sarsılmasına bir engel olduğu gözlemlenmiştir.

Hikâye bir yazma sürecinin öyküsüdür. Üst kurmacanın kurguya dahil edildiği öyküde bir arayış söz konusudur. Bu arayış yeni bir imge yeni bir sözcük üzerinedir. Arayışını bulduğunda ise artık edilgen değil etken bir yazar olmanın duasına erecektir. Öykü kişisinin neyin arayışında olduğu “Tıkanıklıklığını açacak bir sözcüğün, imgenin peşinde koşarken, okuduğu kitaptaki bir cümleyle irkildi.” (Şakar 2016a: 79).

Su öyküsü önceki öykülerinde bir hayli irdelenen kişinin kendisine yaptığı yolculuğun simgesidir. Suya bakıp kendini görünce ağlamaya başlayan öykü kişisi, kendine dönerek kendi gerçeklerine ve varlığının şahitliğine varmıştır. Şahitliğin sonunda da kederlenmeye devam etmiş olsa da diğer kimseler o farkındalığı

gösterememiş ve kendi aralarında itişmişlerdir. Öyküde geçen “İçlerinden biri, - Gölgelerimiz birbirine girmiş, dedi. O ise suyun başında hâlâ ağlıyordu.” (Şakar 2016a: 81) satırları ile öykü son bulurken kişinin kendine yönelik arayışının yüzleşmesiyle devam etmiştir.

ST kitabında yolculuk içsel boyutta ele alınmıştır. İçsel yolculuk Tekasür öyküsünde Cuma namazı sırasında gündüz düşü halinde görünürken, Zindan öyküsünde uyku rüyası halinde görünür. Tekasür’de öykü kişisi Cuma namazında vaazın muhtevasından hareketle zihninde bir yolculuğa çıkmıştır. Yolculuktaki arkadaşları Muhammed Esed ve onun eşi Elsa olmuştur. Öykü kişinin yaşadığı bu gündüz düşüne geçişi şu satırlarla ele alınmıştır: “Bir unutma mı? Bir kpmı mı? Vaize bilinçsizce bir tepki mi? İçimin kuytularında; içimin tenhalarında; içimin karanlıklarında bir yoldayım; yolculuktayım: Berlin metrosundayız: Muhammed, Elsa ve ben.” (Şakar 2015b: 43). Böylece öykü, oturduğu yerde içsel yolculuğa çıkan öykü kişinin serüveniyle devam etmiştir. Zindan öyküsünde ise öykü kişisi fiziksel olarak gitmek isteyen ama bir türlü gidemeyen birisidir. Keza yolculuk için otogara kadar gitse dahi başarısız olan yolculuğu uykusunda tamamlamıştır. Öykü kişinin zihninde gerçekleşen bu yolculuk öykü kişinin rüyasından uyandığında sona ermiştir. Otobüs saatini bekleyen karakter uykuya sızmış ve uyandığında öncekiler gibi bu yolculuğundan vazgeçmiştir. Yazar bu satırlara muhteva içerisinde şöyle yer vermiştir: “Uzun bir yola çıkacaktı; orada birine anlatacaktı yaşadığı kopuşu, bütünlenemeyişi... Ve o biri, ona dair hikâyeler kuracaktı. Kendini tanımlanmış, bütünlenmiş olarak bulacaktı o hikâyelerde. Yapamıyordu. Dışarı çıktığında, onu getiren taksici dönüş için yolcu bulamadığından mı; yoksa başına geleceği tahmin ettiğinden mi, oradaydı. Kapıyı açarken; -Abi yine mi gidemedin, dedi.” (Şakar 2015b: 78). Buradan da anlaşılacağı gibi otobüs biletini bir arayış ve bir hedef için alan öykü kişisi, benliğine varmak ve tekâmüle ermek için kafasına koyduğu yolculuğu gerçekleştirmek istemektedir.

Nokta, kalemle kâğıdın izdivacının işlendiği minimalist bir öyküdür. Öyküdeki yolculuk yazım serüveninin üzerinden ele alınmış ve kalemin kâğıdın üzerindeki yolculuğundaki tükenmesine vurgu yapılmıştır. Kalem ve kâğıt metaforuyla insan ve hayat içersindeki arayışını bağdaştırmak mümkündür. Öyküdeki şu satırlar tüm bu

görüşleri teyit eder niteliktedir: “Kalem kazayı yazıyor; yaza yaza kendine bir yol açıyor; tükenme pahasına yolunda yolcu.” (Şakar 2015b: 61).

### 3.1.2. Ölüm

Ölüm insanın hayatında doğmak kadar önemli bir yer tutmaktadır. Zamanın içinde insanı hemen her şey ölüme hazırlamaktadır. İnsanın yaşayışı kendi iradesindeki kısmı oluşturmaktadır. Üzerine tarih boyunca çok düşünülen ölüm olgusu hakkında farklı tanımlar olmuştur. Ölüm konusunda filozof Emmanuel Levinas tarafından da bir tanım yapılmıştır. Ölüm ve Zaman adlı eserinde bir cümlemin içinde kaleme aldığı “...öyle bir noktadır ki zaman bütün sabrını ondan alır.” (Levinas 2006: 12) ifadesini ölüm olgusu üzerine tanımlardan birisi olarak görmek mümkündür.

Ölüme bakış hususunda batı medeniyetinde genelde daha materyalist olarak bir son ve bir bilinmeyene yolculuk olarak görünmüştür. Oysa doğu medeniyetinde İslami etkinin gücüyle beraber tıpkı Mevlana’nın dediği gibi ölüm bazen bir düğün gecesi olarak görünmüş (Şeb-i Arus) bazen de tasavvuf edebiyatında olduğu gibi yeniden doğuşu veya uyanmayı simgelemektedir. Cemal Şakar ise muhafazakâr bir söz sanatçısı olarak eserlerinde ölüme karşı estetizm ve dini kaygı açısından bir yaklaşımda bulunmuştur.

Cemal Şakar öykülerinde de kendisine bir hayli yer bulan ölüm teması kimi zaman yolculuk, savaş, mültecilik, siyasal çatışma ve şiddet gibi öykülerle de içiçe görünmektedir. Çok yönlü öyküler kaleme alan Şakar, öykülerinde birçok konuyu ve temayı işleyerek öykülerini sıkıştırılmış birer duygu ve düşünce çekirdeği halinde oluşturmuştur. Keza bir öykünün aynı anda birbirinden farklı iki ayrı tema altında zikredilmesinin sebebi bu olmuştur.

Ölüm temasında göze çarpan ilk eser EZ kitabı olmuştur. Kitapta yer alan Eşik öyküsünde evin ninesinin ölümü oldukça fazla bir yer tutmuştur. Yaşadığı zamanlar yaşandığı yıllarda ölüm için yaptığı hazırlıklar ve ölüm kavramına bakışı oldukça dikkat çekici olmuştur. Ninenin ölüme bakışı bir son olarak değil bilakis bir düğün gibi

bir kurban gibi kınalı bir karşılamadır. Keza nine dinine sıkı sıkıya bağlı ve ibadetlerini yerine getirerek manevi değerlerini önemseyen bir yapıya sahiptir. Mevlana ve Mevleviliğe birçok öyküsünde yer veren Şakar, bu öyküsünde de ninenin ölümünü onun tabiriyle “Düğün günü” şeklinde yorumlamıştır. Yaradana karşı koşulsuz bağlı olan nine İslami yaşam tarzına sahip olduğundan dolayı bir gün ölme ihtimaline karşı şu istekte bulunmuştur: “Elleri, ayak parmakları hep kınalıydı. Anneme: ‘Yarın elden ayaktan düşersem beni kınasız bırakmayın,’ diye sık sık tembih ederdi. Huzura kınalı gelinler gibi çıkmak istiyormuş.” (Şakar 2014c: 11-12).

Hayalperdesi kitabında içinde Süleyman Çelebi’nin Mevlit’inden beyitlerin de bulunduğu Mevlit isimli öyküsünde bir cenaze evi tasvir edilmiştir. Yer yer sosyal tenkitlerin de olduğu öyküde bir kadının ölen kocasının ardından Kur’an okutmak için tanıdıklarıyla toplanması konu edilmiştir. Ölümün ve tenkitin işlendiği öyküde ölüm eski Türk inancındaki “uç barmak” sözünün kültürel aktarımı söz konusu olmuştur. Kocasının ölümüne uçmak olarak bakan kadının durumu şöyle kaleme alınmıştır: “Hafızın sesi çarptı kulaklarına. Mevlit okunduğunun farkına vardı: ölüm geldi aklına: kocasının bir kuş olup kanatlandığı: kalakaldığı kadın başına: bir kuş gibi ürkek, tedirgin, sinip kaldığı sandalyesinde yine sinip kaldı.” (Şakar 2015a: 37).

Hikâyât kitabında Kavuşma öyküsünde hapisten yeni çıkıp evine dönen hamile bir kadının döndüğü gün kocası tarafından katledilmesi konu olmuştur. Ölümün işlendiği minimalist bir öykü olarak dikkat çeken metinde ölüm şu cümlelerle anlatmıştır: “Evlerinden yükselen iki el silah sesi, kalabalığın uğultuları arasında yitip gitti.” (Şakar 2016a: 68).

Mürekkkep kitabında mahkûmların ve hapis hayatının işlendiği her iki öyküde de (Koku ve Babamın Kokusu) ölüm temasını görmek mümkün olmuştur. İki öykünün de olay örgüsüne bakıldığında mahkûmların yanarak can verdiği görülmüştür. Koku öyküsü incelendiğinde öyküde yer alan mahkûmların taşındığı arabada bir talihsizlik sonucunda yangın çıkmış ve mahkûmlar orada can vermiştir. Bir sigaranın düşüp tutuşmasıyla zincirli mahkûmların çaresizliğinin resmedildiği satırlardan kazanın sebebi anlaşılmıştır. Mahkûm eşinin tabutu görünce verdiği şu satırlardaki tepki üzüntünün de

boyutlarını resmetmiştir: “Tabut sokak başında görününce, ‘kocamı diri diri yaktılar’ diye dövüne dövüne bir avuç küle dönmüştü.” (Şakar 2017: 63). Babamın Kokusu isimli öyküde ise satır aralarında ölümün yine bir yangınla geldiği anlaşılmaktadır. Okurlar hapisteki bir adamın gün geçtikçe nasıl müşkül duruma düştüğünü ve kötü şartlara göğüs gererken hayatın onu yorduşunu oğlunun tuttuğu günlük yazma ödevinden öğrenir. Öykü geçmişteki olayları bugünkü anlatıcı üzerinden çift zamanlı olarak işlemiştir. Öyküde babanın ölümünün çocuğun üzerinden verildiği görünür. O günlere ait günlüklerin ışığından şöyle ulaşılır: “O gece öyle değildi. Erik dallarının arasında hafif kıvrımlarla salınımlarla aya doğru uzayıp giden kara dumanlarla babamın, bu yapay gökyüzünden, sıcakta kavrulduğu avludan mutlu bir şekilde uzayıp gittiğini düşünmüştüm. Şimdi otuz küsür yıl sonra, bu imge hiç değişmiyordu. Çocukluğum sadece bıçak gibi bir gökyüzü, bıçak gibi bir gökyüzünün kendine doğru çektiği babam. Karanlıkta, kapalı bir kapının altından sızan ışık gibi sızıvermişti, uçuvermişti. (...) Şimdi, babamın kokusuyla yüklü o kara dumanı hatırladıkça elim ayağım uyuşuyor, sonra buz gibi oluyor ve hafifliyorum. Efil efil uzanıyorum bulutlara. İşte bütün hayatımın arkaplanı buydu: O gece aya doğru nazlı nazlı uzayan dumanlar.” (Şakar 2017: 67-68).

Cemal Şakar, kendi öykücülüğü içerisinde oluşturduğu en farklı öyküyü PB kitabına dâhil etmiştir. Öykünün adı Avm’dir. Öykü yapı bakımından sadece bir takvim yaprağının arkalı önlü taratılması şeklinde oluşturulsa da Şakar, öykünün içinde yazmak istediği konuya işaret bırakmak istemiştir. Ölüm teması çevresinde şekillenen bu öyküde Şakar, takvim yaprağında görünen tarihte gerçekleşmiş bir iş kazasına işaret etmektedir. O tarihte İstanbul’un Esenyurt ilçesindeki bir Avm’nin şantiyesinde işçi güvenliğinin ihmali neticesinde Türkiye’nin çeşitli yerinden gelen işçilerin yanarak can verdiği olayı hatırlatmıştır. Oldukça farklı kurgulanmış olan öykü, ölüm temasına bu şekilde değinmiştir.

Kara, Cemal Şakar’ın muhtevası karamsar öykülerini içerir. Kitabın içinde birçok karamsar konu işlenmiş olsa da iki öyküde doğrudan ölüm teması işlenmiştir. Öykülerden ilki Mustafaaamm ismini almıştır. Öykünün konusu kömür zehirlenmesiyle ölen bir maden işçisinin annesinin duyduğu acıdır. Öykü kişisi ninenin

önceden eşi de kömür zehirlenmesinden ölmüş bir madencidir. Öyküde torunu ile oturan kadın, birgün torunu oynarken elindeki kömür yüklü kamyonun düşmesini görerek içini sıkar ve bir şey olduğunu anlar. Sonrasında oğlu Mustafa'nın da kömür zehirlenmesiyle öldüğünü görerek kalbine bir inme gelerek oracıkta vefat eder. Vefatını şu satırlarla anlamak mümkün olmuştur: “Nine oturduğu kanepeye düşüverdi, elindeki papatyalar göğsüne düştü. Bildi kendi ölümünü. Kocası göçük altında kalınca, Mustafasında babasını görmüştü. Bir de oğul acısına dayanamam demişti. Dayanamadı. (...) O an kendi göğüne doğru çekilirkeni sadece kendisinin bildiği gizli kelimeler döküldü dudaklarından: Bu oğul acısı hangi kefaretin bedeliydi? Neleri ödemişti? Hangi borçla gidiyordu? Bilemedi.” (Şakar 2016b: 48-49). Öyküde konu dâhilinde okurları bilgilendirmek amaçlı nesnel bilgilere de yer verilmiştir. Karbonmonoksit zehirlenmesinin nasıl olduğuna dair bilginin görseller yardımıyla bir ders kitabı ölçüsünde sunulduğu kısım dikkat çekici olmuştur. Öykünün ölüm temasını işlemesi tek yönlü olmamıştır. Şakar, ölümü hem duyan hem de yaşayanın gözünden vermiştir. Öykünün son kısmı zehirlenme anındaki Mustafa'nın hissettikleri ve yaşadıklarını ele alır.

Kara içinde ölüm temasının işlendiği bir diğer öykü Sonsuzluk ve Bir Gün olmuştur. Öykü konusu, alzheimer hastası bir adamın evde yalnız geçirdiği bir günün ardından yanarak can vermesidir. Kızı ile birlikte yaşayan alzheimer hastası yaşlı bir adamın bir gün kızı işe gittikten sonra bakıcısının farklı işlerinden dolayı yalnız kalmasıyla öykü başlamıştır. Sonrasında ise gün hem adam için hem de kızı için hiç kolay olmamıştır. Evdeki nesnelerin klasik bir alzheimer hastasında olduğu gibi geçmişçi çağrıştırmaları ve adamın geçmişçi hakkında hatırlamalarına olanak sağlaması öyküyü derinleştirmiştir. Hastalığından dolayı bakıcı ile yaşayan yaşlı adam bakıcısının gelmediği gün ise kızı tarafından evden çıkamayacağı şekilde muhafaza edilmiştir. Kapısı kilitli olan bu evde yaptığı şeyleri kolayca unutan adam bazı nesneler sayesinde ölmüş karısını bile hatırlayabilmektedir. Bu büyülü hisler ile evde gezinen adamın notlar yardımıyla günü idare etmek istemiştir. Öyle ki bir ara kızıyla telefonla konuştuktan sonra salona geldiğinde içeriği kaplayan dumanın nereden geldiğini anlamıştır. Hızlıca mutfığa giden adam az sonra kendisini de teslim alacak ateşlerin mutfığı sardığını görmüş ve heyecanlanmıştır. Dış kapıya kadar geri adım atan adam

alevlerin içinde çeşitli figürler görmüştür. Atın yelesinden tutarak öne doğru eğilen bir çocuk figürü bunlardan birisidir. Bu ışık oyunlarına aldanan adam çıkışının olmayacağını anlayınca ateşlere teslim olarak zihninden kurguladığı at binen çocuğu oradan tutup çıkarmaya çalışmıştır.

ALO kitabında da ölüm teması bir hayli yer bulmuştur. İlk öyküden son öyküye değin şiddetin ve ölümün tesiri fazlaca öyküde kendini gösterir. Ah Kızım da bunlardan biridir. Öyküdeki temizlik işlerine giden genç kadın eve döndüğünde eşinden gördüğü psikolojik şiddetin bir sonucu olarak intihar eder. Konusu itibariyle oldukça duygusal olan öyküde genç kadın ait hissetmediği hayattan kurtulmanın yolunu kendini öldürmekte bulur ve temizliğe gittiği evin camından aşağı atlar. Öykü kişisi kadın intihar sırasında bulunduğu durumu şu şekilde aktarır: “Ellerim sarılı. Bir elim uzanmış pencerenin ucuna, biri pervazda. Bahçeye bakıyorum. Bir ömür burada. Böyle. Şimdi. Kocaman bir boşluk. Git git tükenmez bir boşluk. Nasılsa. Hızlıca. Telaşla. Salonun kapısında görününce hanımım, bana bir şey oldu. Korktum. Bana bir haller oldu. Ürperdim.” (Şakar 2018: 10).

Burası Böyledir öyküsünde de sanayi işçileri arasında geçen bir iş kaygısı neticesinde göçmen gelen işçinin öldürülmesi konu alınmıştır. Öyküdeki işçilerden birisi diğerini bir akşam iş çıkışında izbe bir yerde katleder. İş kaygısı ve rekabetinin acımasız boyutlarını ele alan yazar bu satırları şu cümlelerle ele alır: “Memet ingiliz anahtarını kimseye çaktırmadan dükkânın yanındaki hurda yığınlarının arasına gizleyecekti. Akşam usta dükkânı kilitleyip pardos ettikten sonra hemen geri gelecek anahtarı alıp Muhammet’in peşine düşecekti. Kör bir karanlıkta, kör bir tenhada, kör bir çukurda; bir gece, bir Muhammet, bir o. O zaman Muhammet’in işini bitirip cehennem çukurlarından siftinip babasını bulacak, anahtardaki Muhammet’in kanını babasının kanına bulayacaktı. Burası böyledir...” (Şakar 2018: 24). Yazar, zor şartlarda çalışan insanların canileştiği bu anları bir anlatıcı ağzından ele alır.

Hayat İşte öyküsündeki öykü kişileri Hasan, Fatma ve Mehmet arasındaki ihtiras çerçevesinde konu edinilmiştir. Öyküde geçen bu üçlü ilişkideki kıskançlık iki cinayet ve intihar ile sonuçlanarak ölüm temasını doğurur. Mehmet’in Hasan’ı ve Fatma’yı öldürdüğü satırlar şöyle ele alınır: “Hasan tam ensesinde çeliğin soğuşunu hisetti, sonra

bir yanma; Fatma'nın büyüyen gözlerini gördü, geriye dönmek istedi, bir çuval gibi yıkıldı kendi ayaklarının dibine. Fatma kaçmak için on adım bile atamadı; her yanında bir yanma, her yanından tutuşuyordu sanki. Hayat bütün sıcaklığıyla dışına doğru fişkırıyordu.” (Şakar 2018: 71). Sonrasında ise çeşitli uyuşturucu maddeler kullanan Mehmet, sabah olmasını beklemiştir. Sabaha kadar bekledikten sonra kullandığı maddelerin etkisiyle iskeleye koşarak kendini Boğaz'ın sularına atmıştır. Mehmet'in tüm uyarılara kulak asmadan denize koştuğu satırlar şu şekilde geçer: “(...) Motora dalar, güvenlikçilerin öfkeli sesleri ona yetişemez, koşar motorun içindde, gömleği iyie şişer, kanatları iyice çıkar, motorun kışından bırakır kendini İstanbul'un kucağına. Süzülür Boğaz'ın sularının üzerinde . Süzülürken Boğaz'ın sularında bir an, çok kısacık bir an, her nasılsa o an, bir martıyla çarpışır, sol şakağında hafif bir çizik olarak kalır o an, her an, hayat işte, kısabir çizikten başka nedir ki!” (Şakar 2018: 73).

Yasa adını alan öykü oldukça karışık ve kapalı bir anlatımla kaleme alınmıştır. Öykünün genelinde sembolik anlatılar yer alırken öykü atmosferinde tam bir kaos hüküm sürer. Kardeşlerin ve kardeş sayılabileceklerin bile birbirlerini katlettiği öyküde ölüm teması en belirgin tema olarak göze çarpar. Öykünün henüz başında kardeşini öldüren birinin gözünden verilen satırlar öykünün devamındaki tablonun küçük bir özetidir. Sembolik bir liderin ve ona bağlı reislerin elinde doğan bu düzende, kişilerin özgürlükleri ve hakları göz ardı edilerek onları çeşitli suçlara ve en nihayetinde de birbirlerini öldürmeye yönlendirirler. Bunun dışına çıkmak isteyenleri ise öyküde “İnsan eti yemekten metabolizmaları değişmiş köpeklerle...” (Şakar 2018: 115) yem ederek öldürürler. Öyküde yoksullar kolay, zenginler ise daha zor öldürülür veya ölüme teşvik ettirilir. Mahallelerin içerisinde bulunduğu durum öykü kişinin bir reisle beraber liderle görüşmeye gittiği sayfada şu şekilde anlatılır: “Yukarı mahalleden geçtiler. Herkes birbirini öldürüyordu. Kardeşlerin ellerinden kardeşler damlıyordu.” (Şakar 2018: 117).

### 3.1.3. Çatışma ve Tezat

Çatışma unsuru Cemal Şakar öykülerinin tematik bakımından incelemesinde geniş bir yelpaze olarak göze çarpar. Çünkü hemen her eseri belirli bir çatışmayı farklı bir kurgular yansıtır. Çatışma unsurlarını ele alırken yazarın eserler üzerinden

okurlarına neler vermek istediğini daha iyi anlamak mümkün olacaktır. Tüm öykülerinden hareketle ele alınacak bu başlıkta imkanlar dahilinde izahata girilecektir.

Cemal Şakar öykücülüğüne bakıldığında çeşitlenmiş konuların ve kurguların çokluğu dikkat çeken en önemli unsurdur. Bunun bir neticesi olarak da birbirinden çok farklı örnekleri görmek mümkündür. Böylece ele alınacak külliyyatın çeşitliliğinden doğan muhteva geniş bir araştırma alanına sahip olur. Eserler birbirinden farklı ve özgün nüanslar barındırmaktadır.

Ayrıca yazarın eserlerindeki çatışma unsurlarına dikkat edilirse umumiyetle A ve B olarak yani çift yönlü çatışmalar oldukları görülür. Bunu kimi zaman birey-birey olarak kimi zaman birey-duygu veya duygu-duygu olarak kimi zamansa birey-mekân veya mekân-mekân üzerinden eserler içerisinde yansıtılır.

Cemal Şakar'ın GG isimli öykü kitabına bakıldığında kitaba adını veren öykü GG içerisinde birtakım çatışma unsurları görülür. Bunlardan ilki hemen eserin başında olan gitmek ve kalmak istekleri arasındaki zıt kutupluluk olarak göze çarpar. Yazar, bu zıtlığı iki kardeş üzerinden okuyucusuna aktarmaktadır. Küçük kardeşin ağzından dökülen şu sözler aralarındaki çatışmayı hangi duygularla dile getirdiğini gösterir: “Gidişini hiçbir zaman haklı bulmayacaktım. ‘Sen daha küçüksün, yirmi yaşına erdiğinde beni anlayacak ve tükürmelerinden utanacaksın.’ Artık sesi cılızdı, duymakta zorluk çekiyordum. Duymak istemiyordum. Dinlemiyordum.” (Şakar 2014a: 11). Sonraki sayfalara bakıldığında ise aynı öykü içerisinde bir diğer çatışma unsuru fark edilir. Bu çatışma ise apayrı ve eserin temelini oluşturan çatışmadır. Öykünün içerisinde eski-yeni yani mekânlar arasındaki durum farkları ile verilmiştir. İlk başta geleneksel mahalle hayatına tutunmaya çalışan ve yeniliğe yergi duyan karakter sonrasında modernliğin aşındırmasına yenik düşmüş ve kabullenmiştir. Gelenekselin modernizm içerisindeki uyumsuz değişimini “Eski hayatlara ait ne varsa tümü çirkindi, yalandı. Gelenekleri sürdürmeye çalışmalar, zorlamalar... Yalan.. çirkin.. güzelliğini yitirmişti: ne zaman ki apartmanlar yapıldı, asfaltlar döküldü, bu hayat da güzelliğini orada noktaladı.” (Şakar 2014a: 13) diyerek yergilemiştir. Bu satırlardan sonra karakter artık iyice kendini yeninin içerisinde oturtmuş ve pes etmiştir. Bu cümleleri yansıtan en güzel

satırlar şunlardır: “-Şimdi önemli olan buraya sekiz kat için izin almak. Belediyeden bu izni kopardık mı koyver artık gerisini.” (Şakar 2014a: 15).

GG içerisindeki bir diğer öykü de Bir Savaşın Slaytları’dır. Bu öyküdeki çatışma savaş üzerinden verilmiştir. Çatışmanın kutupları yaşamak ve ölmektir. Bu kutupluluğu oldukça acı bir biçimde işlediği öyküsünde yaşam ve sevinç çocuğun horoz şekeriyle simgelenirken ölüm ise denizasırlı yoldan gelen işgalci asker ve tüfeğiyle okuyucuya verilmiştir. Yazarın sadece “Askerin elinde silah, çocuktaysa horoz şekeri var.” (Şakar 2014a: 23) cümlesi bile tüm bu zıtlığı gözler önüne sermektedir. Öte yandan öyküdeki çocuğun çift yönlü bir çatışması vardır. Bunlardan ilki istila sırasında ölüme karşı yaşama isteği diğeri ise kardeşinin ölümünden sorumlu olmama isteği ile canını kurtarma arasındaki arafta kalmasıdır. Bu durumu kardeşiyle olan diyalogu “Abisi, ‘Mecburdum. Anlamaya çalış, Anika’ diyor. Asker, mutlu, Anika ‘Aldırma’ diyor. Abisi, ‘Bu asker annemi öldürmeden önce annem, mutlaka gidip kardeşini bul, demişti’ diyor. Anika, ‘Biliyordum’ diyor. Abisi, ‘Seni bulmasaydım beni öldürecekti’ diyor. Anika, ‘Abi ben az sonra öleceğim.’ Abisi, ‘Niye hep burdaydın? Niye başka yerlere kaçmadın?’ (Şakar 2014a: 24) şeklinde okuyucuya aktarır.

Ora Özlemleri öyküsünde ise en belirgin çatışmayı yaşayan kişi babadır. Öyle ki öyküde giden kişidir. Bu gidiş bulunduğu ortamdan daha farklı ve daha iyi bir yerin hayaliyle fiile dökülmüştür. Baba, geride bir çocuk ve bir anne bıraksa da sadece şehrin büyümesine odaklanmıştır. Evden giderken düşlediği güzel hayaller içerisinde bulunduğu duruma karşı aslında bir aidiyetsizlik duygusu yatmaktadır. Baba içerisindeki mevcut yaşamına karşı bir aidiyet hissetmeyerek şehir hayatına dair isteğini şu cümlelerle belirtir: “Her şey birden değişecek; hayat sadece güzel anılarıyla güzel anılarıyla kalacak, yeni bir hayat başlayacak; sevgi dolu, umut dolu.” (Şakar 2014a: 26) .

Yine aynı kitap içindeki bir başka öyküsü olan Ölü Zaman’da ikileme düşmüş bir karakter yaşamaktadır. Yaşamla ölüm arasında sarkaç gibi gidip gelen karakter intihar etmek ile sıkıntılı ruh haliyle yaşamak arasında mekik dokumuştur. “Artık, hiç Vivaldi dinlemiyoruz, intihar düşünmüyor, kapıcıya ekmek fiyatlarını sormuyor, bir satır bile okumuyorum.” (Şakar 2014a: 38)

Bildik Düş Bozumları öyküsündeki karakter içinden geçirdiği şehir hayatından kurtulma isteği konusunda karardır. Bu yaşantı onu sıkırmıştır ve artık istenmeyen haline gelmiştir. Ora Özlemleri'nin babasına nazaran ters bir konumda kendine yer bulmuştur. Üstelik bu öyküsündeki karakter babadan daha genç olmasına rağmen şehir hayatından uzaklaşma isteği duymuştur. Bildik Düş Bozumları içerisindeki karakter şehir hayatına karşı durduğu aykırılık ve zıt duruşu kendini sakin bir sahil kasabasına atmakla gösterir. Genç adam bu durumu bir paragrafta şöyle açıklamaktadır: “Kentin sınırlarımı bozan, bunaltan ortamından; kitaplardan; bildik dost meclislerinden; okula gidip gelmelerinden; evde bir çay sigara içmelerden; her geçen gün biraz daha uzlaştığım hayattan kurtulmalıydım. Onaylamadığım, fakat dışına da çıkamadığım, karşı koymak adına tüm yaptıklarımla onu biraz daha güçlendirdiğim ölümüne yaşadığım bu dizgeyi kırmalıydım.” (Şakar 2014a: 44)

Bir diğer çatışma unsuru da Nostaji isimli öyküsünde yaşanmıştır. Öykü karakterlerinden birisi evin ablasıdır. Yazar, evin ablasının kardeşiyle yaptığı konuşmada karakterlerin dış dünyanın değişimine karşı yaşadığı tutunamama hissini birkaç cümleyle yer vermiştir. Dünyanın artık bir yeni dünya olduğunu ve buna karşı aidiyet hissetmeyen bu karakterler zaman ve yaşayışlar arası uyumsuzluğu şu cümlelerle açıklanmıştır: “(...) Yüreğimiz önceki çağlara aitti, hüznlerimiz, sevinçlerimizi o çağlar belirliyordu. Ama, dışarıdaki yaşam istemimiz dışında, sinsi sinsi değişti, duyarlılıklarımız artık yeni dünyaya uymuyordu. Yavaş yavaş tükeniyorduk.” (Şakar 2014a: 54)

Cemal Şakar, önceden de belirtildiği gibi karakterlerini bazen çatışma ortamından uzaklaşan ve bir süre sonra oraya geri dönen öykü kişilerinden seçer. Bunun bir örneğini Ören-84 isimli öyküsünde işlemiştir. Bulunduğu kasabaya aykırılık taşıyan ve yıllar önce oradan ayrılmış karakter yeniden kasabaya ziyarete gider ve orada kendi gibi düşünüen bir dostuyla sohbet eder. Karakterin sohbet ettiği eski dostu da karakterin gitmesini haklı bularak adeta kendinin de zıt düştüğü bu mekânda hayat şartları gereği yaşamak zorunda kaldığını okuyucuya şu cümlelerle verir: “Ara sıra kahvede denk gelirsek oturuyoruz. Artık birbirimizi sıkıyoruz. İlgiler de dağıldı. Televizyonda iyi bir şeyler yoksa ellibir falan oynuyoruz. Belki de en iyisini sen yaptın. Biz burada işlevsiz,

küskün, hatta.. neyse.”(Şakar 2014a: 61) Öte yandan öykü içinde ilerleyen sayfalara bakınca öykü kişisi keşkül yerken zihninden geçenlere yer verilir. Bu zihin gezisinde ise kasabada mekânsal olarak bir eski-yeni çatışmasını görülmesi mümkündür. Yazar, öykü kişinin düşüncesiyle bu olguyu aktarır. Eski yaşantıya ılımlı baktığını ve kasabanın eski sakinlerinin nevi şahsına münhasır insanlar olduğunu ise bu satırlarda aktarır: “Dışarıda her şey değişiyor. Her gün girip çıktığım o daracık sokaklar, ahşap evler, çingiraklı kapılar, bir gün bakıyorum birden yıkılıvermişler. Yeni yeni apartmanlar, sokakta oynamayan çocuklar. Evler yıkıldıktan sonra güzelliklerinin ayırımına varıyorum. Sokakta çocuk sesleri arıyorum. Doğup büyüdüğüm bu kasabada insanların yüzleri, gülmeleri, her geçen gün biraz daha birbirlerine benziyor.” (Şakar 2014a: 64)

Cemal Şakar öykülerinde kimi zaman da bir eşya üzerinden iki ayrı zıtlığı okuyucuya yansıtır. Yazar, öykü kişinin köyden okumaya gittiği şehir ortamına ayak uyduramaması ve platonik aşkının hüsrarla sonuçlanmasını kaleme almıştır. Örgü torbanın saflığı ve köyü yansıtmamasının arasında bir bağ kurmuştur. Çünkü bu eşya biraz sonra kendine zıt olan bir ortamda bulunacak ve o ortama uyum sağlayamayacaktır. Aslında durumun ve iki mekânın birbiri arasındaki farkın anlaşılması açısından önemli bir metafor olmuştur. Çocuk yola “Annesi, ‘uğurlar ola oğlum’ dedi. Bildik bir vedaydı, hüznler, hüznler... Kendi elleriyle gölün betimini dokuduğu torbayı, omzuna astı oğlunun, içinde birkaç parça çamaşır.” (Şakar 2014a: 71) satırlarıyla çıkmış ve öykü başlamıştır. Sonra da çocuk şehri kendine uydurmak istese de aradaki farkın torbanın üzerindeki motif ve bir şehir kadar ayrı olduğunu anlamtır. Bir gün gelme amacını unutacak kadar platonik aşık olmuştur. Bu aşk da hüsrarla sona ermiş ve koca şehirdeki silik karakter zihin ve duygu dehlizlerinde bir başına sorgulamalar içinde yalnız kalır.

Yazar, Yapıştırıcı isimli öyküsünde de bilinç akışı tekniğiyle kurguyu sağlamıştır. O yüzden kapalı bir dille oluşan bu öyküsünde örnek üzerinden gitmek yetersiz olacaktır. Öykünün genel hattına bakıldığında başından sonuna kadar eski dostane duyguları özleyen ve bunu bugününde arayan bir insanın çevresine karşı düşüncelerini yansıtmaktadır denilebilir. Şehrin kalabalığı ve düşkün haline karşı bakiriyet arayışı içerisine giren karakter yalnız kalmıştır.

Kitabının son eseri olan İnşirah kelime anlamı olarak ferahlamak demektir. Yazar bu eserinde iç ve dış dünyaları arasındaki çatışmalarını sorgulayıcı bir dille ele almaktadır. Bu sorgulamayı ve iki taraf arasındaki durumu öykünün henüz başında şu satırlarla okuyucuya vermektedir: “beni bir ses sahibi kıl, kefarete hazırım’ diyebilecek kadar cesaret göstermemi isteyen bir ses. Bu ses hiç susmayacak mı? Hayatla arama ördüğüm sıcak duvarların gerisinde hep böyle ürkek mi kalacağım? Yaşamadığım bu hayata her sokuluşumda nasırlaşmış pamuk ellerim hep böyle üşeyecek mi? Sorular, yüzlerce. Bir tek yanıt bile yok. Yanıtlar olmalı. Sourları, yanıtlar doğurmuyor mu?” (Şakar 2014a: 88). Böylece imgesel bir anlatımla kaleme alınan bu öyküyle yazarın ilk kitabı olan GG son bulmaktadır.

Cemal Şakar’ın ikinci öykü kitabının adı Yol Düşleri’dir. Yazar, ikinci kitabında da birçok öyküsü içerisinde düşünsel zıtlıkları barından bir kurgu kullanmıştır. Karakterlerin geçmişi ve bugünü arasındaki farklılıkların gözlerine batması bu üstü kapalı yergi okuyucuya aktarılmıştır.

Öyküleri arasında ilk sırayı Sır isimli öyküsü alır. Sır öyküsünde dikkat edilen bir durum öykünün genelince sezdirilen bir kır ve kent farklılaşmasıdır. Kırsal ve kentsel olgular arasındaki farklılıklar öykü boyunca okurlara aktarılmıştır. Bu durumun yanında iki farklı çatışma da kendine yer bulmaktadır. Bunlardan ilki eski mekânlar ile modern şehirleşme arasındaki zıt kutupluluktur. Yazar bu iki ucu birtakım cümlelerle şu şekilde kaleme almıştır: “Kaldırımları, evleri, neonları, duvar yazılarını, insanları, taşıtları, bu gürültüsü, bu telaşı, bu teriyle beni gezgin satıcılara dönüştürmeye çalışan bu kenti, izah edilebilir sebepler aramaksızın sevmedim. Düşbozumu ve bezginlikle otele döndüm. (...) Aramızda uzun yolların girdiği düşlerime, ancak onlarla var olduğum anılarıma dönmek istedim. (...) Perdeleri açtım. Kent. Duvara çarptım. Perdeleri örtmek istedim, olmadı. Duvarlar vardı dört yanımda (...)” (Şakar 2014b: 8-10). Yukarıdaki satırlardan da anlaşıldığı üzere yazar karakter üzerinden belirli sayfalarda iki farklı mekân arasında taraf olmuştur. Duvarlar karakterin zihninde kent ile bütünleşirken düşlerinde ise bu şartlardan daha uzak bir yer kurmaktadır. Kendini ait hissettiği bu yerin şehirden uzakta olduğu sezilenir. Bir diğeri çatışma da yine karakterin bulunduğu durumun içerisinde geçmektedir. Karakter kalabalık içinde

yalnızlaşmıştır. Uyumsuzluk içinde olduğunu ve oraya ait olmadığını farkındadır. Apayrı bir yaşama ait olan karakter içerisinde bulunduğu duruma karşı aykırı bir konumdadır. Bu durumu “Ben büyük kentlerin acemisi, otel odalarındaki yaşamın yabancıyım. Hayatı gürültüler ve koşuşturmacalar içerisinde ayrıntılarıyla yaşamasını beceremem. Ben bir münzeviyim. (...) Elimdeki adresi aramaya başlamadan önce sokaklarda gezmeyi, evcil hayvanlar gibi insanlarla diz dize, kucak kucağa yaşamayı denemek istiyordum. (...) Tahtaları kararmış portanın tek kanadını açtım. Sükut. Sükut... Sükut... Yüzüme vuran serinlikle kendime geldim. (...) Saatlerdir eşikte duruyordum. Bir ben. Yalnızca içimden gelen sesleri duyuyorum. Hiçbir müzik o sesleri bastırsın istemiyorum. (Şakar 2014b: 7-8-11) cümleleriyle eserin genelinde işlemiştir.

Cemal Şakar, kitaptaki ikinci öykü Sırdaş isimli öyküdür. Sırdaş’taki öykü kişisi maddi bir dünya hayatının içinden manevi bir ortama ilk adımını atmış ve oraya istemsiz de olsa yabancılık çekmiştir. İlk baştaki yaşadığı boşluğu ve kendi içerisinde manevi olana kayma isteği “Göge çevrili ellerime baktım, bir avuç... Aklımda binlerce soru, istek, ama ellerim, bir avuç ellerim... Hiçbir şey söyleyemedim, ellerim öyle asılı kaldı, sonra, af ola. Biliyorum bu bir geç kalıştır. Geç kalmışlığın tez canlılığı ile yanılmadan ne söyleyebilirim.” (Şakar 2014b: 16) şeklinde kendini gösterir. Öykü kişinin yeni dahil olduğu ortama karşı olumlu bir önyargısı olduğu ve geçmişe ait bir özeleştirici yaptığı görülür. Bu ortama dahil olmakta geç bile kaldığını fark eden öykü kişisi yukarıdaki satırlarda okuyucuya düşüncesini anlatmıştır. Geç kaldığını düşünmeyi sürdüren öykü kişisi ilerleyen bölümde içeriye girdikten sonra hala kendindeki dış dünyaya ait kalıntıları hisseder ve kendini yadırgamaya başlamıştır. Bir tür uyumsuzluk içerisinde olduğunu düşünen yazar tekke içerisindeki dervişi gördüğünde de bu hal devam etmektedir. Öykü kişisi kendisini içeriye alan kişinin olduğu salona girdiğinde zihninden “ Yeni giysilerim, yeni suretime yakışmıyordu, iğretlik, alnıma ürperti. Sormak istedim, siz... Üzerimde acemilik, edep bilmezlik, korkup vazgeçtim. Ne soracaktım! Sizin eteğiniz midir himmet? Bu toza toprağa bulanmış gölge sizin midir? Soru nasıl sorulur? Toparlayamıyorum. Toparlanıp kalkmak istiyorum, ya otur, gitme demezse” (Şakar 2014b: 18) cümlelerini ardı ardına sıralamıştır.

Cemal Şakar'ın öykü kişileri kimi zaman alegoriden yararlanarak işlenmiştir. Nitekim YD isimli kitabında Bir Masal isimli öyküsünde de alegoriden yararlanmıştır. Yalnızlığı karanlık kent hayatını ise aydınlık olarak simgesel ele alan yazar, karakterin üzerinden bu zıtlığı yansıtmış ve çatışma ortamı kurmuştur. Karakter bu ikilik arasında aydınlanma ihtiyacı duymaktadır. Bu yüzden bir mücadele verip ışığa karışmak istemiştir. Bunun çaresini engelleri kaldırmakta, fikir üretmekte ve hatta kendini ışıkların (şehrin) içerisine atmakta aramaktadır. Yazar, öykü kişisi üzerinden bu satırları “Perdeyi yırttım, camı kırdım. Güneşin kör eden aydınlığı üşüştü gözlerime. Kent ile odamı; onun aydınlığı ile benim karanlığımı dengeleyebilmek için bir kibrit yaktım. Yalnızlığım çoğaldı. Ben eksildim. Yalnızlığımı ve noksanlığımı bereketlendirmeliyim. Çıktım. Çokluğumdan kurtulmak için sokaklarda dolaşmaya başladım.” (Şakar 2014b: 27) şeklinde kaleme alır.

Cemal Şakar'ın yayınladığı üçüncü kitabı ise EZ adını almıştır. Yazar bu eserinde soyut motifleri özellikle rüya motifini çok fazla kullanmıştır. Bu kitapta Şakar'ın sanatında Tanpınar'ın edebi anlayışına benzer rüya ve hayale dayanan kurguya şahit olunur. Gerek öykü kişilerini gerekse okuyucuyu esenliklerin içerisindeki bir zamana taşıma isteği vardır. Şakar, bu eserinde de bazı öyküler içerisinde tezatlar ve çatışmalardan faydalanmıştır. Bu kutupluluk ve karşıtlık hali kendini Dört Güzel Şey isimli öyküsünde de gösterir. Yazar, elementleri işlediği öyküsünü dört bölüm ve bir giriş olarak ayırmıştır. Bu bölümler içerisinde en belirgin tezat giriş kısmında işlemiştir. Eserin tümü bir gidiş ve kalışla ilişkilendirilebilir. Henüz giriş kısmında anlatıcı kendini ve kalışını “Sen ardında yağmurlar bırakarak giderken, ben yağmurdan korunmak için sığındığım salkımsöğüdün altında yalnızlığın tedirginliğiyle kalakalmıştım. Sen sürekli beni karşıya çağırdıkça, benim tedirginliğim artıyordu.” (Şakar 2014c: 13) satırlarıyla tarif eder. Bu satırlardan da belli olduğu üzere bir giden ve geride kalan vardır. Giden her ne kadar yanına çağırırsa da anlatıcı aynı yere gidecek kadar uyumu ve gücü kendinde bulamaz. Böylece önce bir çatışma daha sonra da ayrılık hali doğar.

Şakar, EZ kitabında rüya çevresinde kurguladığı Rüya adlı eserinde de bir çatışmadan söz edilebilir. Eser, adından da belli olacağı gibi bir rüya hali çevresinde oluşturulmuştur. Eserdeki çatışma hali karakter ve hanımı arasında verilmektedir.

Karakter rüya halini ve soyutu temsil ederken hanımı ise gerçekliği ve somut yaşamı temsil etmektedir. Eserde aralarındaki münasebet göz önüne alındığında karakter hep rüya aleminin hayallerini gerçek kılmasından ötürü sabahın ilk saatlerinde namaza kalkmakta zorlanır ve uykuya yanaşırken hanımı ona gerçek hayatta yapılması gereken vazifelerini sık sık eser boyu hatırlatmıştır. Öykü içerisinde bir yerde ana karakter rüyada birisiyle konuşurken yine hanımı adamı gerçek hayata uyandırmıştır. Bu durum “- Bunca yıldır biriktirdiklerini bir rüya ile değiş-tokuş eder misin? Yine o adam. Hanımı omuzlarından dürtüyordu: ‘Haydi namaza geç kalıyorsun’ ” (Şakar 2014c: 30) satırlarıyla okuyucuya ulaşmaktadır.

Yazarın İzlek isimli öyküsünde ise dikkatli okunduğunda bir çatışma olmasa da bir tezatlık sezilir. Öykü içerisinde gizlice kendini devam ettiren bu tezatlık sadece doğru yerden bakılınca kendini gösterir. Şakar’ın eserinde işlediği karakter bir yazardır. Karakter bir yazar olmasına rağmen bir üretkenlik dönemi sekteye uğradığından günlerdir uğraşmasına rağmen yazdığı öykü ilerleyememiştir. Bir yazım sürecinin konu edinildiği bu öyküde karakterin sanatı adeta solgun bir evrededir. Karakterin verimsizlik evresindeki durumunu hemen ilk satırlarda anlatıcı “Yazmanın ahengiyle zenginleşemiyordu. Kurşun kalemını masanın üzerine sertçe bıraktı. Günlerdir üzerinde alıştığı öyküye yeni bir cümle ekleyememişti.” (Şakar 2014c: 41) cümleleriyle aktarır. Bu ölgün hayat ve verimsiz sonuçlanan yazı denemelerine karşı aynı evde başka bir köşede yeniden doğum ve üretkenlik göstergesi olan çiçekler tomurcuklanmaya başlamıştır. Bahsi geçen iki ayrı durumun bu denli bir zıtlık taşıdığı kanısı yazarın öyküsünü oluştururken sıklıkla yararlandığından dolayı rastlantı olarak düşünülmemiştir. Bir diğer deyişle odasında tamamen iletişimsiz bir ortamda öyküsünü tamamlama gayretindeki karakterin durumu ile teneke içerisinde yeniden hayat bulup üretkenliğin simgesi olan çiçekler arasında tezat bir bağ görülür. Yazar, karakterin duraklamasını yukarıdaki cümlelerle yazarken çiçeklerin durumunu ise “Hanımının, yağ tenekelerinin, konserve kutularının içinde yaşatmaya çalıştığı, adını dahi bilmediği çiçekler ilkbaharla birlikte tomurcuklanmaya başlamıştı.” (Şakar 2014c: 42) birkaç kez farklı paragraflarda kaleme almıştır.

Kırsal ve kentsel yaşantılar arasında büyük farklar vardır. İkisine de bakıldığında gerek sosyo-kültürel gerekse mekânsal farklar göze çarpar. İkisi arasında zıt bir durum söz konusudur. Cemal Şakar'ın kimi öykülerinde bu durumun ele alındığı tematik ögeler vardır. EZ içerisinde Saat Henüz Üç öyküsünde de bahsi geçen zıtlığa dair satırlar söz konusudur. Karakterin eski köy yaşamlarındaki günleri yad etmesi ve bugünüyle kıyaslama yapmasıyla kendini bugünden ziyade düne ait hissetmesi, bugüne karşı bir çatışmasını göstermektedir. Şakar, anlatıcısı üzerinden kırsalın ve kentin farkı, kırsalın huzur verici haline özlem ve kentin yergisinin olduğu satırları şöyle aktarmıştır: “Çocukluğunda köyün hemen dışındaki harman yerinde, sırtüstü uzanıp yıldızlarla söyleşilere dalar; Samanyolu'nun onu meleklerle götüreceğini düşlerdi. Ay, düşlerinin arasından acelesi olan bir konuk gibi gelip geçer, o yine yıldızlara kalırdı. (...) ‘Ve anlardım ki hayatta bir yerim var.’ Şimdi yüksek yapıların ve şehrin aldatıcı aydınlığının izin verdiği kadar onlarla buluşabiliyordu. ‘Her yeni gün kendimi onarabileceğim bir fırsat değil, dayanaklarımı elimden alan bir karanlığa dönüşüyordu.’” (Şakar 2014c: 56). Öykü içerisinde daha sonraki satırlarda da karakter kahveye girdikten sonra ocakçı ile bir diyalog yaşar ve bu diyalog yine bir yergiyi ve aidiyetin yeniye değil eskide kaldığını yansıtır. Yazar, diyalogu şöyle kurgulamıştır: “Bir sandalye alıp dışarıdaki mimozanın yanına oturdu. Parmaklarını sarı çiçeklerin arasında gezdirdi. –Biraz sonra kokusu şehrin telaşı arasında yiter gider, dedi ocakçı yanına sandalye çekerken. –Eskiden çiçeklerle aramda... dedi, ocakçının yüzüne baktı, sustu.” (Şakar 2014c: 57).

Şâr isimli öyküsü Saat Henüz Üç öyküsünün hemen ardından kaleme alınan öyküdür. Eser içerisinde ard arda bulunan öyküler bağlantılı şeylerin çatışmasıyla kurgulanmıştır. Şâr içerisinde de karakter şehrin ve içerisinde bulunduğu ortamın kalabalıklığı fazlaca el altında olmasından ve mekânsal faktörlerinden sıkılmış ve artık kendini oradan uzaklaştırma isteğiyle hareket etmiştir. Nitekim Saat Henüz Üç isimli öyküsünde de mimozaların kokusunu yitirmesiyle kastedilen durum da şehrin nüfusunun kalabalık yapısıdır. Şâr'da anlatıcıdan sonra konuşan karakter “Bir ikindi vaktiydi, gün boyu Zafer Çarşısının boğucu havasında bir-iki metrekairelik kitapevlerinde dostlarla kitaplardan konuşmak, kitaplarla konuşmak da yüreğini serinletmemişti. Yakup yanına yaklaşmıştı. ‘Şimdi, etrafıma baktığımda gökyüzünden

başka hiçbir şeyin görünmediği yerde olmak isterdim.” (Şakar 2014c: 61) diyerek içerisinde bulunduğu mekâna aykırılık yansıtmıştır. Mekânın kalabalıklığı ve şehrin yapısından uzaklaşmak isteyen giren karakter öykünün ilerleyen satırlarında Hacı Bayram Veli Cami’sine gitmiştir. Aradığı sakin, huzurlu ve تنها ortamı orada bulmuştur.

Pencere isimli öykü kitabında ise evin yatalak babası, eşine ve çevresine karşı ötekileşmiş ve aykırı tutuma girmiştir. Bir nevi yarı aydın bunalımı geçiren babanın içerisinde bulunduğu hal postmodern edebiyatın işleyiş süreciyle de ilgili bir durumdur. Evin babasının bulunduğu ortama aykırılığını Yöneliş isimli öyküde ele alır. Öykü içerisinde tasviri oğlunun ağzından yapılan baba “Oysa başka bir hayat kurabilirdi kendine, kasabadaki herkesin saygısını kazanmıştı. Nedense onlarla arasında ortaklıklar kurmaya çalışmadı. Herkesle her yerde, her zaman kullanılan dili sanki unutmuş; başkalarının ilgilerine, muhabbetlerine sırtını dönmüştü. İnsanlara hep kendi ilgileriyle yaklaşmaya çalıştıkça yalnız kaldı. Yalnız kaldıkça kitaplara, daracık çevresine ve hiçbir zaman gün yüzüne çıkaramayacağı notlarına tutunmaya çalıştı. Kendini bir gurbete hatta bir sürgüne mahkûm etti. Ve kendi sılasında bir yabancı gibi hep sılaya hasreti yaşadı.” (Şakar 2014d: 28) cümleleriyle anlatılır. Aynı öyküde geleneksel hayatın simgesi olarak evin annesi resmedilmiştir. Yazar, Türk kadının misafire bakış açısını ve bu konuda evin babasıyla yaşadığı farklılığı küçük detaylarla veriyor. Ev içinde misafir için yapılacak hazırlık evin annesi için çok önemli bir hadise olup onu heyecanlandırırsa da evin babası için bunlar gereksiz ayrıntılardır. Bu farklılık kimi zaman kalp kırıklığına kadar gitmiştir. Denizin Sonsuz Maviliği isimli öyküde bu durum açıkça ele alınmıştır. Yazar, bu çatışmayı kadının gözünden şu şekilde vermiştir: “Salona attı kendini, kalbinde kırıklık. ‘Bunların hepsi benim için önemli olduğunu bir türlü anlamıyor. Onlar önemsemeyebilir. Benim için önemli. Evin içi, kadının nasıl biri olduğunu gösterir. (...) Hayatta önemsenecek başka şeyler de varmış. Hayat dediği de odasındaki pencereden dışarıya bakıp hayal kurmaktan başka bir şey olsa hani.” (Şakar 2014d: 36) Daha sonra ilerleyen satırlarda da kadının eşinin İstanbul seyahatlerinden beklentileri verilmiştir. Bu beklentiler ile eşinin beklentileri uyuşmamaktadır. Kadın kitaplara niçin bu kadar değer verdiğini anlamadan “Bir kez bari küçük bir hediye ile dön. Bir çanta dolusu kitap. Sanki hepsini okumaya ömrü yetecek.” (Şakar 2014d: 38)

düşüncesine kapılmıştır. Evin annesi ve babası arasındaki fark bununla sınırlı değildir. Evin annesi ve babasının çevresindeki sosyo-kültürel gelişmişlik düzeyi aynı değildir. Bu sebepten dolayı annenin çevresi ile babanın çevresi arasında genel bir farklılık ve çatışma durumu söz konusudur. Eşinin bu şekilde okumaları ve bulunduğu çekirdek kadro ile olan kapalı ve sık mülahazalarına anlam veremeyen kadın eşinin tepkisine maruz kalmıştır. Bu durumu “Daracık bir çevre. Sadece kendilerinden oluşan bir dünya. Bunları konuşmaya kalkınca da cevap filan yok, sadece hiddet. Sana ne gibi, sen anlamazsın bu işlerden gibi bir eda. \ ... Arkadaşlarım zamanında beni uyarmıştı; okumuş adama gitme seni hor görür diye. Ama ben o zamanlar başka düşünmüştüm, benim cahilliğimi o örter, demiştim. Çocuklarımız bilgili yetişir, büyük adam olur.” (Şakar 2014d: 37) cümleleriyle anlatmıştır.

Yazarın kırsal ve kentsel çatışmaları satır aralarında verdiği bir diğer eser ise Öykünmek isimli öyküdür. Pencere kitabının içerisinde yer alan öyküde araştırma yapmak üzere köye gelmiş bir üniversite görevlisi ile köy halkının sosyo-kültürel farkını ortaya koymuştur. Bir tiyatro oyununun öyküleştirmesiyle kaleme alınan bu eserde yazar yine farklara dikkat çekmektedir. Köye gelen görevlide modern özerklik denilen ve insanları bireyselleştiren zihniyet tam olarak bulunurken köy hayatını yaşayanlarda bunun tam tersi olarak kolektif yaşam göze çarpmaktadır. Keza öykü karakterlerinden biri olan görevli bir yabancı olmasına karşın köye böylece rahat biçimde misafir edilmesini yadırgamaktadır. Bu yadırgama şu satırlarda kendine yer bulmuştur: “Pencerenin olduğu duvara dayalı sekinin üzerine ilişirken hiç de rahat değildi. ‘İnsanlar, yabancı birini teklif tekellüf olmadan nasıl misafir edebiliyorlar,’ diye düşündü. ‘Yaban düşünme evlat, bir birbirimizi biliriz,’ dedi yaşlı adam.” (Şakar 2014d: 76). Yazar, anlatılmak istenen farkı böyle yansıtmıştır. Eser içerisinde devam eden satırlarda bu çatışma daha belirgin bir boyut kazanmıştır. Görevli karakter üzerinden yaşayış ve düşünüş farklarını ortaya koyan yazar iki farklı sosyokültürel yaşamdaki aykırılığı şu satırlarla vermiştir: “Boynunu sertçe iki yana doğru savurdu. Kültürdetmişti. Sessizlikte çıkan sestten mahcup oldu. ‘Amma köylülük yaptık ha,’ diye düşündü. Etrafındakileri önemsemez gibi davranmaya çalıştı.” (Şakar 2014d: 77). Buradan anlaşılacağı üzere yazar şehirli karakteri üzerinden kurguladığı satırlarda şehir hayatındaki birinin kaba

davranışları köylülük olarak nitelendirdiğini ve modernist hayatı araya bir duvar olarak çektiğini okuyucusuna sezdirmiştir.

Cemal Şakar yine Pencere isimli kitabı içerisinde yer verdiği Dilemma isimli öyküsünde bir çocuğun hayatı çevresinde materyalist olan ve manevi olanla ilgili bir çatışma ortamı kurmuştur. Öykü içerisinde felsefe meraklısı öğrenciyi anarşist olmakla suçlayan baba maddeye karşı maneviyi temsil eden taraf olmuştur. Öykü kişisi, okumak isteyen ve gerek felsefik gerekse alternatif dallara merak duyan biridir. Babası ise dönemin aydınlarına uzak kalmış ve felsefik şeyleri okumanın insanlara anarşizm getireceğine inanır. Yazar, karakterin bu inancını okuyucuya şu şekilde aktarmıştır: “Baban o gece, ‘Ne o koynundaki kitap? Her taraf anarşist kaynıyor, sen de mi okuyup anarşist olacaksın?’ dediğinde çok korkmuştun. Eve ilk kez farklı bir yazarın kitabını götürmüştün. Suçlu gibi, bir şey diyemeden koynundaki kitabı çıkarıp uzattın. Baban hırsla bakıp biraz da suçüstü yapmış gibi ‘seni gidi’ dercesine gözlerine bakıp başını sallıyordu.” (Şakar 2014d: 94). Yazar bu satırlar üzerinden bir çatışma ortamı kurmuştur. Keza bu durumu iki farklı düşünce ve zihniyetin birbirine karşı duyduğu aykırılık olarak adlandırmak doğru olacaktır. Yine ilerleyen satırlara bakılacak olursa başkarakterin ev arkadaşlarıyla da aykırılık gösterdiği görülür. Arkadaşları maneviyatla ilgilenip namaz kılarken başkarakter olan öğrenci çocuk namaz kılmak istememektedir. Bu durumu içerisindeki duyduğu maddi ve manevi dengeler arasındaki çatışmanın bir sonuca bağlanmamasına dayandırıp, maddi olandan tamamen vaz geçebileceğini kabullenmenin riyakarlık olabileceğini düşünmektedir. Şakar, bu satırları “Eşyayla arasında duygusal bir bağ kuracak harflere sahip değildi. Şimdi, nerdeyse şafak sökecekti. Şafağı hep yalnız izliyordu; yine namaz kılıp kılmamak konusunda tereddüt yaşıyordu; kendini hazır hissetmiyordu o dille konulmaya. Riyakarlık gibi geliyordu. Yapamadı.” (Şakar 2014d: 95) cümleleriyle aktarmıştır. Eser boyunca bir maddi dünya ile manevi dünya arasındaki çatışmanın simgesi olan öykü kişisi yine evine gelen misafirle olan diyalogunda bunun bir yansımasını yaşamıştır. Eve gelen misafir manevi dünyayı ve ortamı temsil eder, başkarakterin yığılmış kitaplarına bakar ve felsefe kitaplarını görmüştür. Tam buradaki şu diyalog iki farklı dünyanın açıklayıcısı olmuştur: “O ara misafirinizin dikkatini odada rastgele istiflenmiş kitapların çekmişti. Çoğu edebiyatla ilgiliydi, aralarında tek tük felsefe. ‘Bunları kim okuyor?’ diye sormuş,

sen bir an, ne söylemen gerektiğine karar verememiş, arkadaşlarına bakmıştın. –Ben, demiştin. Biraz da farklı yanını öne çıkarmak ister gibi. Liseden beri bu tür şeyler okuyorum. –Nasıl olur? Demişti. Yarın ahirette bunlara ayırdığın zamanın, harcadığın paranın hesabını nasıl vereceksin? Köşeye sıkışıp kalmıştın. Yıllar önce bir öğrenci derneğinde yaşadığın çaresizlik aklına geldi. Gülümsedin.” (Şakar 2014d: 102). Misafire göre tıpkı öykü kişinin babası gibi felsefe bu dünyayı ve materyalizmi temsil ediyorken, ibadet ve çevresinde gelişen türler manevi hayatı temsil etmektedir.

Yazar, bir diğer kitabı olan Hayalperdesi’nde de bazı öyküleri içerisinde çatışmalara yer vermektedir. Öyküleri içerisinde ilk olarak Uzak Kara Derin Bir Ayrılık isimli öyküsü göze çarpar. Yazar, öyküyü geçmişinden kopamayan ve bugüne karşı yabancılik ve aykırılık hisseden karakteri üzerinden kurgulamıştır. Bu karakter hiç durmadan geçmişini düşünerek bugününe yabancılik çekmektedir. Karakterin duyduğu bu özlem öyküye ismini de teşkil etmiştir. Şakar, öykü içerisinde anlatıcı üzerinden okuyucuya bu durumu şu cümlelerle nakletmiştir: “Üstelik götürdüklerini asla geri vermiyordu. Kendine kızdı. Hayatı düz bir zamanda, inişsiz, çıkışsızca tükenip dururken; ‘bir zamanlar’, ‘önceleri’, ‘eskiden’ diye belleğine kazınan o sararmış fotoğraftan kurtulmalıydı artık. Ne güzeldi; kendine hiç kızmazdı; ‘bak!’ yine o sararmış fotoğraf.” (Şakar 2015a: 26) Yazar, karakterinin geçmişinden kopamayışı ve duyduğu özlemin boyutunu okuyucuya vermek için bu cümleleri seçmiştir.

Cemal Şakar, Mevlit isimli öyküsünde yine çok sık ele aldığı bir çatışmayı, maddi dünyaynın gelişimi ve manevi dünyanın farkını ele almıştır. Bu öyküdeki çatışmayı bir cenaze evinden kurgulamıştır. Öyküdeki dini ve manevi değerler ile modern insanın hayatındaki değişimleri birbirine karşı aykırı belirten yazar, iki farklı kutubun aynı ortamdaki kopukluğunu da eserin bir kısmında özgün bir şekilde ele almıştır. Yazar, durumu okuyucularına bu satırlarla iletmiştir: “Yüzyıllar öncesinden gelen kelimeler, yüzyılların anısıyla birlikte hafızın duduaklarından dökülüp odayı dolduruyor ama muhatabını bulamayınca yere düşen bir cam kase gibi şangırtıyla kırılıp dökülüyordu. Evde bu şangırtıdan başka ses kalmamıştı.” (Şakar 2015a: 35).

Bir başka durum ise Güneşe Yürümek isimli eserinde görünür. Yazar, Hayalperdesi kitabının son öyküsü olan Güneşe Yürümek içerisinde bir çatışmayı ele almıştır. Evin ideolojik sebeplerden hapse giren babası ile değişen nesli temsil eden oğlu arasında çatışmayı ele almıştır. Bir nevi komünizm ve kapitalizm çatışması görünen bu çatışmadan farklı olarak bir anarşistin iş çevresiyle de olan çatışmasını okuyucusuna yansıtmıştır. İlk olarak ele almaya çevresinden başlayarak kendi ailesi içerisinde yaşadığı çatışmaya doğru gitmek yazarın da oluşturduğu kurguya da paralellik göstermektedir. Cami önüne attığı tezgahta o güne değin satılanlara ve çevresindeki dükkanların kollektifliğine aykırılık gösteren baba aykırılığın sembolü olmuştur. Buna karşı çıkan ve hatırlatma yapan esnaf düşüncesini şöyle aktarmaktadır: “Mesele anlaşıldı: bizim sattığımız malları satmak istemiyormuş. Başka şeyler satacakmış. İtiraz ettim: bak delikanlı, dedim, bidayetden beri burada, böyle şeyler satılır. Müşterilerimiz bunlar için gelir buralara. (Şakar 2015a: 102-103) Karakter aynı şekilde maneviyat konusunda da ibatten uzak durarak yine içerisinde bulunduğu topluluğa aykırı bir tutum geliştirmiştir. Bir diğer göze çarpan durum ise karakterin kendi ailesi içinde en çok oğluyla çatışmasıdır. Hasta yatağında onu ziyarete gelen çocuğu babası hakkında şu cümleleri söylemiştir: “Niye affetmediğimiz gayet açık. Şimdi bu konulara girip onları ya da onların şahsında bir kuşağı mahkum etmek istemem. Reklam işiyle uğraşıyorum. Kazancım iyi. Ama dedemlerin çektikleri... Bizim onlarla birlikte yaşadıklarımız ...” (Şakar 2015a: 107). Bu cümleler kapitalizmi sembol eden reklamcılık sektöründe çalışan çocuğun ağzından çıkmıştır. Baba ile oğlu arasında bir diğer çatışma da yine kendi ideolojik geleneğinin oğlunun kapital düzene ayak uydurması arasında yaşanmaktadır. Bu durumu simgeleyen olay ise babanın erkek oğlundan olan torununun adıdır. Bu ismin kendi ideolojisine uymadığını yazar şuradan sezdirmiştir: “Babam hep aynı adamdı; çocuğumu yatağına almış koklaşıırken bile bir yandan bana, küçük burjuvalar sizi, diye sitem ediyordu: Sevmemişti oğluma verdiğim ismi. Güldüm. Belki de ilk kez ona gülümsemiştim: Güneşi İçenlerin Türküsü’ne uymuyor, değil mi dedim.” (Şakar 2015a: 115).

Cemal Şakar, vahdet ve buna duyulan gaflet temalı eserlerini, temelini Kur’an kıssalarına dayandıran küçük öyküler halinde Hikâyât isimli kitabında ele almıştır. Hikâyât içerisinde ise kimi hikâyelerde fani ve baki arasındaki zıt kutupluluğu ele alan

yazar, bunu okuyucuya yine kıssalar üzerinden aktarmıştır. Samiri isimli öyküsünde tarihte yaşadığına inanılan nankör bir Yahudi'yi ele almıştır. Bu Yahudi'nin çevresindeki insanları peygamber mucizelerine karşı fani olan ve maddesel şeylerle kendine çekmeye çalışmaktadır. Bir nevi baki olana karşı fani olanı ileri sürerek insanları etrafında toplamaya çalışmıştır. Bu durumu yazar eserinde şöyle iletmiştir: “Büyücülerin önde geleniydi; insanların görmediği bir şeyi gördüğünü iddia ediyordu. Böyle yapmakla onlara yardımcı oluyordu; gözle görünene, elle tutulana inanmak daha kolaydı. Bu yüzden şimdiye kadar onlara öğretilenlerden bir tutam alıp fırlatmıştı. İçinden gelen sese kulak vermişti.” (Şakar 2016: 19).

Yazar bir sonraki eserinin adı Sular Tutuştuğunda'dır. Eser içerisinde çatışma barındıran öyküler mevcuttur. Bu öykülerden birisi Hadi ismini almıştır. Savaş sonrası bir asi olup dağa çıkan ve bu şekilde artık şehirdeki hayatı ötekileyen karakter şehirde yaşayanlardan ziyade bu işgale dik durmuştur. Şehir yaşantısındaki kişilere uymayarak çareyi saklanmakta ve teslim olmamakta bulmuştur. Öyle ki bu çatışma onu taşraya sürüklemiştir ve ötekilere yabancılara ait olmaktansa aykırı tutuma sokmuştur. Yazar, öykü içerisinde “Artık onlarlaydım. Utandım da utancımı silmek onlara düştü. Artık dağlardayım. Derelerden, korulardan uzak.” (Şakar 2015b: 35) cümleleriyle karakterin çatışmanın simgesi olan dağa yerleştiğini belirtmektedir. Artık mekânsal olarak da merkeze bir yabancılik hisseden karakter ilerleyen sayfalarda yazarın kaleminden şöyle aktarılmıştır: “ (...) çarşılara pazarlara koştum: bağırdım, naralar attım: beni kimse tanıımıyordu; kimse dilimden anlamıyordu: bunun için mi diyebildim: bunun için miydi toprağın altı... Bu kez koluma giren başkalarıydı; götürülüyordum. Sokaklar, çarşılar, pazarlar bana göre değilmiş artık.” (Şakar 2015b: 39).

Şakar, bir mahkûmun içinde bulunduğu ortama karşı duyduğu aykırılığı ve çatışmayı konu alan Çemberler isimli öyküsünde de anlatıya karakterin ağzından yer vermiştir. Yazar, içine düştüğü ortama aidiyet hissetmeyen ve uyumsayamayan karakterin ruh halini eser içerisinde şu cümlelerle yansıtmıştır: “ (...) İncitici olmak istemezdim. Yanıma oturmayın demiştim. (...) Ben buna alışık değilim demiştim; farkında bile değildiniz, üzerinizde pis bir koku vardı; etrafa pis kokular yayıyordunuz.

Yerin ve göğün arkasındakilere yemin ettiğimiz günleri; adaleti, iyiliği ve kötülüğü...” (Şakar 2015b: 52-53).

Cemal Şakar, Mürekkep isimli eserinde genelde belirgin olarak bir çatışmayı işlememiştir. O yüzden eser içerisinde çatışma alt yapısıyla göze çarpan belirgin bir öyküsü bulunmamaktadır.

Cemal Şakar’ın PB eserine bakıldığında ise Sokaktan Aşağıya öyküsünün genelinde bir zıtlık ve iki farklı dünyanın yaşantısını sergilemiştir. Bir yılbaşı günü lüks kutlamaların hemen kenarında, onların atıkları sayesinde parasını kazanarak yaşayan çocuğun öyküsü üzerinden işlemiştir. Herkes çok mutlu ve müsrifken eser içerisindeki çocuğun soğuktan korunmak için saklandığı mukavva kutu aslında zıtlığın en derin hissedildiği nesne olarak yazar tarafından kullanılmıştır. Şakar, bu satırları ve çocuğun olduğu ortama yabancılaşmasını şu cümlelerle okuyucusuna iletmiştir: “ (...) her yandan yükselen ‘ho ho hoo’ seslerine, çanların ‘cıngıl’ damasına, bu seslerin kulaklarına yabancı gelmesine şaşıtı; şaşıtıtkça kendini yabancı hissetti, yabancı hissettirkçe korkuları arttı; korkuları arttıtkça kutuya biraz daha, biraz daha gömüldü.” (Şakar 2015c: 84). Ayrıca yazar, bu atmosfer içerisinde iki farklı sosyokültürel ögenin temsilcisini yaşatarak bir sosyal çatışma ortamı kurgulamıştır.

Cemal Şakar, Kara isimli kitabında da çatışma unsurlarından faydalanır. Eser içerisinde Unutuş isimli bir öykü kaleme almıştır. Öykü içerisinde işgale karşı durduğu için sürülmek zorunda olan bir grup çocuğun içerisinde bulunduğu durumu ve yıllar sonraki ruh halini yazmıştır. Yazar, uzun zaman neticesinde yetişkin birey olunca sürüldükleri topraklara dönen karakterlerden birini, onun harabeye dönen aile yapısını ve şehrini okuyucuya öykü içerisinde aktarmıştır. Şakar, okuyucuya karakterin bu duruma karşı uyumsuz duruşu, karakterin ruhen ve zihnen kendi içindeki çatışmasını şu cümlelerle nakletmiştir: “Yıkıldım, yıkıntıların arasında. – Bu kasabada yapamam dedim. Kalktım. Yürüdüm. (...) –Hala yıkıntıların arasındayım Ömer. Oradan hiç çıkamadım. Kaç kasabada, kaç şehirde kalmayı denedim, tutunmayı, evlenmeyi, kök salmayı... Olmadı. Hep yıkıntılar arasındaydım. Günübirlik işler, günübirlik beraberlikler... Günübirlik bir hayat benimkisi... Yarını yok” (Şakar 2016b: 111).

Şakar, yukarıdaki cümlelerle geleceğine karşı tutunamayan ve bir uyumsuzluk halinde olan karakteri resmetmiştir.

Cemal Şakar, Kara içerisinde kendi içindeki değişimine ayak uyduramayan bir diğer karakteri Bir Öyküye Giremeyen Parçalar isimli öyküsüyle ele almıştır. Öyküde mülteci bir çocuğun bir başka ülkeye gidişyle kendi konuşmasına ve seçtiği kelimelere yabancılaşmasını üzerinden çatışmayı sağlamıştır. Yazar, bazı satırlarda ele aldığı bu içsel çatışmada çocuk kültürel olarak bir uyumsuzluk yaşamakta ve bunun zorluğunu içerisindeki yalnızlığını kelimelerinin bile birer yabancı olarak görülmesini vurgulamıştır. Şakar, bu yabancılaşma evresini “Kelimeler önce aklına düşüyor, düşünüyor, başka bir dile çeviriyor, dili ağzının içinde acemice kıvrılıyor ve sonra kanar gibi, kan kusar gibi bir şeyler dökülüyordu dudaklarından. Dudaklarından boşluğa dökülen kelimeler, birer eski dost değillerdi. Artık bir yabancı, hızla kendinden uzaklaşan bir yabancı.” (Şakar 2016b: 119) cümleleriyle betimlemiştir.

ALO eserindeki Şahmeran ve Mutfakta Bir Öykü adını alan öykülerinde de çatışma unsuru vardır. İlk olarak Şahmeran öyküsünde görülen çatışmanın devlet yurdundaki öykü kişinin çevreye ve görevlilere ayak uyduramayıp aykırılık göstermesi ve bunun sonunda da şiddete maruz bırakılması görünür. Şahmeran öyküsündeki bu durum psikolojik bir çatışma olarak göze çarpar. Çocuğun çevresine karşı ruh hali asilik gösterir.

Öte yandan bir diğer bahsi geçen öykü Mutfak Bir Öykü’dür. Öyküdeki iç metinde yer alan Necla karakteri hayat tarzı olarak hem asistanıyla hem de içinde yetiştiği toplumla ve ailesiyle çatışmaktadır. Öykü içerisinde pek çok yerde belli olan bu çatışmanın Necla’daki etkisi antidepresan kullanımı olmuştur. Ailesine olan bağına ve hatta kendi sağlığına karşı bile kayıtsız olan karakter, asistanını eleştirel düşüncelere sevk etmiştir. Necla’nın ailesiyle ve çevresiyle yaşadığı çatışmanın en somut kanıtı öykünün sonlarına doğru üst kurmacanın etkili olduğu dış metindeki şu düzenlemedir: “Necla: Sonra, uygun bir zamanda annesini geri arasa ve biz Necla’nın yetiştiği ortama dair bilgi sahibi olsak. Bunu yaparsan Necla’nın yaşadığı çatışma çok daha belirgin hale gelir.” (Şakar 2018: 126).

### 3.1.4. Dostluk

Cemal Şakar'ın hayatında dostları önemli bir yer teşkil eder. O, dostlarıyla sohbet etmeyi ve vakit geçirmeyi seven bir yazardır. Bu nedenle yıllar içerisinde kurduğu kuvvetli dostlarının gerek öykü başlarında isimlerini geçirerek gerekse bazı öyküleri onlara ithafen kaleme alarak göstermiştir. İnsanı ele almayı bir ilke haline getirmiş yazarın, dostlarını ve öykü kişilerinin dostluklarını eserlerine yerleştirmesi yadırganamaz bir sonuçtur. Öykülerinde dostluk temasını sıklıkla işlemiş olan yazar, öykü kişilerinin de çeşitli türden dostluklarını okurlarına sunmaktan imtina etmemiştir.

Avustralyalı bir akademisyen olan Sandra Lynch, dostluk ve dostlarla ilgili şu tanımı yapmıştır: “Dostlar arasındaki duygusal bağ ortaktır, üstelik iki taraflı duyguları içerir: Dostlar birbirlerine karşı derin duygular besler ve bu duyguların karşılığı olduğunu bilir; büyük bir olasılıkla karşısındakinin de bunu bildiğini bilir. Dolayısıyla dostluk yalnızca duygu değil, bilgi de içerir. Bu, yalnızca iki tarafın birbirini sevmesine ilişkin bir bilgi değil, aynı zamanda karakter özelliklerine ve kişiliğe ilişkin bir bilgidir.” (Lynch 2013: 12). Cemal Şakar öykülerinde de bu denli dostların varlığı oldukça fazla yer tutmaktadır. Keza Pencere kitabının ilk kısmının tamamı bir dostluğun üzerine inşa edilmiş aynı olayın farklı gözlerden yansıması olarak şekillenmiştir. İlk kitabından başlayan dostluk vurgusu sonraki birçok kitapta daha kendini göstermiştir. Bazen kendisine yan tema olarak yer bulan dostluk kavramı bazense merkeze oturmuştur.

Cemal Şakar öykülerinde dostlar bazen gitmek zorunda kalır. Bu gidiş yolculuk temasında işlense de yan tema olarak dostluk kavramını da taşımıştır. Dostlar kimi zaman bırakıp giden kimi zamansa bir engelin mükafatıdır. Örneğin, EZ kitabındaki Dört Güzel Şey isimli öyküde dost nehrin karşı kıyısında yer almaktadır. Öykü anlatıcısının karşıya geçmesi ve dostuna ulaşması gerekmektedir. Bunun yollarını ise dört elemente vurgu yapacak şekilde tefekkür etmiştir. Yine benzer bir diğer öykü ise GG bünyesinde yer alan İnşirah öyksüdür. Çeşitli zamanlara ayrılmış öyküde gidişin sembolü bir kamyon olmuştur. Yine iki dostun birbirinden kopuşunu işleyen bu öyküde yola çıkışın yanında ikincil olarak dostluk temasının varlığı söz konusudur.

YD öyküsünde bir idam mahkumünün son anlarının konu alındığı Ses öyküsü vefanın ve dostluğun nişanesi olmuştur. Tematik açıdan bakıldığında birçok unsuru (yolculuk, ölüm, yalnızlık) içinde barındıran öyküde en göze dokunan tema dostluktur. İdam mahkumu olan dostunu görmeye gelen öykü kişisi vefa borcunu yerine getirerek dostunu en sıkıntılı gününde de yalnız bırakmamıştır. Son anına kadar yanında durup vakit geldiğinde ise orayı terk eden öykü kişisi ile idam mahkumu dostunun arasında geçenler şu şekilde kaleme alınmıştır: “Benden son bir isteği olup olmadığını sordum. Yoktu. Hellalik diledim. Kapıya vurdu. ‘Bütün ölümler bana göredir,’ dedi. Bana sarıldı. Hiç beklemiyordum. ‘Selametle’ dedi. Kapı ağır ağır açıldı. Boğazımda bir yumak.” (Şakar 2014b: 68).

EZ kitabında yer alan Birkaç Kırık Görüntü öyküsünün “Çay bahçesinin dip tarafındaki bir masaya oturdular. Erkeğin yüzü Ayasofya’ya dönüktü, kızınki Sultanahmet’e.” (Şakar 2014c: 47) cümleleriyle başlaması öykü temasının doğrudan dostlukla ilişkilendirilmesine olanak sağlamıştır. İki dostun öykü boyunca sohbetleri edebiyat çevresinde gerçekleşmiştir. Okuyucuya bir tanığın gözünden verilen öykü, ara ara öykü kişilerinin gözünden anlatılmıştır. Çeşitli anlatım teknikleri ve yapısal diğer unsurlarla zenginleştirilen öykü oldukça özgün bir anlatıma sahip olmuştur. Öykünün sonlarına doğruysa iki dost evlerine gitmek üzere mekândan ayrılmışlardır.

Cemal Şakar’ın en uzun öyküsü olan Pencere, içinde bulunduğu kitaba ismini vermiştir. Pencere öyküsü kitabın ilk kısmını oluşturan ve beş ana başlığa ayrılan bir öyküdür. Öyküdeki başlıklar “Pencere, Yöneliş, Denizin Sonsuz Maviliği, Biz birbirimizi İçimizde Taşırız, Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık” isimleriyle yer almıştır. Her bir başlıkta öykü kişilerinden birinin gözünden ilerleyen kurgu dostluk üzerinden işlenmiştir. Bununla birlikte yalnızlık ve yoluluk temalarını da içerisinde barındırmaktadır.

Başlıklarda ilk olarak Pencere’ye bakıldığında sahneleme tekniği ile dışarıdan bir gözlemcinin bakış açısıyla öykü yüzeylemesine işlenmiş ve her bir satır sayılarla maddelenmiştir. Öyküdeki duygular oldukça kısa cümlelerle ama etkili bir biçimde verilmek istenmiştir. Öte yandan sonrasında gelen ilk iki başlıkta sırasıyla evdeki çocuk

ve evin annesinin gözünden bu misafirlik aktarılmıştır. Dostluk temasının varlığı ile beraber bu iki başlıkta umumiyetle işlenen tema insanın yalnızlığı olmuştur. Yöneliş başlığında çocuğun; Denizin Sonsuz Maviliği başlığında ise evdeki annenin bakış açısını görmek mümkündür.

Biz Birbirimizi İçimizde Taşırız öyküsünün kişisi, fiziksel engelli dostuna uzun yollar katedip gezdiği yerlerin fotoğraflarını ve bir zamanlar birlikte olduğu camialarda olup bitenlerin haberini vermek için ziyarete gelir. Fedakâr dostluğun timsali durumundaki öykü kişileri eski zamanlarda birlikte edebi ortamlarda yaşamış ve dostluklarını yıllar içerisinde geliştirmiştir. Öyle ki sabahın erken saatlerinde yatalak dostunun olduğu köye gelen öykü kişisi evde oldukça saygıyla karşılanmıştır. Arkadaşına fotoğrafları ve zarfları verirken aralarındaki şu diyalog duygusal akımı aktarmakta yardımcı olmuştur: “Arkadaşının zarfa uzanan titrek ellerini gördü; iki damla gözyaşını. Umutsuz birkaç söz, gözyaşlarına karıştı. Yaralanmıştı. Keşke fotoğrafları getirmeseydi. Zarf açılmadan masanın üzerinde duruyordu.” (Şakar 2014d: 57). Öykünün sonunda yer alan “Bir yanı buralarda kalmıştı” (Şakar 2014d: 60) cümlesi öykü kişilerinin arasındaki dostluğun ne kadar kuvvetli olduğunu gözler önüne sermiştir.

Son öykü olan Suskunluktaki Hayret Verici Aydınlık evdeki yatalak adamın gözünden aktarılmıştır. Öykü kişisi derin yapıda bir yalnızlık çekmektedir. Mevcut fiziksel engeli yüzünden evde yaşamak zorunda kalmış ve aile bireyleriyle arasındaki sosyo-kültürel farktan dolayı onlara çok fazla uyum sağlayamamıştır. Öykü kişisinin arkadaşına karşı duyduğu duygular şöyle anlatılmıştır: “Arkadaşına düşkünlüğünü, minnettarlığını, hayatında her zaman çok önemli bir yer tuttuğunu anlatmak istemiş; ama sözlere hiçbir zaman güvenmemişti; onları ruh dünyasını sınırlayan birer kalıp olarak görmüştü.” (Şakar 2014d: 69). Dostluğun önemini vurgulayan anlatıcı, yatalak adamın hayatında bundan sonra dostların daha çok yer tutacağını “Yıllar sonra yeniden dostlarına tutunduğunu hissetti. Artık, dostlarına konan yanının peşinde koşacaktı.” (Şakar 2014d: 71) cümleleriyle kaleme almıştır. Yatalak adam için eskiden yaşadığı ortam ve dostlarıyla bir arada geçirdiği edebi meclislerin özlemi sürmektedir.

Hayalperdesi birçok öyküsüyle dostluk temasına vurgu yapmıştır. İki dostun girift olmuş hikâyesi ise kitapta Ateşböceği başlığıyla yer almaktadır. Ortak bir öğrencilik hayatı ve mazileri olan iki gencin birlikte İstanbul’u gezmelerinin konu alındığı öyküde yer yer zamanda kırılma olup geçmişe gidildiği görülür. Öykü kişilerinin dostluğu ilerleyen yıllara rağmen hiç eskimemiş ve ilk günkü duygusal bağ korunmuştur. Bu durumu öykünün sonunda alınan bir mesajla belirten yazar şu cümleleri kaleme almıştır: “Böyle olmadığını bilmesinin de bir önemi yotku. Ama mesaj hâlâ telefonunda duruyordu. Cevaben bir mesaj yazdı: ‘Sadıç.’ İçi ısıdı. ‘Yıllar önceydi.’ Bu sevinç sürmeliydi. ‘Köydeydim.’ Yine birlikteydiler. ‘O zaman görmüştüm.’ Yürekleri yanyanaydı.” (Şakar 2015a: 13). Öyküde başlığına ismini veren ateşböceği, dostlar arasında mazileri ve bugünleri arasında içlerini ısıtan bir köprü görevi görmüştür.

Koza öyküsü yine ortak bir geçmişi olan iki dostu konu almaktadır. Uzun yıllar süren dostluklarında aynı yola baş koyan iki dost sonradan görüştüklerinde aralarında geçmişe dair bir değerlendirme yapmaktadırlar. İki katmanlı öyküde yapısal olarak sütunlu bölümler ve paragraflı bölümler bulunmaktadır. Yazar, sütunlarla ayrılan bölümde öykü kişilerinin ve dostluk temasının işlendiği ortamın tasvirini yapmaktadır. Mekân unsurunun oldukça önemsendiği öyküde paragraflı anlatımlarda ise ana konu işlenmektedir. Öykü kişileri romantizm etkisindeki geçmişlerinde tabir-i caizse dünyayı değiştirmeyi düşünmüşlerdir. Romantik duyguların gerçeklerle karşılaşp realist bir duvara tosnaması sonucundaysa aslında hiçbir şeyin değişemediğini görüp bir düşbozumu içerisinde bir nevi kozalarına saklandıkları görülmüştür. Dostlardan birisi eski günlere geri dönülmesi ve düşünceleri doğrultusunda devam etmek gerektiğini söylese de diğeri çoktan pes etmiş ve ikna olmamak için direnmektedir. Ayrıca öykü ortamının geniş tasvirleri sebebiyle öykü okunurken satırlar okurların zihninde canlandırılması kolaylaştırmıştır. Geçmişin etkisinde dostunu ikna etmeye çalışan öykü kişinin uğraşları dostu için beyhude bir çaba olmaktan ileri gitmemiştir.

Hikâyât kitabının Bağlanma isimli minimal öyküsünde de Anthony Giddens’in “Uygar ilgisizlik” (Giddens 1994: 77) olarak tanımladığı şehrin bireyler arası karşılıklı güvene dayanan kalabalık hali içinde birbiriyle karşılaşan iki dostun diyalogları söz

konusudur. Dostluk temalı öyküde iki öykü kişinin de birbirlerine büyük bir duygusal bağ ile bağlı oldukları görülmüştür. Birbirlerini şehrin hengamesi içerisinde sesinden tanıyan dostlar arasında görünmeyen bir köprü yeniden inşaa edilmiştir.

ST kitabında iki öyküde dostluk temasının vurgusu kendini göstermiştir. Karşılaşma ve Bir Derginin Fenomenolojisi ismini alan öykülerde yine bir iş ve edebi uğraş ortamında birbirine yol arkadaşı olan dostlar söz konusu olmuştur.

İlk olarak Karşılaşma isimli öyküye bakıldığında öykünün konusunun bir kitabın istek üzerine okunması konu seçilmiştir. Öykü kişilerden birisi cami avlusunda çayını içtiği sırada aralarında edebi muhabbet olan bir dostu tarafından ziyaret edilir. Bu ziyaretin neticesinde ucuza bulduğu bir kitabı arkadaşının okumasını ister. İlk başta bu duruma karşı istemsiz olan öykü kişisi dostunun kendisine yaptığı isteklerle okumaya başlamıştır. Okumanın başlamasıyla yapısal olarak iç hikâyeye geçiş yapılmıştır. Öykü kişisi okuduğu kitabı yaşarcasına tanıklık etmeye başlamıştır. Bursa’da bir camide geçen olayda bir dostluğun başlaması namazla başlamıştır. Çerçeve hikâyeye geri döndüğünde ise kitabı bırakan öykü kişisi kitabı okuyan dostunun etkisiyle yaşadığı değişimi fark etmiştir. Ayrıca öykünün içi ve çerçevesi arasında bir kurmaca ilinti bulunmaktadır.

ST kitabında dostluk teması dâhilinde son değinilecek öykü Bir Derginin Fenomenolojisi adını almıştır. Öykünün konusu akademik bir çalışma yapan öykü kişinin eski bir şairin evini ziyaret ederek bilgiler toplamasıdır. Bu esnada zamanda geriye giderek şairin gençliğinde dostlarıyla geçirdiği dönemler öyküye taşınmıştır. Öyküde hem geçmişteki satırlar hem de şairin akademisyeni dostluğuna kabul etmesi işlenmiştir. Eski şairin gençliğinde dostlarıyla bir dergi çerçevesinde yazılar ve şiirler paylaşan öykü kişisi o günleri anarken dostlarından şöyle bahsetmiştir: “Eksildik ded. Anlam veremedim. Ahmet gitti, Mehmet gitti, Hasan gitti; Ali, Veli bir de ben kaç kişiyi uğurladık; biliyorsun Hüseyin zaten bizden kopalı yıllar oldu; bir darıldı... Galiba şimdilerde Ali’yle görüşüyorlarmış.” (Şakar 2015b: 83). Dergi yazarlarının böylece çeşitli bilinen ve bilinmeyen sebeplerden dağılmasından sonra o günler bir anı olarak kalmıştır. Dergi yıllarından bahseden öykü kişisi geçmişteki dostlarından bahsederken

öyle ya da böyle yolları ayrılmış olsa bile kötü konuşmamıştır. Şairin duyduğu bu dostane tutum ve yılların eskitemediği saygı ve sevgiye karşı akademisyenin duyduğu imrenme “Düşünüyordum; bunca yıl sonra..bunca dargınlıklara, dedikodulara, ölümlere, kalımlara rağmen aralarındaki dayanışma müthişti. Birbirleri hakkında olumsuz tek cümle kurmuyorlardı. Oysa ortalıkta ne çok laf dolaşıyordu. Önceleri yazdıkları dergiden kopuşlarına ilişkin duyduklarına dair tek bir şey söyleyememişlerdi.” (Şakar 2015b: 91) cümleleriyle kaleme alınmıştır. Bu durum karşısında o dönemleri araştıran akademisyen işin magazinsel kısmında olduğunu düşünmüş ve utanç içerisinde çalışmasını geri çekmiştir. Bunun neticesinde de çalışma yapraklarını Bursa’daki konaktan çıktıktan sonra çöpe atmıştır.

### 3.1.5. Yalnızlık

Cemal Şakar öykülerinde öykü kişilerinin bir kısmı yalnız ve yalnızlaşmış kişiler olarak göze çarpar. Bu yüzden yazarın yalnızlık temasını doğrudan merkeze oturttuğu öykü sayısı azımsanmayacak kadar fazla olmuştur. Örneğin yolculuk temalı öykülerde görülen yalnızlık teması, ya bir sonuç ya da bir sebeptir. Kişilerin gittiği yerlerde yalnızlığı araması yahut da yalnızlığı duyumsaması da yolculuk öykülerinde yer almıştır. Öte yandan kalabalıkta yalnızlaşan insanların konu edinilmesi postmodern sanat anlayışının ve sanatçı kimliğinin önemli bir unsurudur.

Yalnızlık teması yukarıdaki bilgiler ışığında da anlaşıldığı gibi münferit bir tema olarak ele alındığında bir hayli öykü bulunmaktadır. Öykü külliyatı içerisinde yalnızlık teması diğer temalarla da olan ilişkilerinden dolayı rahat nüfuz alanı bulmuştur.

Öykü kitaplarına bakıldığında GG, Yol Düşleri, Pencere, ST ve PB eserlerinde bu temayla kurgulanmış öyküler dikkat çekmiştir. İlk öykü kitabından son yıllara değin varlığını gösteren yalnızlık temasını çeşitli öykülerde kişilerin iç dünyası üzerinden işleyen Cemal Şakar, öykü kişilerinin psikolojilerini ve dış dünyaya karşı konumunu öykülerine taşımıştır.

GG kitabında Ölü Zaman öyküsü bu bağlamda dikkate değer ilk öykü olmuştur. Öykü kişisi bodrum katta öğrenci evinde yaşayan ve yalnızlık güzelleme yapan biridir. Evinde yalnızlığı hedefleyen öykü kişisi kendisini toplumdan soyutlama sebeplerini öykü içerisinde sıralamıştır. Sebepleri belirleyen bazı istekler de yine bu satırlarda kendine yer bulmuştur. Öykü kişinin yalnızlığa yönelmesi konusundaki psikolojik sebepler ve altyapıyı öyküye taşıyan Cemal Şakar, öyküde savrulan bir kişinin duygularını aktarmıştır. Yalnızlık vurgusundan sonra intihar eğiliminden de bahseden öykü kişisi, bahsi geçen satırlarda yalnızlığa dair şu cümleleri kurmuştur: “Şimdi tüm sınırlarımı aşmak, bağlarmdan kurtulmak, yalnızlığın yüceliğini ve bilgeliğini yaşamak istiyorum. İnsanlarla paylaşacak sorumlarımı yitirdim. Onlardan bir şeyler dinleyecek, onlara bir şeyler anlatacak kadar genç ve güçlü değilim. Bağısız, sorumsuz, iletişimsiz bir dünya kurmak istiyorum, kendime. Hiçbir şey, ama en ufak bir şey dahi beni bağlamamalı, bana ayak bağı olmamalı. Yaşadıklarımın hesabını ödeyerek, -ırmaklara ne çok şey borçluyum- evime kapanmak istiyorum. Yitirdiğim umutlarımı, ölü sevgilerimi, ölümcü tutkularımı dünyaya bağışlayıp umutsuz, sevgisiz, tutkusuz biri olarak, -bir dalga, bir güvercin, bir yaprak- evime kapanmalıyım. (Şakar 2014a: 37-38). Öykü kişisi oldukça romantik hisler içerisinde bu duyguları hisseder ve aktarır. Postmodern karakterlerde sıklıkla rastlanan bu bunalım ve intiharlı ruh hali Ölü Zamanlar öyküsünde kendisini gösterir.

YD kitabında Bir Masal öyküsünde de benzer durum söz konusudur. Yalnızlığın yüceltilmesi ve irdelenmesi bu öykünün muhtevasında da göze çarpmıştır. Birbiri ardına yayınlanan her iki kitapta da yalnızlık olgusuna bakış ve öykü kişileri tarafından yansıtılış biçimi benzerlikler görülmüştür. Yazarın öğrencilik ve gençlik yıllarının öykücülüğüne bir diğer yansıması olarak da görünen bu öykülerde bir odanın yahut da yalnız geçirilen bir evin içerisinde teşekkül etmiştir. Bir Masal öyküsünde öykü kişisi yalnızlığa ermek için şunları yapmıştır: “Işık odama da girsin istedim. Perdeyi yırttım, camı kırdım. Güneşin kör eden aydınlığı üşüştü gözlerime. Kent ile odamı; onun aydınlığı üşüştü gözlerime. Kent ile odamı; onun aydınlığı ile benim karanlığımı dengeleyebilmek için bir kibrit yaktım. Yalnızlığım çoğaldı. Ben eksildim. Yalnızlığımı ve noksanlığımı bereklendirmeliyim.” (Şakar 2014b: 27). Sonraki satırlarda yalnızlıkla ve çevresinden uzaklaşmakla bir arınma yaşayacağına inanan öykü kişisi arayış

temasıyla da ilintili o satırlarda kendisine çeşitli sorular sormuştur. Yalnızlığı ve arınmayı irdeleyen sorulardan bazıları şunlardır: “Yol, iz bilmeden koşmakla; öncemi geride, sonramı ileride aramakla arınabilir miyim? Hep kendimden önde koşarak, ardımdaki çokluktan kurtulmaya çalışmakla arınacak mıydım? Üstelik böylesine yabancı bir sokakta, sadece başımın üstündeki haleye tutunarak?” (Şakar 2014b: 29).

Öte yandan yine alabildiğine bir yalnızlığın öyküsü olan Eviçi, hem Cemal Şakar öykücülüğünde hem de araştırmacılar nazarında oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Yazarın yine YD kitabındaki bu öyküde çoklu anlatım ve postmodern unsurlar sıklıkla kullanılmış ve yalnızlığın kabullenilişi bir söyleve dönmüştür. Yalnızlığın, kişinin benliğine ve elindekilere yönelmesini sağladığı öyküde birbiri ardına sıralanmış bazı cümleler yargıları doğrular nitelikte olmuştur. Öykü kişinin yalnızlığını anlattığı bir paragrafta bütün bir öykü boyunca içinde bulunduğu ruh halinin yansımaları ve Şakar öykücülüğünün ilk yıllarındaki yalnızlık temasını tümünden dışarıya yansıtmıştır. Bahsi geçen satırlar şöyle kaleme alınmıştır: “Yalnızım, evet çok yalnızım demek, biliyorum hiçbir şeyi, odamın duvarlarına astığım kağıtlardaki duygu aforizmalarını, içtiğim çaydaki burukluğu, sokakta yürürken çıkan kavgada yüzümün yaralanmasını, okuduğum kitaplara not düşmeyişi, ne bileyim daha neler neleri, ya da benim olan hiçbir şeyi anlatamaz. Ertelemelerimde, telefon ahizesindeki sesin tınısında, aynadaki yüzümün yansımalarında, büyüyen gecenin yarılsamalarında, ulaşamadığım yerlerde yaşıyormuş gibi yaşamalarım, hep kendime çekildiğimi, yalnızım demekle anlatabilir miyim?” (Şakar 2014b: 47).

Cemal Şakar öykü kitaplarından Pencere ismini alan eserde Denizin Sonsuz Maviliği başlıklı öyküde evin kadınının öykü boyunca yalnızlık içerisinde yaşadığının vurgusu yapılmıştır. Öykü kişisi kadın aile içinde bir yere tutunamamıştır. Ne çocukları tarafından iyi anlaşılmış ne de eşiyle arasındaki sosyo-kültürel farktan dolayı sağlıklı iletişim kurabilmiştir. Çocuklar tarafından sadece kendi bakımlarını üstlenen birisi gibi algılandığını düşünen kadının hayatı oldukça rutin ilerlemiştir. Keza eşiyle olan münasebetinde de aralarındaki kültürel düzey, yıllar içerisinde kadına ait olmak istemeyeceği durağanlıkta bir hayat yaşatmıştır. Eşinin yıllar sonra fiziksel engeli yüzünden yatalak olması da bu duruma üzerine olumsuz bir etken olmuştur. Böylece

uzun zaman evinden çıkamamış ve kendisini tamamen çok da memnun olmadığı ev ortamına adamıştır. Öykü kişisi kadının bu şekilde akan hayatına bir vurgu yapılmak gerekirse şu satırlarda verilen cümleler sıkıntılı psikolojiyi gösterir: “Mutfağa gitti, zaten ömrünün yarısı burada geçiyordu. Bu kez ağlamak istemiyordu. Dolaptan kahveyi çıkardı. Hafif rutubet almıştı. Kahveler köpüklü olmayacaktı. ‘Olsun’ diye düşündü. Bu adama çok bile.” (Şakar 2014d: 38).

Bir mahkûmün içinde bulunduğu durumun öyküleştigi Çemberler, yazarın ST kitabında yer alır. Öykü kişisi mahkûm öyküdeki satırlardan da anlaşılacağı üzere siyasi bir süreç sonucunda hapse girmiştir. Öykünün henüz ilk satırlarında içine düştüğü yalnızlığı vurgulayan öykü kişinin durumu şu cümlelerle aktarılmıştır: “Şimdi bir ipin üzerindeyim. Gergin; düşmek, düşmemek elimde mi? Ellerimde bir avuç mavilik; uzatsam, açsam auçlarımı. Kime? Neredesiniz! Yoksunuz. Ne zaman yoksun değildik. Zaten hiç olmadınız ki! Yokluğunuzda, ben şimdi bir ipin üzerindeyim.” (Şakar 2015b: 49). Öyküdeki mahkûm kişinin yalnızlık psikolojisi bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Cemal Şakar’ın mahkûm kişilerin üzerinden yalnızlığı işlediği bir diğer öyküsü PB kitabındaki Kendisi Bir Upuzun öyküsüdür. Öyküdeki mahkûm tek başına karanlık yalnızlıklar içerisinde duygusal acılar çekmiştir. Onunla tek muhatap olanlar ona hiç görünmeyen gardiyanlardır. Hücrelerine döndüğünde ise gerek dağılan tespihine ve yere saçılan imamesine gerekse öykünün sonundaki namaza yapılan vurguyla da bu mahkûmun muhafazakâr tutumlu biri olduğu belli olmuştur. Öykü kişinin içindeki tecritli yalnızlık hali öykünün bir kısmında şu satırlarla kendine yer bulmuştur: “Bir sessizlik, upuzun; alışmışım, upuzun sessizliklere. İçindeydim sessizliğin, kendimleydim upuzun. Başkaları, başka şeyler, her şey dışımdaydı, çok uzağımda. Gözlerimi yumup düşünüyordum artık çok uzağımda kalanları. Ama öyle değildi. Duyuyordum şehrin seslerini; başkaları için hiçbir şey uzak değildi.”(Şakar 2015c: 75).

Bir hastanın müşahade odasındaki halinin işlendiği Defter öyküsünde de öykü kişinin yalnızlığını işler. Yatağında öylece uzanırken duvardaki ve tavandaki en ince detayları bile yalnızlığında fark etmiştir. Öte yandan dizlerini karnına çekerek hemşireyi ve doktoru beklerken artık son olarak defterini ve kalemmini eline almıştır. Cemal Şakar,

öykü kişinin dış dünyadan soyutlandığı ve yalnız başına geçirdiği bu yatağında ele almıştır. Tam da bu anda Şakar, öykü kişinin durumunu anlatmak için şu cümleleri kurmuştur: “Bir kuyudaydı, beyaz, aydınlık, derin, an be an daha derinliklerine düştüğü bir kuyu, düştükçe aşağılara doğru dünya uzaklaşıyor, dünya uzaklaştıkça dünyanın yükü hafifliyor, dünyanın yükü dedi, bi dünya yük!” (Şakar 2015c 80). Psikolojik tutumun öykü kişinin üzerindeki etkilerini kademeli şekilde aktaran Şakar, yalnızlığı; öykü kişisini dünyadan derinlere düşürerek uzaklaştıran bir hal olarak tasvir etmiştir.

ALO’daki Aykız öyküsünde de yalnızlık temasını işleyen yazar, bu kez yalnızlığı yetiştirme yurduna yerleşen bir kızın üzerinden yansıtır. Öyküdeki kız yalnızlığını şu cümlelerle aktarır: “Gece karanlık, ay bulutludur. O zaman ayın çengeline oturan kız görünmez. Kız görünmeyince burnumun direği sızlar. Kendimi daha bir yalnız, daha bir ıssız hissederdim. Ninem bunu bilirdi.” (Şakar 2018: 84). Öykünün devamında yetiştirme yurdundaki günlere daha da belirginlik katan yazar, öykü kişinin yurttaki günlerinde gördüğü şiddeti de detaylandırır. Öykü kişisi yurttan içeriye görevlilerin kollarında içeriye girdikten sonraki süreçte kalabalığın içindeki yalnızlığını ise şöyle anlatır: “Ranzaya torba gibi atıverdiler beni. Oda şeytan dolu. Gülüşler, kahkahalar, hakaretler... Sindim kaldım ranzamda, dertop oldum, uçayım, kaybolayım, ay gelsin beni alsın istedim. Kalakaldım ranzamda.” (Şakar 2018: 85).

### 3.2. Toplumsal Temalar

#### 3.2.1. İslam Coğrafyası

Cemal Şakar öykülerinde tematik yapıyı oluşturan ikinci büyük unsur İslam coğrafyası ve müslüman kişiler olmuştur. İslam coğrafyasının ahvalini veren yazar, islamiyet çevresinde şekillenen edebi anlayışı satırlarına taşımıştır. Cemal Şakar İslam coğrafyası temasının tüm alt başlıklarında insanlara yapısal bağlamda oldukça önem vermiştir.

Cemal Şakar öykülerinin bir kısmında Türk veya İslam coğrafyasını yakından ilgilendiren bazı olgular göze çarpmaktadır. Bu olguların bazılarına 80 Darbesi, Ortadoğu'daki unutulmaz olay ve tarihler, işgaller, mültecilik faaliyetleri, terör, şiddet ve toplumsal olaylar örnek verilir. Dikkat edilmesi gereken unsur tüm bu olgulara yine kişiler ve iç dünyası açısından yer verilmiş olmasıdır.

Birkaç alt başlıkla tasniflendirilecek sözü geçen tematik olgular eserler içerisinde irdelenerek ve yorumlanarak ele alınacaktır. Örneklerde kimi zaman darbe döneminde bir gencin bakış açısından kimi zaman bir patlamada yaralanan insanın halinden kimi zamansa Ortadoğu'da tarihe şahitlik eden insanların gözünden satırlara yer verilirken öyküler her şeyiyle bir bütün olarak değerlendirmeye tabi olacaktır.

#### 3.2.1.1. Siyasal Çatışma ve Şiddet

Cemal Şakar öykülerinde insan kavramının iki boyutu vardır. Bir boyutu insanın duygusal yanını ortaya koyan daha durağan ve bireysel konularla ele alınırken diğer boyutu ise daha çok toplumsal temalarla da ilgili gerilimi yüksek ve gerçekçi öykülerdir. Siyasal çatışma ve şiddet konusu bu iki boyutun ortak paydasıdır. Siyasal çatışma konusu daha çok bireysel odaklı toplumsal temalara dahil olsa da şiddet konusu bazı öykülerinde daha belirgin bireysel eğilim göze çarpmaktadır. Siyasal çatışmanın ele alındığı öykülerde genellikle toplumsal birtakım olaylar ve tarihten esinlenerek kurgulanmış öyküler kaleme alan Şakar, şiddet konusunda ise daha çok arka sokaklara ışık tutarak yeraltı edebiyatı etkilerini öykülerine yerleştirmiştir.

Cemal Şakar, siyasal çatışmanın ve şiddetin yer aldığı öyküleri genellikle son eserlerinde kaleme almıştır. Bireysellikten toplumsal olana doğru bir ivme kazandıran yazar, bu bağlamda siyasal çatışma ve şiddet başlığı da dahil savaşlar, darbeler, mültecilik gibi konuları ele alarak İslam coğrafyasıyla ve insanımızla ilintili temaları işlemiştir. Bahsi geçen temaları işlerken kurgusunu kimi zaman yakın ve uzak tarihten kimi zamansa bütünen kurmaca bir gerçeklikten almıştır.

Siyasal çatışma ve şiddet başlığı bir nevi savaş konusunun da bir alt başlığı gibi algılansa da aslında başlı başına bir tematik olgu olarak görülmüştür. Çünkü siyasi çatışmanın ve şiddetin öykülerdeki varlığı tamamen belirli bir kitleye veya bireye tek taraflı yapılan zarar verici hareket olarak tespit edilmiştir. Savaş halinde bulunmak ise etimolojik açıdan da anlaşıldığı üzere umumiyetle işteş bir eylem olmalıdır. Fakat Şakar öykülerinde bu olgu Müslüman devletlere karşı istila ve işgal amaçlı başlatılan, tek taraflı devam eden bir olgudur.

Siyasal çatışma ve şiddet teması bağlamında ele alınması gereken ilk eser ST kitabıdır. Şakar, eser içerisinde Ana Haber Bülteni ismini verdiği öyküsünde herhangi bir günün akşam haberlerini metne dökmüştür. Estetik kaygılarla kaleme alınmayan öyküde haber başlıklarının içinden birisi terör diğeri psikolojik şiddetle ilintili olarak görülmüştür. Irak halkının çeşitli örgütlerce terörist bir saldırı sonucu hayatını kaybettiği olayın öyküye yerleştirilmesi terör başlığına örnek teşkil etmiştir. Bu haber özet bölümünde şöyle yer almıştır: “Irak bugün yine kan gölü... Çarpıcı görüntüler... Pazar yerinde yine intihar saldırısı... Ölü sayısı kırk civarında; sayının artmasından korkuluyor... AZ SONRA...” (Şakar 2015b: 93). Aynı öyküde psikolojik şiddete örnek bir haber bulunmaktadır. Dönemin kanunları doğrultusunda kıyafet yönetmeliğine uymayan bir öğrencinin sınava alınmamasının konu edinildiği haber öyküye dâhil edilmiştir. Peçeden dolayı sınava giremeyen kızın durumunu öykü muhtevasında işlemesi Cemal Şakar’ın öykücülük anlayışı ve bağlı olduğu dünya görüşünün etkinliğini yansıtmıştır. Muhafazakâr insanların gözünden öykülerini kurgulayan yazar, bunun hassasiyetiyle öyküde şu haberi işlemiştir: “Olacağı buydu: Erzurum’daki Açık Lise sınavlarına bir öğrenci peçeyle girmeye çalıştı. Bir memur sendikası tutanakla olayı kayıt altına aldıklarını söyledi... Sendika yetkilisi canlı yayında... AZ SONRA...” (Şakar 2015b: 93).

Mürekkap kitabındaki birçok öyküsünde şiddet, kan, savaş ve ölüm söz konusudur. Öykülerinden bazılarında tematik yapıda şiddet önemli bir yer tutmuştur. Bu düzlemde bakıldığında Bıçak öyküsü ilk örnektir. Öykü kişilerden birisinin de Cemal Şakar olduğu öyküde kurgudaki baş kişi bıçaklı saldırıya uğramıştır. Şiddet ögesinin belirgin bir örneğini oluşturmuştur. Bu olayın yaşandığı satırlar kendine şöyle yer

bulmuştur: “Adam bıçağı arkadan, böbreğinin bulunduğu yere doğru salladı. Bir de kanırttı. Cemal donakaldı; gelmese miydi, bağırmasa mıydı?” (Şakar 2017: 36).

Kitabın içinde siyasal çatışma ve şiddet teması çerçevesinde değerlendirmesi gereken bir diğer öykü Güneş’tir. Öyküde sabah saatlerinde Taksim’deki iş yerine giden bir kadının rutin başlayan gününün terör saldırısı sonucunda bir yıkıma dönüşmesi ele alınmıştır. Cemal Şakar, bir kadın üzerinden işlediği öyküsünde öykü kişisi ve kurguyu 31 Ekim 2010 tarihindeki olaydan esinlenerek yazmıştır. Şakar, yaşanan terör saldırısını öyküde şöyle tasvirlemiştir: “Tam meydanın orta yerindeki alandaydı; Heykel’in etrafındaki çiçekliğe bir adım ya kalmış, ya kalmamıştı. Korkunç bir ses... bir gümbürtü... bir patlama... duyar gibi oldu; bir kıyametti sanki, kıyamet borusu muydu, duyar gibi olduğu?” (Şakar 2017: 40).

Cemal Şakar, 1989 yılında geçen toplu mezar olayını işlediği Bir Öykü Tahlili isimli öyküsünde de konusu itibariyle siyasal çatışma ve şiddet teması işlenmiştir. Bir terör örgütü tarafından yapılan bu katliamın konu edilmesi yapısal olarak farklı ele alınmıştır. Toplu mezar olayının öykünün başından sonuna kadar farklı başlıkların altında işlendiği görülmüştür. Öykü muhtevasını oluşturan yapısal unsurların farklı başlıklarla ayrıştığı bu öyküde oldukça gerçekçi bir bakış açısından yararlanılmıştır.

Önce Vatan ismini alan öykü ise bir şehit haberi çevresinde kurgulanmıştır. Yazar metni bir öykü taslağı şeklinde kurgulamıştır. Bu şekilde kaleme alması öyküyü okurken henüz yayımlanmamış bir öyküyü yazarın dahi haberi olmadan müsvette notlar içerisinden okuyor gibi hissettirmiştir. Öykü bir şehit cenazesi dönüşü ile başlayarak zamanda ve olay örgüsünde atlamalarla teröre karşı yapılan direnişi konu almaktadır. Yapısal olarak siyasal çatışma ve şiddet çerçevesinde değerlendirilecek bu öyküde pek çok satırda milliyetçilik yanlısı tutumun yanı sıra terör karşıtlığının vurguları da yapılmıştır. Öyküdeki bahsi geçen vurgulamalar ilk satırlardan itibaren şöyle başlamıştır: “Şehit cenazesi dönüşü (bir gün önce, gece yarısına kadar içilen içki nedeniyle baş ağrısı) minibüse neredeyse yığıldı; arkadaşlarında da bir yorgunluk; ama kendilerine olan inançları bir kat daha artmıştı. Çoktandır niyetlendiği fakat bir türlü

yapamadığı şeyi yapacaktı. Cep telefonunu çıkardı: ‘Kendimi vatanıma ve bayrağıma adadım. Seninle olamam. Sıcak günlerden geçiyoruz. Vatanımın ve bayrağımın bana en çok ihtiyaç duyduğu şu günlerde kalbim her şeye kapalı.’ Sanki ağır utançtan kurtulmuş gibiydi. Toprağıyla bayrağıyla arasındaki aşılmaz bir engeli aşmış gibi hafifledi.” (Şakar 2017: 48).

Mürekkap kitabında siyasal çatışma ve şiddetin net olarak görüldüğü son öykü Uzak olmuştur. Cemal Şakar’ın nenesi ve dedesine atfederek başladığı öyküde mültecilerle ilintili bir konu işlenmiştir. Çeteci bir grubun terörist eylemine maruz kalan köy halkını konu almıştır. Öyküde çetecilerin masum halka uyguladığı şiddetin gerilimini tüm öyküye yayan Şakar, hem mülteciliğe hem de siyasal çatışma ve şiddet temalarına yer vermiştir. Sığınmacı ailedeki kadının üzerinden yazılan öyküde sığındıkları yerden sürgün edilmeden önceki yaşadıkları temayı destekler niteliktedir. Terörist bir eylemde bulunan çeteciler geldikleri köydeki yetmiş iki erkeği kurşuna dizerek köy halkını topraklarından sürmüştür. Öykü kişisi kadın ve kendisiyle birlikte sürülenlere karşı sığındıkları kamptaki görevliler ise iyi davranmamıştır. Öykü kişisi psikolojik şiddete de maruz kalarak karamsar bir havada öykü son bulmuştur. Bu satırlar şöyle teyit edilir: “Yere yığılırcasına bıraktı kendini. Elinde ne kumanya ne de tayın. Görevlilerin her zamanki öfkeli bakışları, sert muameleleri arasında sadece bir tek sözcüğü tanıdı: gâvur.” (Şakar 2017: 73).

Yazar, PB kitabında Otuz Saniye adını verdiği öyküsünde bir şehit cenazesini ve çevresindeki diğer olayları küçük parçalar halinde otuz parçaya bölmesiyle oluşturmuştur. Bu şekilde kurguladığı için öyküde anlatım kapalılığı söz konusudur. Öyküde yer alan parçalarda bir kısmı şehadet öncesinde bir kısmı şehadet anından bir kısmı da cenaze töreninden alınmış olsa da zamansal olarak bir kronoloji bulunmamasından dolayı bu durum öykü kurgusunu güçlü kılarak postmodernite etkisini okurlarına vermiştir.

Cemal Şakar, siyasal çatışma ve şiddet temasını Kara’da da işlemiştir. Kitapta bıçak, ölüm, şiddet gibi kelimeler sıklıkla kullanılmıştır. Yapı itibarıyla öyküler pembe tablo çizmek yerine adı gibi kapkara bir portre çizmektedir. Yazarın kaleme aldığı

öykülerinden Ömer Hayyam Canisi de bu hususta umumiyetle şiddetin ve kanın hakim olduğu bir öyküdür. Şakar'ın İstanbul yaşantısının da etkisinin görüldüğü bu öyküde Ömer Hayyam semtindeki öykü kişinin ağzından öyküyü aktarmıştır. Öyküdeki şiddet unsuruna bir örnek verilecek olursa “Deşerim. Hem de ne deşmek, kanırtırım bir de koca Yatağan bıçağını, dana gibi böğürür, koca göbekli kumarhaneciler, böğür ulan derim, böğür, sesin doldursun dünyayı, böğür duysun babam sesini, annem...” (Şakar 2016b: 21) cümlelerini işaret etmek gerekir.

Cemal Şakar öykülerinin kiminde mültecilik temasıyla birlikte görünen siyasal çatışma ve şiddet teması birbirlerine dayanmış ve öyküyü dik tutan ayaklar olarak görünmektedir. Uzak öyküsünde olduğu gibi Yumak öyküsünde de bu ikili yapı kendin göstermektedir. Küçük yaşta tehlikeli sokaklarda hayata tutunmaya çalışan öykü kişisi şiddete uğrayarak büyüdüğü için kendisi de başkalarına şiddet uygulayarak kendi adaletini yanlış yoldan sağlamıştır. Öykü kişinin sokaklarda uğradığı şiddete örnek teşkil eden satırlar şöyledir: “Yürüdü şehrin daracık, karanlık, küflü sokaklarında. Hep bir yanı, bir yerlere çarptı. Düştü. Kalktı. Yaralar içindeydi.” (Şakar 2016b: 27).

Yazar, şiddet temasını ALO öyküsünde ele almıştır. Öykü bir hayat kadının rutin hayatını işlemiştir. Yapısal olarak işleyişi sondan başa doğru olan öyküde anlatıcı hususunda çoklu anlatıcı tercih edilmiştir. Aynı paragrafta bile kurgu bazı cümlelerde öykü kişinin ağzından aktarılırken bazı cümlelerde dışardan bir anlatım yapılmıştır. Öykünün üzerine oturtulduğu Leyla karakteri hayat kadınlığı yapmaktadır. Öyküde bir akşam arabasına bindiği kişilerce zorbalığa maruz kalmış ve bunun sonunda da şiddet görmüştür. Kendisine uygulanan çeşitli şiddet unsurlarından sonra hastaneye kaldırılan öykü kişinin yaşadıkları öykü muhtevasında şu satırlardan teşekküldür: “Başımı taşlara vuruyorum. Bir ılıklik şakaklarımdan yol alıyor. Sustalıyı kollarına sürtüyor. İnce çiziklerden ince ince leyla akıyor kaldırımlara. Başımı duvara sürtüyor. Daha sert. Daha hızlı. Başı ayara geliyor. Duvarda kalan saçlarına ay düşüyor.” (Şakar 2016b: 32). Tüm bunlardan sonra da iş arkadaşlarının görebileceği bir yerde öykü kişisini arabadan aşağı atmışlardır.

Hayatın Kıyısında öyküsü de şiddet temasının işlendiği bir öyküdür. ALO kitabında yer alan öyküde borçları yüzünden dayak yiyen fedakâr bir babanın yaşadığı mahcubiyet konu alınır. Borcunu ödeyip senedini isteyen öykü kişisi borçlu olduğu kişi tarafından psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalır. Öyküde fiziksel şiddetin yer aldığı satırlar şu cümlelerle sezdirilir: “Yanına bir reno yanaştı. Sarı Çiyan’ı tanıdı; yanında iki kişi vardı. Hiç anlamadan, derdest edilip arabaya konmuştu bile. Reno egzoz gürültüleri arasında uzaklaştı. Kendini bir çayırılıkta buldu. Kımıldayacak hali yoktu. (...)” (Şakar 2018: 48).

Devlet yurtlarındaki çocukların konu alındığı Şahmeran öyküsü ALO kitabında yer alır. Öyküdeki çocuklardan birinin üzerinden verilen olay örgüsü, çocukların yurt içerisinde neler yaşadıklarını yazmıştır. Öyküde zamansal olarak geriye gidişler söz konusu olduğu için örüntüsü girift bir yapıda oluşturulmuştur. Öykü kişisi çocuğun yurda yerleştirilmesi şu cümlelerle anlatılır: “Muhtar son kez geldi minibüsle, yanında amcalar, ablalar. Annem de teselli edemedi beni, seni artık devlet okutacak, seni artık devlet iş sahibi yapacak, sen artık devletlisin dedi, benim, dedim, devletim sensin, ayrılmadım kucağından, şalvarına sıkıca sarıldım.” (Şakar 2018: 91). Sonraları yurttan psikolojik ve fiziksel şiddet görmeye başlamıştır. Öyküde tematik olarak devlet yurdundaki çocuğun gördüğü şiddeti ele alan yazar, yer yer argoya da yer vermiştir. Bir karışıklık ve kaos anını çocuğun ağzından aktaran yazar, bu durumu şöyle nakleder: “Odadan boğuşma sesleri yükseliyordu. Gözlerimde duman, dumanların gerisinden baktım boğuşmalara. Bir el bana doğru uzandı. Tanıdım bu görevli eli. Uzandı ve ben diye Şahmeran’ı sıktı, boğdu. Bağırardım bırak, diye. Bırakmadı. Beklemediği bir anda uzandım ve soktum eli. Danalar gibi böğürdü, burada, gelin, esrarkeş piç kurusu, yılan gibi çöreklenmiş köşeye.” (Şakar 2018: 92). Bu satırlardan sonra fiziksel şiddetin boyutu artmış ve hemen ardından da şiddetin psikolojik yönü başlamıştır. Öykü tahrikler ve aşağılamalar eşliğinde son bulur.

Cemal Şakar öykülerinde yan temalarla da desteklenen siyasal çatışma ve şiddet olgusuna yapılan tespitlerden hareketle İslam coğrafyasındaki meydanlardan, olaylardan, sokaklardan ve sıkıntılardan bahsedilir. Bahsedilen coğrafya için şüphesiz bir önem teşkil eden bu temadan ayrı olarak bu coğrafyada ve insanlar üzerinde etki

eden birkaç toplumsal olgu daha söz konusu olmuştur. Darbeler, savaşlar, istilalar, tarihi ve toplumsal olaylar, temalarının yanı sıra müslüman halkın ve konusunu Kur'an-ı Kerim'den alan kıssalardaki kişilerin gafleti ve münkir tutumu göze çarpmıştır. Tüm bu olgulara ve olaylara değinerek konunun genel olarak irdelenmesi ve daha iyi anlaşılması için gerekir.

### 3.2.1.2. Darbe

Cemal Şakar, öyküleri için darbe temasını da tercih etmiştir. Kuşkusuz Cumhuriyet tarihinde halkın hem psikolojisi hem de sosyo-kültürel yapısı için en kötü tesiri olan günlerden birisi 12 Eylül 1980 askeri darbesi olmuştur. Modern Türk edebiyat dünyasının da gerek tematik gerekse yapısal olarak 80 darbesinden fazlaca etkilendiği görülür. Etkilenen yazarlar genellikle önceden de bahsedilen (1950 sonrası) bireysellik, yalnızlık, özlem, öfke, karamsarlık, yabancılaşma, tutunamama, aydın bunalımı gibi temalara doğru tekrar yönelmiştir.

Toplumsal tamamının psikolojisini etkileyen 80 Darbesi öncesinde gençlerin birtakım siyasi fikirlerin ardında saf tutmasına da olanak sağlanmış ülke içerisinde kutuplaşma tırmanmıştır. Darbe öncesi zamanlarda dönemin gençlerinin bir çoğu çeşitli akımları benimseyerek onların hayallerine ortaklık duyarak yıkıma gitmiştir. Kaotik bir dönem olarak bilinen o dönemdeki gençlerin çeşitli yurtdışı kaynaklı ideolojik akımlara sığınmasını Cemil Meriç şöyle değerlendirmiştir: “İzm’ler idrâkimize giydirilen deli gömlekleri. İtibarları menşe’lerinden geliyor. Hepsi de Avrupalı.” (Meriç 1979: 23). Cemil Meriç’in benzetmesinden yola çıkılacak olursa “deli gömleği” giyen dönemin siyasileri ve gençleri, gerilimi ve çatışma halini sürdürerek 80 Darbesi’ne ön ayak olunmuştur.

Askerî darbe sonrasındaki yönetimin uyguladığı baskıcı tutum süresince ülkeden beklentileri olan herkes karamsarlık ve korku hükümetine teslim olmuştur. Bu istibdadın öncesindeki kaotik dönemde ideolojik temaların vurgusu bolca yapıldığı Türk edebiyatı 80 Darbesi sonrasında birde bireyselliğe ve çeşitli cinsel-psikolojik eğilimlere doğru yüzünü dönmüştür. Hapishanelerde ve sokak ortalarında uygulanan şiddet,

vatandaşların geleceğini kara bulutların ardından görmesine sebep olmuştur. Oktay Akbal, dönemin baskısını ve edebiyatçılara olan tesirini günlüğünde şöyle belirtmiştir: “Yazı yazmak güçleşti, ama yazı yayınlamak daha da güç. Birtakım politikacıların adını anmak olanaksız. Şimdilik bu gibi konularda susmak, belki en iyisi.” (Akbal 1994: 31).

Cemal Şakar da 12 Eylül 1980 darbesinde on sekiz yaşındayken döneme tanıklık eden gençlerden olmuştur. O dönemin üstünden yıllar geçse de yazarın sanat hayatında hala psikolojisini üstünden atamadığı ve öykülerine konu edindiği görünür. Öykülerinde kişiler üzerinden işlenen 80 Darbesi daha çok atmosferden ziyade psikolojik olarak kendini göstermiştir. Toplumsal olan olgunun bireysele indirgenerek işlendiği öykülerde darbenin kişiler üzerindeki etkilerinden hareketle yine toplumun bir fotoğrafını çekmiştir. İnsanın irdelendiği öykülerde karakterler genelde bir arayışın ve saf tuttuğu siyasal düşüncelerinin hayaliyle ailelerinden uzağa giderler ve geride kalan aile bireyleri öykü kişisi geri dönene kadar pek çok yıkım ve değişim atlatır.

Cemal Şakar’ın az da olsa değindiği bir diğer konu 28 Şubat 1997’de yapılan postmodern darbe olmuştur. Öyküleri içinde iki tanesinde de olsa bu olayı muhtevada terimsel olarak zikreden ve derin yapısında sezdirenen öyküler kaleme almıştır. Böylece söylenebilir ki öykülerinden bazılarında darbe psikolojisi kendini göstermektedir. Doğumundan hemen önce gerçekleşen 27 Mayıs 60 Darbesi Şakar’ın çocukluğuna etki ederken 12 Eylül 1980 Darbesi ise yazarın gençliğine oturmuştur. Olgunluk döneminde 30’lu yaşların ortalarında iken de 28 Şubat sürecine tanıklık eden yazar modern siyasal tarih içindeki pek çok olayın etkilerini hayatında hissetmiştir. Son olarak 15 Temmuz 2016 tarihinde gerçekleşen darbe girişimine de tanık olan yazarın, bu girişimin öykü muhtevasına etkilerinin inceleneceği bir eser henüz kaleme almamıştır. Fakat 6 öyküsünde 80 Darbesi ve 28 Şubat 1997’deki postmodern darbenin hissedildiği görülür.

Cemal Şakar, darbeler sonrası siyasi baskılar dönemine tarihsel olarak en yakın zamanda yayınlanan GG (1990) kitabında o dönem ülkenin yakın geçmişinde bulunduğu atmosferi yansıtmaya çalışmıştır. Öykülerindeki kişilerin genelde bir siyasi gerilimin çerçevesinde ve değişimin umudunda yolculuklar yapan ideolojik tutumlu

kimseler olduğu görünür. Dönemin edebiyatçılarında sıklıkla görülen bu durum Cemal Şakar öykülerinde de kendisine yer bulur. Eserdeki öykülerden Nostalji bu durumun görüldüğü ilk öykü olmuştur. Öykü atmosferindeki gerilim ve ortamın şartları öykü kişinin yaptığı bir diyalogdan şöyle anlaşılmıştır: “ –Onları terk etmek zorundasın. Onlar senin verdiğin savaşında her zaman önüne engel olarak çıkacaklardır. Onların gözyaşları senin keskin bilincini bulanıklaştıracaktır. Bir türlü kopamadıkları o feodal yaşamın gözleriyle bakacaklardır bizim eylemimize. Tüm bunlar bir yana, aileni rahatsız edeceğinin farkında değil misin? Polis seni evinde aradığında, evini sardığında, onlara ne diyeceksin? Mademki bu saflardasın, sürekli aramızda olmalısın, birlikte oluşumuz ailenin iznine bağlı olmamalı. –Baba gitmek zorundayım. Sizinle hiçbir alıp veremediğim yok. Sizleri çok seviyorum, ama bu sevgi daha büyük sevgilerime engel olmamalı. Anlamaya çalış, gitmeliyim. Bir gün eve dönmeyebilirim.” (Şakar 2014a: 51-52).

Bir diğer ideolojik atmosferin ve etkinin işlendiği öykü Ören-84 öyküsüdür. Siyasal bir atmosferin içinde benzer hülyalarla yapılmış bir serüvenin ardından çıktığı noktaya geri dönen öykü kişisi çevresinde şaşkınlık yaratmıştır. Bu şaşkınlık “Sen ha! Seni artık defterden silmiştik. Bak şu işe... Seneler sonra...” (Şakar 2014a: 56) cümleleriyle satırlarda yer almıştır.

Cemal Şakar, Pencere eserinde Dilemma isimindeki öyküsüyle bir öykü kişinin farklı zamanlarda yaşadıklarını kaleme almıştır. Öykünün üç farklı punto ile yazıldığı görünür, bu durum üç farklı kurgusal zamanın ayrımlanması için tercih edilmiştir. Üst anlatıcıyla da bir öykü yazma işini ele aldığı Dilemma öyküsünde darbe döneminin varlığı ve atmosferi italik harflerle yazılmış bölümlerden işlenmiştir. Öykü kişinin ergenlik dönemine denk gelen yıllarda gergin bir siyasi ortam olduğu görülmüştür. Ayrıca ailesinin siyasi gerilimin etkisiyle çeşitli tutumlara girdiği de dikkat edilmiştir. O dönemin baskıcı zihniyetinin okunan kitaplara değin irdelediği de öykü içerisinde yer bulmuştur. 12 Eylül 1980 darbesi önceki gerilimin toplumda yarattığı psikolojinin ve baskının varlığını şu satırlarda ele almıştır: “Baban o gece, ‘Ne o koynundaki kitap? Her taraf anarşist kaynıyor, sen de mi okuyup anarşist olacaksın?’ dediğinde çok korkmuştun. Eve ilk kez farklı bir yazarın kitabını götürmüştün. Suçlu gibi, bir şey

diyemedi koynundaki kitabı çıkarıp uzattın. Baban hırsla biraz da suçüstü yapmış gibi ‘seni gidi,’ dercesine gözlerine bakıp başını sallıyordu.” (Şakar 2014d: 93-94). Bu satırlardan sayfalar sonra darbenin gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Öykü kişinin gözünden verilen satırlarda darbenin izleri açıkça görünmüştür. Darbenin baskıcı döneminde sokakların artık çok boş olduğu ve görünen tek şeyin askeri araçlar olduğuna vurgu yapılmıştır. İnsanların taraf oldukları ideolojileri uğruna hayatlarını kararttığı o karanlık dönemin kişiler üzerindeki psikolojisine ışık tutan satırlar şöyledir: “Bir sabah evden dışarı çıkmaya izin verilmemişti. Tüm kapılar kapatılmış; insanlar evlerinde oturmaya mecbur edilmişti. Odana döndün. Başını cama dayayıp bomboş caddeyi izlemeye başladın. Tedirgindin. Son yıllarda buralarda yaşamadan da, geçmişin aklına geliyor, korkuyordun. Caddede sadece Cemseler, Reolar kol geziyordu. Kısıp kalmıştın. Her gün arkadaşlarının götürüldüğü haberlerini işitiyor, korku ve hüznü bir arada yaşıyordun.” (Şakar 2014d: 99).

Hayalperdesi’nde konusunda doğrudan ideolojik bir tutumun aile hayatına olan etkisinin ele alındığı Güneşe Yürümek öyküsünün 1980 Darbesi döneminde geçtiği anlaşılmaktadır. İdeolojik hayaller uğruna girilen çeşitli gruplar ve çalışmaların sonucunda baskıcı döneme girildiğinde sonun başlangıcı olarak hapse giren öykü kişinin hayatının bir kesiti verilmiştir. Öykünün henüz başında ideolojik hareketliliğin olduğu bir atmosferin işlendiği görünmektedir. Bu durum öykü kişinin eşinin ağzından aktararak şöyle kaleme alınmıştır: “Onunla aynı mahalle grubundaydık. O mahalle temsilcisiydi. Seminerlerde, toplantılarda sık sık bir araya gelirdik. Ancak, yakınlaşmamız ortak bir seminer programı hazırlarken başladı. Komünist devrimin zounluluğu üzerine, yaklaşık bir-birbuçuk ay sürecek çalışmanın içine girmiştir. Üç kız, üç de erkek arkadaş; konuları nasıl ele almamız gerektiği üzerine birkaç kez dernekte bir araya gelmiştik ...” (Şakar 2015a: 101).

Cemal Şakar öykülerinde iki farklı öyküde 28 Şubat Postmodern Darbe sürecine değinilmiştir. 28 Şubat’ı muhtevasında dile getiren ilk öykü yazarın Hayalperdesi kitabındaki Bağdat Kudüs Kabil ismini verdiği öyküdür. Öykü içerisinde gündemi ve yakın geçmişi konu alan diyaloglardan yararlanılmıştır. Öyküdeki kişilerden birisi yakın tarihi değerlendirirken ortamdaki dostuna mülahazatını şöyle dile getirmiştir: “-Acı olan

da bu zaten, 28 Şubatı Erbakan’la, Apo meselesini Bahçeli’yle, Dinde modernleşmeyi de sizin nesille hallettiler.” (Şakar 2015a: 63). Bu iki öyküden diğeri ise ST kitabında yer almaktadır. Darbenin tematik açıdan irdelendiği öykü Çemberler ismini almıştır. Yazar, 28 Şubat sürecini öyküde sadece sezdirmiş ve bir mahkumun içine düştüğü durum üzerinden ele almıştır. Öyküde doğrudan darbe ile bir belirli durum yoktur. Öykünün arka planını 28 Şubat’ın oluşturduğunu ise yazarın edebi çevresine yakın bir isim olan Beytullah Emrah Önce’nin öykü hakkında kaleme aldığı şu kesin bilgiye dayanarak söylemek mümkündür: “Arka planını 28 Şubat’ın oluşturduğunu bildiğim hikâye ...” (Önce 2011: 30). Önce’nin bu cümlelerini destekleyen satırlar öykünün derinliğinde kendine yer bulmuştur. Şakar, 28 Şubat atmosferini şu cümlelerle okuyucuya ulaştırmıştır: “Bir dipçik miydi! Gözlerim kararmıştı, dizlerimin bağı... Minibüsün içinde bir ben vardım: O gün; gece yarısıydı; palet sesleri altında sokaklar inliyordu.” (Şakar 2015b: 51).

ALO kitabında 80 Darbesi ve baskıcı dönemini konu alan öykü Patlayan İki Tüfek ismini almıştır. Öyküde başçavuşun köye gelerek emirler yağdırması ve soğuk tutumu da darbe dönemini yansıtan bir diğers unsurdur. Öykünün darbe döneminde geçtiği şu satırlardan belli olur: “İki asker kapıda, ikisi jipin yanında hazır kıta. Uzun Salih odunlukta kısılp kalmış, sevinse mi, üzülse mi bilemiyor. Televizyonda Hasan Mutlucan’ın okuduğu Yine de Şahlanıyor türküsü kesiliyor ve Milli Güvenlik Konseyi’nin 3 no’lu kararı okunmaya başlıyor: (...)” (Şakar 2018: 27). Öykü boyunca süren gerilim ve şiddet olgusu dönemin ruhunu yansıtmak için tercih edilir. Öyküde baskı döneminde halka uygulanan şiddet uzun uzun yer tutar. İnsanlara uygulanan çeşitli işkence ve zorla kabul ettirilen suçlar döneme ışık tutan öykü içerisinde konu edinilir.

### 3.2.1.3. Savaş

Tematik açıdan dikkat çeken bir diğers olgu ise Cemal Şakar öykülerinde savaş temasının varlığıdır. Öykülerin geneline bakıldığında oldukça fazla yer tutan tematik bir eğilim olarak göze çarpar. Şakar öykülerinde savaş umumiyetle Ortadoğu sahasında kendini göstermiştir. Savaşa terimsel açıdan bakmak için Ali Bilgin Varlık’ın savaş

tanımına yer vermek gerekir. Varlık, savaşın tanımını yaparken şu cümleleri kurmuştur: “Devlet veya devlet grupları tarafından, millî güç unsurlarının tamamının veya bir kısmının kullanılması suretiyle icra edilen ve taraflarca savaş niteliği kabul edilen, kuvvet kullanılmasını içeren, düşmanca niyet ve/veya eylem.” (Varlık 2013: 119). Bu tanımdan yola çıkılırsa Cemal Şakar öykülerinde genelde işgalci birliklerin uyguladığı kuvvetin varlığı görülmüştür. Ortadoğu üzerine yapılan işgal hareketleri ve Batılı devletlerin yaptığı yakın tarihte önemli yer tutan saldırılar yer tutmuştur. Yazar, savaş temasını işlenirken istisna olarak İslamiyet tarihinden veya farklı coğrafyalardan faydalanmıştır.

Yazarın yazım hayatının ilk kitabı GG içerisinde tematik ve yapısal olarak pek çok çeşitlilik barındırır. Öykülerden Bir Savaşın Slaytlar adını alanı savaş temasını acı bir şekilde işlemiştir. Öyküdeki “Asker, denizaşırı ülkeden uçaklara doldurulup getirilen askerlerden biri; ...” (Şakar 2014a: 25) cümlesiyle ve öykü sonundaki ‘The End’ vurgusuyla Amerika’nın Irak işgalinden bir kurgu olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca öykünün ilk satırlarından itibaren savaş ortamının gerilimini okurlarına yansıtan yazar, vurucu bir giriş yapmayı tercih etmiştir. Cemal Şakar, öyküyü kaleme alırken müslümanca bir duyarlılıkla duygularını çeşitli ipuçları ile yansıtmıştır. Öykünün başında geçen şu satırlar tüm bunlara örnek teşkil etmiştir: “Bir savaş. Bir savaş. Yaşamak kadar olağan. Yaşam kadar doğal. (...) Öldürdüğü için ölmek, öldüğü için öldürmek döngüsü. Hani çocukların, dokuz milimlik mermilerle, sarı bezleriyle, dinamit dolu sandıklar üzerinde yaşadıkları tedirginlik.” (Şakar 2014a: 19).

Bahsi geçen istisna durumlardan birisi Hikâyât kitabı içindeki Handek isimli öyküde görülmüştür. Zira doğrudan İslamiyet’in erken zamanında yaşanan bir savaşın konu edinildiği öykü sayısı azdır. Fakat isminden de anlaşıldığı üzere Hendek Savaşı’nı konu alan öykü isabetli bir örnek olmuştur. Öykünün hemen her paragrafından da hangi tarihi olayın işlendiği sık sık ipuçlarıyla belli edilmiştir. Savaş temasına oturtularak gaflet yan temasına da değinilen öykü, didaktik özelliğiyle de dikkat çekmiştir. Yazar, Hikâyât’da yer alan diğer savaş temalı iki öyküde ise temaya daha farklı yaklaşmıştır. Kitabın “Çok” kısmında yer alan her iki öyküde de Ortadoğu’nun yakın tarihteki durumu gözler önüne serilmiştir. Minimalist anlayışla kaleme alınan öykülerde yoğun

bir anlatım tercih edilmiştir. Öyle ki Okul isimli öykü yalnızca iki satır olmasına rağmen savaşın tüm zulüm, acı ve kirli yönünü ortaya koyar. Öyküde çocuklar okula gitmeden önce anneleri evden çıkıp çocukların korkmaması için okul yolundaki cesetlerin toplandığından bahsedilmiştir. Bu da işgallerin o bölgede ne kadar aleni ve vahşice yapıldığının bir vurgusu olmuştur. Yine bir yerlerden çocuklarla bağlantı kuran Şakar, kitapta bahsi geçen diğer öykü Gül isimli öyküsünde de işgalcilerin ciplerine taş atan direnişçi çocukları ele almıştır. Çocuğun vurulurken yalnız başına kalmış ve kaçmak istemiştir lakin artık direnecek gücü kalmamıştır. İşgalciler tarafından vurulmuş olması şu satırlarla nakledilmiştir: “Birden minicik ellerindeki taşlar yere doğru süzülüvermişti. Etrafında kimseler kalmamıştı. Düşmüştü. Kalkıp kaçmaya yeltendi. Yapamadı. Gücü yoktu. Damarlarındaki gücü asfalta akıyordu. Kafasının etrafında minik bir göl... bir gül.” (Şakar 2016a: 70).

Şakar, ST öykü kitabı ile birçok öyküde savaş temasını gerek arka planda gerekse ön planda olarak işlemiştir. Savaş temasının işlendiği öyküler Har, Muntazar, Fragmanlar, Hadi, Ana Haber Bülteni başlıklarıyla sıralanabilir. Öyküler içinde kitabında ilk eseri olan Har konusunu İslam tarihindeki Harre Olayı’ndan almıştır. Yezid bin Muaviye’nin Hz. Hüseyin’e karşı liderlik ve savaş emelini güttüğü dönem ve neticesinde yaşanan Hz. Hüseyin ve ailesinin Kerbela’daki şehadetine kadar uzanan bir olayın akabinde yaşanan Harre Vakası’nın bir kurgusu olmuştur. İslam tarihinin unutmak isteyeceği ve kara bir leke olarak adlandırdığı bu olayın içerisine yerleştirilmiş anlatıcı tarafından öykü oluşturulmuştur. Öykünün alt yapısını oluşturan bu savaş ve saldırı unsuru öykünün ilk sayfasında anlatıcının ağzından şu şekilde kaleme alınmıştır: “Evlerimize sığınmamız bile kâr etmemiş, harim-i ismetimiz çiğnenmişti. Üç gün içinde, her şeyimizi yitirmiştik. Kerbela’nın üzerinden henüz iki yıl geçmişti. Ezanlar susmuş, Mescit bomboş, mahzun kalmıştı.” (Şakar 2015b: 7).

Muntazar öyküsü Irak’ta dönemin Amerikan Başkanı G. Bush’u bir konuşması sırasında ayakkabı ile protesto eden gazetecinin ağzından kurgulanmıştır. Cemal Şakar, Irak’taki kaotik ortamın ve savaşın hem çevresel hem de psikolojik durumunu okuyucularına yansıtır. Bürosundan çıkan gazeteci Irak’ın içinde bulunduğu durumu anlatırken bir paragrafta “Ara ara silah sesleri, ambulans sirenleri, hiç kesilmeyen;

belleğim bir de çığlıkları, yakarışları, ağlamaları ekledi. Belleğim vakitli vakitsiz, nedenli nedensiz muhayyilemi kışkırtıyordu. Hatıralar, hayaller...” (Şakar 2015b: 13) cümleleriyle aktarmıştır. Tüm bu öyküde anlatılan durumların verdiği bir baskı ile söz konusu eylemi gerçekleştirmek için basın mensuplarının olduğu binaya doğru yürüyüşüne devam etmiştir. Gazeteci içinde bulunduğu psikolojik durumu ve protest tavrını ise kendi sözüyle “Kavganın, savaşın diriltici yanı..” (Şakar 2015b: 16) şeklinde tanımlamıştır.

Kitaptaki bir diğer savaş temalı öykü Fragmanlar adını almıştır. Öyküde Irak’ta Firdevsi Meydanı’nda bulunan Saddam Hüseyin heykelinin yıkılması konu edilmiştir. Yazar, öykü kurgusunda heykelin yıkılışı, işgalci askerlerin eğlenceleri ve keskin nişancı askerlerin halkı katlederken duydukları keyif ve umursamaz tavrı ele almıştır. Yazar, askerlerin savaş ortamından faydalanarak halkı katletmesini şu diyalog üzerinden kurgulamıştır: “– Şimdi sen dürbünü bırak, videoyu çıkar. – Bak, bak! Duvarlara sine sine yürüyen şu adama zoom yap. – Gördüm. Elindeki silah uzun menzilliydi. –Nasıl; bir atış yeter miymiş? – Harikası. Çılgınca gülüşler. – Şimdi, karşıya geçen kadına bak; fırına doğru ilerleyene. Kahkahalar. – Sağa bak, evin önünde oynayana. Gördün mü? – Okey – Bir atışlıktır benim bütün işlerim. İkinciyle beyni dağılacak, iyice zoomla.” (Şakar 2015b: 27).

Hadi öyküsünde ise “(...) medeniyetin ortasında derin bir suskunluk büyüdü DURDU. ” (Şakar 2015b: 34) cümlesi ve diğer çağrışımlarla anlaşılır ki Bosna’daki savaş ve müslüman halkın katliama uğraması konu alınmıştır. Derin yapısında savaşın işlendiği öyküde bir yergi söz konusu olmuştur. Cemal Şakar, bu öyküyle Bosna’daki Müslümanları da ele alarak Avrupa’nın yanbaşındaki bu katliama karşı zamanında bir önlemde bulunmamasını da öykü içinde üstü kapalı biçimde eleştirmiştir.

Cemal Şakar, Ana Haber Bülteni öyküsünde birçok konuya olduğu gibi savaş konusuna da değinmiştir. Gazze’de işlenen birtakım işgal uygulamaları ve insanlık suçları konu alınmıştır. Bu haberleri “YİNE FİLİST İN YİNE TERÖR YİNE ACI” başlığı ile alan yazar seçtiği birkaç haber içinde Filistin’deki işgal uygulamalarına yer vermiştir.

Mürekkep kitabı ise tematik bağlamda bakıldığında kitabın ilk öyküsü Kılıç öyküsüyle savaş örneklenmiştir. Yazar, bir yardım imdadı haline girmiştir. Yazarın beklentisi ancak son sayfalarda kendini göstermiştir. Savaşın verdiği acıdan bir kılıçla karanlığın biçilmesiyle kurtulabileceğini vehmine kapılan öykü anlatıcısı bu ve bunun gibi hayallerle içinde bulunduğu durumdan kaçmak istemiştir. Savaş olgusunun varlığını baştan sona kadar hissettiren öyküde durum öyle bir hal alır ki artık öykü kişisi tarihten şahsiyetlerle iletişim arayışına girmiştir. Bir medet olarak tarihe yaslanan anlatıcı yine bir paragrafta “Dağdaydı, bir mağarada, Ali’yi gördü, Selahaddin’i, Sahipkıran’ı, Bin Hüseyin’i, Aşkar’ı, Anka Kuşunu... Kaf dağındaydı bildi.” (Şakar 2017: 10) cümleleriyle bu durumu göstermiştir. Öykünün sonlarına gelindiğindeyse artık tepe noktaya ulaşan gerilim hali anlatıcının İslam Tarihi’ndeki önemli komutanlardan biri olan Kudüs fatihi Selahaddin Eyyübi’den bir haykırıyla yardım dilemesiyle sona erer. Bu satırları yazar şöyle kaleme almıştır: “Ellerini uzattı; elleri kanıyordu: Selahaddin; ey Selahaddinnnnnnnnnn!!!!!!! ” (Şakar 2017: 10).

Cemal Şakar, Mürekkep kitabının ikinci öyküsü Geçişler’de de yine bir savaş ortamı ve savaşın yıkıcılığının verdiği gerilimi ele almıştır. Üst kurmaca tekniği ile ele alınan öyküde bir işgal halinin yarattığı olumsuz hava söz konusu olmuştur. Şehirde helikopterler uçuşmakta, evler ve yollar çökmekte ve hatta ölümler sokaklara toplanmaktadır. Öykü böyle bir zemin üzerinde oluşturulmuştur. Tüm bunlara lanetler yağdıran gazeteciler ve ailesini araya bir kız çocuğu konu edinerek kurgu sağlanmıştır. Savaşın yıkıcı etkisini bir kız çocuğu üzerinden sorgulayan Şakar’ın bu öyküsünde şu satırlar dikkat çekmiştir: “Evimiz, ocağımız, dirliğimiz, düzenimiz, evimizin direği, her şey nasıl da bir anda, bir gecede, birden, bir sesle birlikte yıkılıverdi, çöküverdi mi! Bir anda, şimdi neler de söylüyordu annesi; isimler, zaman, nesneler, mekân, her şey sıkışmıştı bu anda, annesinin seslerinde. Bir uğultunun içindeydi, neler oluyordu! Çiçekler soluyor muydu? Küçük kuşlar? ” (Şakar 2017: 18).

Cemal Şakar’ın sembolik örgüyle oluşturduğu minimalist öyküsü Battaniye de savaş temasını işlemiştir. Öykü içerisinde gerek Habil ile Kabil olayıyla gezegendeki ilk kanın aktığı yer olarak inanılan Kasiyun Dağı’na gerekse rüya motifine dair sembol ve ipuçları var. Öykü kişisi uykusunda orada Mikail meleği ile yaptığı konuşmada

Şam'daki bu dağdan hareketle Suriye'deki duruma değinerek savaşı kısaca şu şekilde değerlendirmiştir: “Geceleri yıldızlar dökülüyordu. Şâm-ı Şerifin üzerine; her yan yanıp yıkılıyordu. Yangınların aydınlığından gökler yarılıyor, her yan gündüze kesiyordu.” (Şakar 2017: 21). Sanatlı bir dil ile kısa ama öz bir öykü hedefleyen Şakar, anlaşıldığı üzere bu öyküsünde Suriye'deki savaşı konu edinmiştir.

Yazarın Mürekkep kitabında Sesler isimli öyküsüne bakıldığında yine bir savaş atmosferinin tüm öyküye yayıldığı ve bu atmosferin hem fiziksel hem de psikolojik etkilerini yine bir çocuk üzerinden okuyucusuna aktardığı görülür. Şoka girdiği düşünülen bir çocuğun hastanedeki haliyle başlayan öykü, daha sonra zamanda geriye doğru kırıldığı esnada aile içindeki ebeveynlerinin konuşmaları dikkat çeken bir husus olmuştur. Tam olarak işgale uğrayan halkın psikolojisi gözler önüne serilir. Cemal Şakar, öykü anlayışına paralel olarak insanı ön plana alması öykü kişilerine karşı psikolojik yorumlamalara olanak sağlamıştır. Keza hastane yatağından zamanlar arası medcezirin yaşandığı ve bilinç akışından da yararlanan paragrafın bir kısmı bu duruma örnek teşkil etmiştir: “Dışarıya baktım. Güneş pencereden sıyrılıyordu. Battanyieyi belime kadar örttü. Korkma, dedi, acımayacak, sivrisinek ısırılmış gibi. Ağlama ama, dedi. Ağladım. Güneş gözyaşlarımda kırılıyordu. Uslu durmazsan kolunu yatağa bağlarım. ‘Kaç gündür eve bağlandık, kaldık,’ dedi babam. Ne işimiz iş, ne de çocukların okulu okul. Evlerimize fare gibi kısıp kalıyoruz. Ördükleri duvarlar yetmezmiş gibi bir de sokağa çıkma yasaklarıyla ev hapisleri. Topluca öldürmek kolay olsun diye yapıyorlar.’ ‘Yavaş konuş!’ dedi annem ‘Çocuklar duyacak.’ Duyuyorduk. Duvarlar bütün sesleri taşıyordu. Abim ‘Ağlama!’ dedi. Çantamın yanında bebeğimi buldu. Elleriyle başımı okşuyordu. ‘Korkma! Hep beraberiz işte.’ Korkuyordum. Sesler; gece gündüz kesilmeyen sesler içindeydim, içimdeydi. Uğultular, baş dönmeleri, içimi alt üst eden seslerle doluydum. Damarlarıma serum doldukça, bir uyuşukluk. Uzaklaşan sesler. Hatırlamaya, unutmamaya çalıştığım sesler. Hepsi bir uğultuydu, tek bir sestti. Ne annemin, ne babamın, ne abimin sesini diğerlerinden ayırt edebiliyordum. Siren sesleri, vakitsiz öten alarmlar, bomba gürültüleri, yıkılan evlerin hengamesi. (...)” (Şakar 2017: 24-25).

Minimalist öykü olan Hançer'in muhtevasında da savaş göze çarpmaktadır. Öyküdeki gerilimli hava ve savaş atmosferi oldukça dinamiktir. Çevre ile insan ilişkisinin sınırlarının karıştığı bu öyküde yazar bir kez daha savaşı bir çocuğun gözünden kaleme almıştır. Öykü içinde annesinin kendisini korumak için can verdiğine şahit olan çocuk için kaotik bir gezegen olmuştur. Yazarın şu cümleleri bu durumu ispatlamıştır: “Yürüdüm, gerisin geri baka, bata, döne. Düştüm, kalktım, ağır insan kokuları arasında. Her yan yangınlar, dumanlar içindeydi. Korkmadan yangınlardan, yenilgiden, yürüdüm.” (Şakar 2017: 57) Tüm bu olumsuzlukların üstüne gece-gündüz gökten bombalar, çelikler, kurşunlar ve çeşitli şeyler yağmaya devam ederek tüm göğü kaplayınca çocuktaki bu tutum umutsuzluğa doğru yol almıştır.

Cemal Şakar'ın kalemi savaş konusunda her bir kitabında daha da keskinleşir. Öykü muhtevalarına bakıldığında öykülerinde genellikle çocukların konu edindiği dikkat çeken bir diğer unsurdur. PB kitabında savaş temalı ilk öyküsünde de yine çocuklara vurgu yapılmıştır. Cennet Kokusu ismini verdiği öyküsünde savaşın acımasızlığı ve savaşın kişileri soktuğu psikolojik tutumu sergilemiştir. Öyküde işgalciler tarafından öldürülen ve çeşitli uzuvları kopan yetişkin ve çocuk cesetlerinin köy meydanına çuvallar içerisinde getirilir. Bu cenazelerin çarşafların üzerine dökülüp kimlik tespiti ile ailelerinin sahiplenmesi konu edinilmiştir. Öykünün adının da verildiği satırlarda bu durumun bir örneği şu şekilde verilmiştir: “Anneler doldu meydana: - çember; genişçe... Cennet kokusu yayıldı çemberin içine: anneler bildi. Bir çocuktan bu. Çocuğu olmayanlar çıktı çemberden. Anneler bilir, çocukların en çok enselerinden yayılır cennet kokusu. Bir, bir... Sıra sıra... Eksildiler çemberden. Eksiliyorlardı.” (Şakar 2015c: 44).

Bir başka öykü ise Cennet Güzeli olmuştur. Öyküde daha önceden de bahsedildiği gibi gerçek zamanlı ve gerçek kişili bir olayın kurgulanması ele alınmıştır. 2003 senesinde İsrail'in Filistinli işgal etmesini protesto eden Rachel Corrie isimli bir aktivistin İsrail askerlerince buldozer ile ezilerek katledilmesini konu alan eserde savaş ve insanların uğradığı katliam işlenmiştir. Bu hadise hakkında öykü anlatıcısının son satırlardaki şu cümleleri bir kere daha vurgulamak gerekir: “Önce askerler çekilir:

Geriye kirletilmiş toprak kalır. Sonra buldozer çekilir: Geri Sarı Saçlarla temizlenmiş toprak kalır.” (Şakar 2015c: 48).

Yazar, öykülerinde savaş temasını işlerken bazen de iğneliyici bir üslup kullanmaktan kendini geri çekememiştir. İşgalci birliklerin ruh halini iğneleyerek ve açık sözlülükle ortaya koyan anlatıcı, okuyucuyu düşündürmeyi ve duygulanırmayı amaçlamıştır. Bu durum ismini bir sureden alan Maide öyküsünde de yer almaktadır. Öykü içindeki bu satırlar iğneliyici duruma bir örnektir: “İnsanların gebermesi ne kadar da zor. –Vur vur çıkmıyor can. Sabaha karşı şehir düşmüştü. Jetler... Sesler... Birbirine karışan sesler... Birbirine karışan sesleri altüst eden jetler. Sonra güneş doğmuş; -her gün doğar. Günler doğmuş.” (Şakar 2015c: 49).

Cemal Şakar, PB kitabına ismini veren öyküsünde de bir savaş teması çerçevesinde konuyu işlemiştir. Öykü içindeki karakterler çaresizliği simgelemiştir. Henüz öykünün başında geçen duvar metaforu ile savaş esnasındaki karşılaştıkları engellerin verdiği umutsuzluk şu şekilde işlenmiştir: “Hep böyle oluyordu; geliyordu; duvarlara çarpıyordu. Duvarlar yükseliyordu önünde –delice; aşılamaz. Geliyordu, çarpıyordu, -bilmiyordu duvarlar mı geliyordu, kendi mi?” (Şakar 2015c: 35). Evde anneesıyla tek kalan Halil, artık bu duvarlardan sıkılmış ve çareyi adeta duvarları patlatmakta bulmuştur. Öykü kişinin ailesinden herkesin tek tek eksilmesi ona bir vazgeçiş yaşatır. Çektiği acıları ve çarparak eksildikleri duvarlardan böyle kurtulacağını düşünen öykü kişisi bir gün annesine “Korkma anne: Seni korkutanlar korksun. Korkma: Yüreklere bir korku olarak; kapkara bir bulut; sarıp sarmalayacağım onları. Korkma: Yıldırım olacağım. Korkma: Tek tek hepsinin gözlerinde, gözbebeklerinde büyüyeceğim; ışığımdan kör olacaklar. Korkma: Bir ışık olacağım ben anne.” (Şakar 2015c: 36) cümlelerini kurmuştur. Devamında ise Şakar, intihar eylemcisi olan Halil’in kazağının altındaki ipi çekip kendini infilak etmesiyle öyküsüne son vermiştir.

Cemal Şakar öykücülüğü daha önceden üstünde durulduğu gibi yapı bakımından oldukça çeşitlilik gösterir. Keza PB kitabındaki Yarım isimli öyküsünde savaş teması çevresinde konuyu farklı bir yapıda ele alınmıştır. Bir askerin savaş konusundaki pişmanlıkları ve içindeki durumdan rahatsız oluşunu bir mektupla babasına yazmasını

konu alan öykü aslında bir görselden oluşmaktadır. Yazar, bu mektupta askerin savaşa bakış açısını “Biliyorum, sen de biliyorsun, bir daha dönemem. Öldürdükçe ölünyörmüş; bunu bildim. Azar azar ölüyorum. Bir tetiklik işim kaldı.” (Şakar 2015c: 55) cümleleriyle kaleme almıştır. Ayrıca öykü içerisinde savaşın bir diğer yüzü olan sömürgeciliğe de bir vurgu yapılmıştır. Öykü kişisi, Batılı devletlerin yaptığı sömürgecinin bir sezdirmesini yapmak için “Hatırlarsın, daha çocuktum, sorar dururdum biz Cezayirli miyiz, Fransız mı diye?” (Şakar 2015c: 54) satırlarıyla babasına hatırlatma yapmıştır.

Yazarın hacimce en küçük öykülerinden birisi Kara isimli kitabında yer alan Arzın Titrediği An öyküsüdür. Sadece beş satırlık diyalogdan mürekkep bir öykü olmasına rağmen içerisinde yine savaşın çocuklar üzerindeki etkisini ele almıştır. İki çocuğun ağzından çıkan sözlerde çocukların savaşta ruhen çok kirlendiğini lakin çocuklardan kimisinin bunu kabullenip farkına vardığını kimisinin ise kabullenmediği konu edinmiştir.

Kumsalda Denizden ise gerçek bir olaydan kurgulanan öykülerdendir. İsrail’in Gazze’ye yaptığı sahil bombalamasının ardından top oynayan çocukların ölmesini konu alan öyküde yine savaş temasının varlığı görölmüştür. Savaşın acımasız etkisi bir babanın dört oğlunu bu saldırıda kaybetmesiyle ele alınmıştır. Baba olayın ilk etkisiyle adeta yıkılmıştır. Şakar, babanın bu halini ele alırken oldukça sanatsal betimlemeler ve şiirsel satırlardan yararlanmıştır. Sonra ise babası bu durumla mücadele edecek gücü kendisine bulmuştur. Yazar, bu toparlanma aşamasını “Dört kez dayandım. Yüzüm çöl oldu, bedenim kül. Kurumuş bir dal, bir yaprak. Şimdi sahilde rüzgâra boyun eğmiş sürüklenen bir yaprak. İşte o an tutundum yanımdakilere. Kalkmalıyım dedim, yıkılmamalıyım. Kalktım. Yürüdüm, sürüklendim belki de. Ama bilemedim zamanda ve mekânda kaybolduğumu.” (Şakar 2016b: 91) satırlarıyla yansıtır.

Yazar, Küf öyküsünde ise şehirleri yıkan uçakları bir ejderhaya benzetmiştir. Bu ejderha metaforu hava araçlarının gündüzleri suskun fakat geceleri alevler çıkaran yapısından dolayı seçilmiştir. Öykü ortamında savaş teması öylesine etkindir ki çocuklarını kontrol eden anneler çocuklarının savaş enkazları içinde oynadığını görünce

rahatlar. Ayrıca savaşın çirkin yüzünü de okurlarına sezdiren Cemal Şakar, işgalci kuvvetlerin yaptıklarını şu cümlelerle muhtevaya dâhil eder: “ (...) o zaman işte, her şey zaman, zaman işte, görüntüler, kaç dakika, kaç saniye, kaç kişiydiler, dört mü, beş mi, bir manga mı, bir tümen mi, yüzler, gözler, sesler, ayırt edemediği, ayırt edemiyordu işte, bir bilseydi, bilebilseydi bir hangisinin çocuğunun babası olabileceğini...” (Şakar 2016b: 94).

Bakış, oldukça karmaşık bir yapıda ve zincirleme parçalarla oluşturulmuş bir öyküdür. Öykü muhtevasında umumiyetle savaş atmosferi göze çarpmaktadır. Öykünün bazı kısımlarında protestolar, Tel Aviv, Avrupa, İstanbul gibi mekânlara gidilirken bazı kısımlarındaysa savaşın tam ortasındaki çocuk ve yetişkinler vardır. Öyle ki öykünün son sayfasında bir keskin nişancının dürbününden yansıyan ışığı güneş sanan çocuğun vurulması ele alınmıştır. Bu satırlar öyküde şöyle inşa edilmiştir: “Karşı apartmanın üçüncü katında bir an çakıp sönen güneşi gördüm. Güneş, keskin nişancıların namlılarında da yansımış, bildim. Kendimi av gibi hissettim.” (Şakar 2016b: 103). Devamında ise koşarak duvarları aşmaya çalışan bu çocuğu uyarmak için geç kalmış öykü anlatıcısı çocuğun vurulmasından sonra yetişebilmiştir.

Cemal Şakar, Unutuş öyküsünde de savaşın zulmünü öyküsüne taşımıştır. Direnişçi çocukların işgalciler tarafından yakalanarak çok zor şartlar altında infaz edilecekleri yere kadar götürüldükleri kesitler öyküde bir hayli yer tutar. Zamansal olarak dünü ve bugünü işleyen öyküde çocukların yaşadıkları karşısındaki psikolojileri altüst olmuş ve içlerinden bazıları ise ölmüştür. Öyküdeki işgalciler geceleri şehre saldırarak gündüzleri ise kendilerine saldıran direnişçilerden yakalayabildiklerine zulm edip konuşturmaya çalışırlar. Bir yolculuk sonrası işkencelerden sıyrılan çocuklar yetişkin bireyler olunca yıllar sonra yeniden görüşmüşlerdir. Önceki günlere dönüp bakan öykü kişisi yaşananlar hakkında şu cümleleri kurmuştur: “Bütün yaşananların hesabını soracağım dedim. Kara bir bela olarak çökeceğim gırtlaklarına. Ama yaşadığım şehre bir daha giremeyeceğimi, orada yaşayamayacağımı o zamanlar bilemedim.” (Şakar 2016b: 110). Bu satırlarla da aslında mültecilik teması ile savaş temasının ilintisi daha net ortaya çıkmıştır. Öykü kişileri direnmiş, zulme uğramış ve en sonunda da sürülmüştür.

Cemal Şakar, Kara'da son öyküsü Göl'de savaş temasını işlemiştir. Savaş temasını çocuklar üzerinden işleyen yazar son öyküsünde de böyle yapmıştır. Savaşlardaki çocukları anlatarak okuyucu kitlesinin duygusal gücünden de yararlanan yazar, çocuklara oldukça ustaca ele aldığı Göl isimli öyküsüyle son vermiştir. Öykü başlığında kastedilen göl metaforu çocuk kanlarından oluşmuş ve savaşın masumlar üzerindeki ölümcül etkisine vurgu için seçilmiştir. Öykünün muhtevasında bu durum şöyle aktarılmıştır: “Sesler kelimelere dökülemiyordu. Çocuklar göğe ref olunurken, kelimeler yere inzal edilirken bir şeyler yer değiştiriyor ve ses ve kelime ve hayat arasındaki bağlar kopuyordu. Hayat bir göl, kan gölü... kanın bile çürüdüğü bir göl, bir irin...” (Şakar 2016b: 131).

ALO kitabında da savaş temasını işleyen çeşitli öyküler olmuştur. Bunlardan ilki Sırtımdaki Ben adını alır. Postmodern edebiyat tarzında oluşturulan bu öyküde akademik çalışma yapan bir kadının bir yandan çevresiyle ilişkisi bir yandan da çalışma konusu ‘kötülük’ kavramı üzerine araştırması öyküye dahil edilmiştir. Akademisyenin çalışma konusunun işlendiği yerlerde savaş teması ele alınır. Öykünün hemen ilk satırlarında kötülük kavramı çerçevesinde savaş olgusu şu cümlelerle yazılır: “Jetler. Peş peşe. Ne yana kaçacağını bilemeyen insanlar. Jetlerin insanın beyninde patlayan sesleri. Bırakılan bombalar. Sokak ortasında, yerlerde, kimisi kan içinde hareketsiz, kimisi kan içinde sürüne sürüne bir yıkıntıya sığınmaya çalışan insanlar.” (Şakar 2018: 75). Ortadoğu’daki Müslüman devletlerin geçmişteki ve günümüzdeki karışıklıklarına da vurgu yapan öykü savaş temasını işler.

Şakar, Kendime Giden Bir Yol öyküsünde Suriye’deki savaşı Halep’te bulunan Ulu Cami’nin çevresinde ele alır. Öykü kişisi yaşlı adamın savaştaki halini ve düşüncelerini de işleyen öyküde hareketlilik ve gerilim canlıdır. Öykü kişinin savaş ortamını anlattığı satırlarda tam bir kaos hakim olur. Öyküde bu satırlar ortamın tasvirini yapmıştır: “Bastonumu sallaya sallaya, sesleri dinleye dinleye geniş caddeyi geçiyorum. Sirenler, can derdine düşmüş insan sesleri, koşuşturmalar, feryatlar, figanlar, sirenler, hep sirenler, hep can derdine düşmüş insan sesleri.” (Şakar 2018: 97). Tüm bu savaş halinden örselenen öykü kişisi artık şehri tanımakta güçlük çekmekte ve

kendisi için önceleri huzurun ve serinliğin simgesi olan Ulu Cami'nin özelliğini yitirdiğini “Ulu caminin serinliği gelmiyor.” (Şakar 2018: 97) diyerek belirtir.

Benzer bir durumsa aynı kitapta yer alan sonraki iki öykü Kanadında Bir Kuşun ve Tohum öykülerinde geçmektedir. Aynı şekilde savaş temasının işlendiği öykülerde yine işçi, esnaf ve yaşlı kişilerin savaştaki olumsuz halleri ele alınır. Kanadında Bir Kuşun öyküsünde yer yer Arap alfabeli eklemelerin de yapıldığı görünerek öykünün muhtevası ve kurgusu arasında yakınlaşma sağlanır. Yazar, bir işçinin yaşadığı sıkıntılar üzerinden sağlığını ve düzenini kaybetmesini konu aldığı öyküde savaş temasını bölgeye gelen işgalcilere vurgu yaparak işler. Bahsi geçen cümleler öyküde şu şekilde geçer: “Yaslandığı duvarın karşısına kalabalık toplanıyordu. Elllerinde pankartlar. Öfkeli yüzler. Savaş fotoğrafları. Tanıdığı birkaç İngilizce kelime: War. No. Stop.” (Şakar 2018: 104).

Tohum öyküsünde tematik olarak devam eden bu savaş halinde öykü kişisi artık kendisini toprağa ekilip fidanlaşacak bir tohum olarak metaforlaştırır. Öyküdeki savaş olgusu öykü kişinin hareketliliğiyle birlikte daha da dinamik olmuştur. Öykünün sonlarına doğruysa öykü kişisi şehri tanımlar ve şehre yapılan saldırıyı şöyle anlatır: “Bütün yapılar yıkılmış, yerin altı üstüne getirilmiş, gök yere indirilmiş, bir hengame, bir kıyamet, bir mahşer şimdi; ve cüzzam ve körlük ve sağırlık ve ölümler (...) Kendi ateşleriyle daldılar şehre, tapınağa, o irin yuvasına, tefecilerin, fahişelerin, kurban kanlarıyla beslenen din bilginlerinin tezgahlarını altüst ettiler.” (Şakar 2018: 108-109).

#### 3.2.1.4. Göç

Cemal Şakar öykülerinde İslam coğrafyasının içinde yer alan bir diğer tema göç olgusu olmuştur. Müslümanların yaşamını ve müslüman insanın sıkıntılarını öykülerinde sıklıkla geçiren yazarın değindiği bir diğer konunun mültecilik olması beklenen bir tutumdur. Ortadoğu’da özellikle de Suriye’de yaşanan gelişmeler ve iç savaş sonucunda yoğun bir göç dönemine girilmiştir. Suriyelilerin çeşitli nedenlerle diğer ülkelere ve özellikle sınır komşusu olan Türkiye’ye gelmesi kaçınılmaz bir son olmuştur. Bu olayların sonucunda da edebiyatın diğer dallarla ilişkisi bir kere daha

açığa çıkmıştır. Öyle ki edebiyatın sosyoloji, tarih ve coğrafya ile ilişkisi sonucunda Cemal Şakar coğrafya halkının sıkıntılarını öykülerine almaya başlamıştır. Yazın hayatının son yıllarına tekabül eden bu dönemde mültecilik temasını oldukça fazla irdeleyerek 10 öyküsünde ele almıştır.

Mültecilik temalı öykülerde görülen bazı genel hususlar göze çarpmaktadır. Öykülerin muhtevastaki kurgu genelde göç sırasında veya göç sonrasında yaşanan zorluk ve yabancılaşmanın sonuçlarını ele alır. Cemal Şakar'ın mültecilik temalı öykülerindeki yabancılaşmanın türünü Yunus Emre Özсарay şöyle belirtmiştir: "Savaştan kaçan insanların fitri haklarını korumak gayesiyle verdiği mücadelenin anlatıldığı öyküde bir diğer baskın görünüm yabancılaşmadır. Fakat öyküde görülen yabancılaşma, üretim ilişkilerinin sonucu olarak Marksist bir anlayışla insanın kendi doğasına yabancılaşması değil, tiranların yaptığı zulümler sonucunda insanlıktan uzaklaştırılan ve en temel haklarını yaşama noktasında kısıtlanan insanların cebren özüne yabancılaştırılmasıdır." (Özсарay 2015: 116). Özсарay'ın bu satırlarından da anlaşılacağı üzere mültecilik teması savaş temasının bir sonucu olmuştur. Bu yüzden bahsi geçen bu iki konu birbiri ardına sıralanmıştır. Ayrıca temas edilmesi gereken bir diğer unsur da kişilerin tamamen kendini savunmak için ülkelerini terk ettiklerinin öykülerdeki satır altı vurgularıdır. Mülteciler bu göç için bazen ağır bedeller ödemiş bazen de ağır bedellere katlanmak zorunda kalmış olsalar da öykülerdeki karakterler fitri hakları için bunları göze almıştır. Öykülerde mültecilerin yabancılaşması ise ekonomik veya kapitalist değişimlerden kaynaklı bir tutunamama hali olmadığını vurgulayan Özсарay, mültecilerin yabancılaşmasını tamamen işgalcilerin onlara insansı tutumlar sergilememesinin sonucu başka yerlere uzaklaşmanın verdiği bir yabancılık olarak dikkat çekmiştir.

Göç konusu gerek diğer temalarla gerekse diğer bilim dallarıyla oldukça ilintili bir konudur. Bu yüzden psikolojiden sosyolojiye kadar diğer bilim dalları bu konuyu kendi alanlarında da incelemişlerdir. Cemal Şakar öykülerindeki göç olgusunun varlığı ise oldukça önemli olduğundan dikkat çekmiştir. Yazar, hem sanat anlayışı hem de kişisel duyarlılığı kümesine giren bu durumu çeşitli öykülerinde farklı yapısal ve kurumsal düzlemlerde ele almıştır. Ele alınacak ilk kitap PB olmuştur. Kitabın hemen ilk

dört öyküsü (Zarurat-1 Hamse, Renkler, Vüsat, Parataksis) bu tema çevresinde yazılmıştır.

Zarurat-1 Hamse öyküsünün başlığıyla terimsel olarak “beş temel esas” anlamına gelen Müslüman inanışında dinin korunması, canın korunması, aklın korunması, neslin korunması ve son olarak malın korunmasının gerekliliğine vurgu yapılmıştır. Öykü kişisi bu öğretiye uymak için ülkesindeki savaş ortamını geride bırakmak gayesiyle çevresindeki insanlarla zorlu bir yolculuğa çıkmıştır. Kendi topraklarında başlayan bu yolculukta yol uzun, tehlikeli ve yorucu olmuştur. Her adımda yabancılaşan bu kafilenin ahvalini şu satırlarla anlamak mümkündür “Eksiliyor, kaybediyor, kayboluyorlardı. Sadece yürüyüp uzaklaşıyorlardı. Ne, zaman; ne, mekân; ne, kendileri; ne zamandır bilmiyorlardı neredeydiler, bilmiyorlardı neydiler; sadece bir kemik torbasını, bilmiyorlardı, bir ceset torbasını sürüklüyorlardı.” (Şakar 2015c: 11). Eski kimliklerini ve ait oldukları yerleri özleyen bu mülteciler için şartlar gittikçe ağırlaşmıştır. Şakar, öyküsünün satır aralarında bir hayli detaya yer vermiş ve mültecilerin içinde bulunduğu durumu realist bir tabloyla okurlarına iletmiştir. Mültecilerin tüm sıkıntılarına rağmen hala duyumsadığı yuva hasretini ise şu satırlarla ele almıştır: “Döne baka, baka döne, döndüler, döndüklerini bilemediler. Durmak yok artık, durma, durursalar ölecekler; öldüler zaten, döne baka, baka dönedurdıkları yerlerde. Durmak ölümdü, yürümek hayat. Özleseler de ter kokulu yataklarını, ten kokulu çarşafalarını, arkalarına baka döne yürüdüler.” (Şakar 2015c: 14). Nitekim Ebubekir öykünün sonunda menzile varamamış ve onlara baskı ve zulüm getiren kişilerce katledilmiştir.

Cemal Şakar, öykülerinde çeşitli farklılıkları denemiştir. Bu farklılıklardan birisi de renklerin çağrışımlarından yararlanarak alt başlıklarla bir öykü oluşturmaktır. Yazar, Renkler adını verdiği öyküsünde çeşitli renkleri ele almış ve bu renklerin mültecilik teması dâhilinde kendindeki çağrışımlarını öyküye kurgulamıştır. Öyküde geçen renkler sırasıyla; kırmızı, mavi, gri, kahverengi, sarı, yeşil, siyah, beyaz, lila, buzmavisi ve alaca olarak sıralanabilir. Kırmızı renkte ateşin yakıcı ve yıkıcılığına vurgu yapan yazar bu yıkıcılıktan kurtularak ateşlerden arınmış bir gelecek hayalinin peşine düşmüştür. Mavi renkte ise mültecilerin deniz yolculuğu ile başka ülkelere gitmesini ele alarak maviliği sonsuz bir deniz ve gökyüzü olarak tahayyül etmiştir. Keza gri renk de deniz

yolculuğuyla ilintilenmiş ve deniz taşıtının çıkardığı dumanla özdeşleştirilmiştir. Kahverengi ise bir toprak ve yurt algısıyla özdeşleşerek mültecilerin geride bırakmak zorunda kaldığı yurtlarını ve kabullenmeyi beklediği yeni yerleri simgelemiştir. Sarı, güneş ve onun aydınlığının verdiği pozitif enerjiyle ilişkilendirilmiş. Yeşil, mültecileri taşıyan insanların kişi başına aldıkları doların rengiyle özdeşleştirilmiş ve insanların metalaştırılmasını anlatmıştır. Siyah, geceyi ve ölümleri çağrıştırırken gerek mültecilerin konakladığı mekânlar gerekse yaşadığı zorluklar üzerinden sarı rengin aksine tam bir karamsarlık hâkimdir. Beyaz renk deniz yolculuğunda mültecilerin tahtalar arasında ufukta gördüğü ve motorun dalgalandırmasıyla oluşan beyazlıklar olarak tasvir edilmiştir. Lila ise okura bazı mültecilerin boğulma durumundaki halini ve tutunmak istedikleri tahta parçalarını anlatmıştır. Buzmavisi'nde ölümün verdiği üşümeyi ve boğulmanın insanı dibe çekerek renklerden soyutlayacak karanlığa doğru yolculuğa çıkarmasını ele almıştır. Alaca, öyküdeki son renktir. Yazar, mültecilerin yolculukta ölmelerinin sonucunu bu renkte verir. Tam bir çaresizlik olarak tanımladığı renk diğer tüm renkleri soyutlamıştır. Acı veren bu çaresizliği yazar “Başka renkler, başka kelimeler bileydin anlatmaz mıydın? Bilemedim.” (Şakar 2015c: 27) cümlesiyle aktarmıştır.

Mültecilik temasının işlendiği bir diğer öykü Vüsat olmuştur. Bir mülteci kampında geçen öyküde öykü kişisi küçük bir kız çocuğudur. Yazar, kız çocuğunun merceğinden kampın genel durumunu ve çevresel tasvirleri işlemiştir. Kız çocuğu yaşadığı bu kısıtlı hayata hiç alışamamış, eski günlerinin ve memleketinin hayallerine dalmıştır. Ailesine olan özlemi bir hayli fazla olan karakterin bu hayallerinden kampın güvenlik görevlisi acı bir gerçekçilikle koparır. Tüm bu hayallerinin olasılığını sorgulayan kıza kamp görevlisinin “OLMAZMIŞ: Öyle diyor kamp görevlisi: Olmaz, hadi çadırına; ninen uyandığında boş yatağını görüp endişelenmesin yine.” (Şakar 2015c: 30) şeklinde verdiği cevapla öykü sonlanır.

Cemal Şakar, aslında dilbilimsel bir terim olan “Parataksis” kelimesini başlık olarak seçtiği ve bir parataksis örneği verdiği öyküsünde de mültecilik konusunu işlemiştir. Terimin anlamına paralel biçimde birbiriyle alakası olmayan parçaları aralarında herhangi bir bağlaç veya edat kullanmadan bir tema çerçevesinde sıralamıştır.

Keza kurguda tercih ettiği bu yöntemin terimsel anlamını açıklamak babında öyküsünün sonuna belirleyici not düşmüştür. Öyküsünü yirmi dokuz parçaya bölen yazar her parçada mültecilikle ilgili farklı bir kurgu oluşturmuştur. Kurgulardan bazıları siyasi bazıları güncel bazıları ise tamamen kurgusal tepkilerdir. Böylece güncellik ve yapısal yenilik amaçlamış olan Şakar, farklı bir tarzda ele aldığı öyküsüyle mültecilik temasını okuyucuyu duygu ve düşünceye sevk edecek şekilde kurgulamıştır.

Cemal Şakar, Kara eserinin Kül öyküsünde de mültecilik temasını işlemektedir. Ülkesinden göçmek zorunda kalan bir kızın çevresinde gelişen öykü, kızın bir gün okulunu yarım bırakmak zorunda kaldığı eczacılık mesleğinin bir camda ilanını görmesiyle gelişmiştir. Konakladığı parktan ziyade bu ortam ve beyaz eczacı gömleğinin ona hayaller kurdurması kötü sonuçlar doğurmuştur. İlk başta dilenci sanılarak dışarıya çıkarılmasına içerlenmiş olsa da sonraları birisiyle tanışmıştır. Büyükşehirde gelip çeşitli zorluğa attığı adımın farkında bile olmayan genç kız, geçimini zengin ve farklı gördüğü bir adamın nahoş isteklerini yerine getirmekle sağlamaya başlar. Bu durumun neticesinde kızın geçirdiği değişimler amcasını zora sokmuştur. Yazar, kızın önceki ve yeni ortamındaki mekânsal farklılığın sembolünü ise kızın topuklu ayakkabılarının çıkardığı sesle sağlamış ve o aykırı sesin konakladıkları park çevresinde hemen tanınmasıyla işlemiştir. Öte yandan bakıldığında öykünün ilerleyen kısmında mülteci kızın bu ortama ait olmak istemediği ve tamamen bir hayal kırıklığı içerisinde olduğu görülür. Mülteci kız bir süre sonra bu şekilde yaşamasının doğru olmadığını düşünerek kendini on üçüncü kattan aşağı bırakarak intihar etmiştir. Bu durumu yazar öykünün sonunda şu satırlarla işlemiştir: “Bir Anka’yım ben. Yangınlar içindeyim. Adalar bir kanat çırpma mesafesinde. Sonra Marmara. Sonra sararmış bozkırlar. Sonra yemyeşil ovalar. Sonra çıplak dağlar. Sonra rengarenk ormanlar. Sonra ülkem. Sonra şehrim. Sonra kasabam. Sonra kül. Sonrası ilk kanat çırpması.” (Şakar 2016b: 86).

Kitaptaki son mülteci öyküsü Bir Öyküye Giremeyen Parçalar olmuştur. Öyküde konu, Suriye’den İstanbul’a gelmiş bir küçük mülteci çocuğun bir anlık dalgınlığıyla tramvay altında kalması ve çocuğun ölümü çevresinde ele alınmıştır. Mülteci çocuğun ailesi Suriye’deki savaşta enkaz altında kalarak can vermiştir. Kendisi ise bu olaydan

zorla da olsa kurtulmuş ve İstanbul'a gelmiştir. Çocuğun diğer akrabalarından halası Ürdün'e, amcası Lübnan'a göçmüş ve bir başına yabancı bir şehirde tek kalmıştır. Çocuğu babasının ölümü bir hayli etkilemiş ve tüm bunların neticesinde boş bulunarak tramvay tarafından ezilmiştir. Bu durum öyküde şu cümlelerle anlatılmıştır: "Tramvayın çanı delice tramvayın çanı kulaklarına oldu. Rayların üzerinde, çan sesleri içinde, babasının kanatlarının altında. Dudağının kenarına gelmiş oturmuş bir kıvrım. Bir kıvrım. Durmadan içine bükülen bir kıvrım." (Şakar 2016b: 120).

ALO kitabındaki Utanç ismini alan öykü kitaptaki mültecileri doğrudan konu edinen tek öyküdür. Ayrı bir öykü metni bulunmasa da Cemal Şakar öykü kurgusunu oldukça farklı bir şekilde kurmuştur. Şakar, mülteci botunda boğularak kıyıya vuran Aylan bebeği konu edindiği bir öykü yazmış fakat sadece öyküsüne yakın çevresinden gelen yorumları muhtevaya yerleştirmiştir. Bu olayın aslında sayfalara alınamayacak kadar acı olduğunu hissettiren Şakar, bu hissi okurlarına verebilmek için olayı değil olayın konu edindiği öyküsüne gelen yorumları kitabında yayımlamıştır. Öyküdeki olayda bahsedilen kişinin anlaşılması için ilk sayfada Hasan Aycın'ın mektubuna yer veren Şakar, şu satırları öyküsüne almıştır: "Adı Aylan mıydı o bebeğin? Yüzükoyun sahile uzanıp kalmasıyla Hanzala'nın sırt dönüşü arasında kurduğun benzeşim çok hoşuma gitti." (Şakar 2018: 129). Öyküye gelen hemen her mesajda bebeğin o şekilde ölümüne duyulan derin acının vurgulandığı görülür. Öyküyü okuduktan sonra geri bildirim yapan dostları Hasan Aycın, Akif Hasan Kaya, Ali Emre, Aykut Ertuğrul, Dilek Kartal, Osman Bayraktar, İsmail Isparta olmuştur.

### 3.2.1.5. Din

Cemal Şakar, Hikâyât isimli kitabını iki bölüme bölmüştür. İlk bölümde vahdet anlayışı çerçevesinde ve Kur'an ayetleri ışığında birtakım minimalist öyküler kaleme almıştır. İkinci bölümde ise modern insan çeşitli açılardan konu edinilmiştir. İlk kısma "Bir" adını seçmiş olması da Şakar'ın kitabın bu kısmındaki öyküleri vahdete ve Kur'an-ı Kerim'e dayandırıdığına bir ipucu olmuştur. Genelde İsrailoğulları ile ilgili kıssalardan alınan öykülerde iki zıt kutupluluk söz konusudur. Bir kutup Allah'ın ve elçilerinin çağrıları ve ikazlarıyla diğer bir kutupsa bunları göremeyen yahut da

görmek istemeyenler ve hem çağrıya hem de çağrılana karşı asi tutum sergileyenlerdir. Ayetler ve kıssalarla bu denli iç içe olmasının bir diğer ipucu ise kitabın isim tercihindeki ayet (ayat) vurgusu olmuştur. Minimalist öyküler olmasına rağmen derin bir din tarihi bilgisi isteyen öyküleri anlamlandırmak için Kur'an ayetlerine başvurmak isabetli olacaktır.

Hikâyât öykülerine bakıldığında öykülerin hem yapı hem konu hem de kurgulanış olarak birbirlerine çok benzediği görülür. Ortak bir güdümlle hareket eden öykülerin oluşturduğu kitapta, İsrailoğulları'na da tarih ve Kur'an üzerinden bir tenkit söz konusudur. Öykü içindeki kalp gözü kapanmış olan kişiler türlü şiddet içerikli eylemlere de girmekten çekinmemiştir. Öyle ki kimi zaman inkarları sadece sözle değil fiile de delillenmiştir.

Kur'an-ı Kerim okunduğunda görülen olay ve kıssaların anlatımındaki sadelik ve derinleşmeyen anlatım, kendisini Hikâyât içinde kıssaların öyküleştirmesinde de bulmuştur. Anlatımın kapalı olmaması kıssalara bir öykü yahut da kurmaca birer metin gibi bakılmasını engellemiştir. Böylece bu kıssaları okuyan muhafazakâr okurlar tüm anlatıların gerçekliğine riayet etmiştir. Cemal Şakar da bu kıssaların öykülerinde okurlarına mesajlar ve iletiler göndererek sanat poetikası çerçevesinde okurlarını diri tutmaya gayret etmiştir. Zira öykülerin muhtevasında verilmek istenen pek çok şey öykü başlıklarından dahi farkedilebilir.<sup>20</sup>

Hikâyât kitabındaki öyküler ele alınacak olursa ilk öykünün ismini Tezahür olarak seçilmiştir. Tezahür kelimesi zuhur kelimesinden türetilmiş ve “ortaya çıkmak” anlamında da kullanılmaktadır. Öyküde gaflet içindeki bir topluluk çevresindeki mucizeleri fark etmemiş ve elçinin söyledikleriyle alay etmeye devam etmişlerdir. Gafletteki topluluğun durumu için anlatıcı şu tanıımı yapmıştır: “Ne gecenin sükuneti, ne gündüzün diriliği, ne haber taşıyan kuşlar, ne baharlanan ağaç, ne tomurcuklanan çiçek ilgilerini çekiyordu.” (Şakar 2016a: 9). Hatta daha da ileri giderek kendilerine niçin birer işaret göndermediğini merak ederek bizzat yaratıcı ile yüz yüze görüşmeyi talep etmiş olmaları da öyküde anlatılan bu manevi körlüğün boyutunu çizmiştir.

<sup>20</sup> Kitap içindeki başlıkların terimsel anlamları için Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğü'ndeki ilgili maddelerden yararlanılmıştır.

İstiğna öyküsünün adı ise öykü konusuyla ilintili olarak “ihtiyaçsızlık” anlamına karşı gelecek şekilde kullanılmıştır. Öyküde gafil bir grubun çevresine karşı duyduğu kayıtsızlık ve kibir öyküde şu cümle ile belirtilmiştir: “-Kalplerimiz zaten bilgi ile doludur, diyerek birbirlerine cesaret veriyor, kalplerinin üzerine kapanıyorlardı. Kapandıkça zulmeti büyütüyorlardı. Elçilerin getirdikleri hoşlarına gitmiyordu. Kimilerini yalanlamış, kimilerini de öldürmüşlerdi.” (Şakar 2016a: 10). Bu cümleler okurlarını Kur’an’da geçen Bakara Suresi’nin 88. ayetine yönlendiren bir mesajdır. Ayet-i kerimede yer alan “Ama onlar: ‘Kalplerimiz zaten bilgi ile dolu!’ derler. Hayır, bilakis Allah, onları hakikatı kabullenmeyi reddetdikleri için gözden çıkarmıştır: Zira onlar, sadece basmakalıp birkaç şeye inanırlar.” (Esed 2002: 2/88) cümlelerinin bu anlatılanlarla örtüştüğü görünmektedir. Ayrıca öykü, gafillerin üzerindeki zulmetin kendilerini Allah’ın rahmetinden yoksun etmelerinden dolayı olduğunu bilinmedikleri vurgusuyla son bulmuştur.

Yine Misak öyküsü de aynı şekilde bir gafletin ve inkar temasını merkezine oturmuştur. Elçi, gafil toplulukla yaptığı anlaşmadan sonra oradan uzaklaşmış ve arkasında bıraktığı topluluk yine sapmıştır. Öyle ki eserde altın buzağı olarak geçen puta tapmaları ve elçinin yaptığı antlaşma hatırlatılınca büyük bir inkara girişmişlerdir. Eserde geçen “Yaptıkları misak onlara hatırlatılmasına rağmen, kulak ardı ediyor ve sözlerini tutmuyorlardı.” (Şakar 2016a: 11) cümlesi yine Bakara Suresi’nin 51. ayetinde geçen Musa peygamberin Sina Dağı’nda 40 gün tutulması hadisesiyle ilişkilidir. Keza yıldırım anlamına gelen Sâika isimli öyküde de Musa peygambere karşı inkârlara mazeret arayan bir grubun Allah tarafından oracıkta bir yıldırımla cezalandırılması konu edinmiştir. Tevbe öyküsünde ise benzer bir durumun benzer bir sonuç doğurmadığı görünmüştür. Zira fesata kapılıp dini vazifesine gidenlerin peşine takılmayan üç kişinin kaldıkları yerde bu davranıştan pişmanlığı ve tüm kalpleriyle Allah’a sığınmaları neticesinde gidenler döndüğünde bu üç kişinin yeniden sosyal kabullerinin sağlanması konu edinmiştir.

Dönüş öyküsündeki fesata karışmış ve içlerindeki kötülüğe durmadan dönerek karanlığa kapılan öykü kişileri, bir ilahın olduğunu bilmeden kalplerinden geçen fenalıkların kimsenin bilebileceğini düşünmüyorlardır. Öyle ki kötü niyetli hareketlerine

sebepsizce taş konulmasına anlam veremeyip oldukça öfkelenip isyan etmişler. Bu bakımdan bir gaflette olan kişilerin ahvali verilerek öykü sonlandırılmıştır.

Örtü öyküsünde ise manevi çağrıya cevap vermeyen ve ondan uzaklaşma gafletindeki bir öykü kişisi anlatılır. Ne zaman çağrı yapılsa içindeki sesi engellemek için kalabalığa ve seslere sığındığı görünen öykü kişisi kendisini huzursuz kılan bu ilahi çağrıya karşı resmen kapanmış ve örtüler örtmüştür. Bir diğer manevi olguyu görünce hiddetlenen ve bunu reddeden öykü kişisi ise İp öyküsünde görünmüştür. Meydandaki insanları görünce küfürler ederek cehaletine aldırmadan aveneleriyle meydanda eğlence yapmıştır.

Diriliş, “Kalabalık bir grup ağız ağıza vermiş gülüşüyorlardı. –Bak sen, diyorlardı; demek biz kemiğe, toza toprağa dönüştükten sonra, gerçekten yepyeni bir yaratmayla diriltileceğiz öyle mi?” (Şakar 2016a: 18) cümleleriyle başlayarak doğrudan İsrâ’ Suresi’nin 98. ayetine ait cümlelerle başlamıştır. Şakar, öyküsünde insanın yeniden dirileceği günün vurgusunu yaparak bunlara inanmayıp dalga geçen müşriklerin gafil hallerini Kur’an’daki İsrâ’ suresinden hareketle öyküleştirmiştir. Yine öyküde geçen müşriklerin hayata dönüş zamanını ve kim tarafından döndürüleceğini sorgulaması da yine İsrâ’ Suresi’nin 51. ayetine dayandırılmıştır.

Sâmirî adını alan öyküde Hz. Musa’nın kavmini yalnız bırakıp Allah’tan emirlerini almaya gidişiyle dönemin putçusu ve büyücülerinden olan Sâmirî’nin kavmin içine yaptığı put ile karışıklık sokması konu olmuştur. Kendi yaptığı puta ahalinin kutsiyet yüklemesi sırasında Hz. Musa geri dönmüş ve heykelin yakılarak denize saçılmasını sağlamıştır. Böylece kavmini şirk ve gafletten döndürmüş, Sâmirî’yi ise ebedi bir yalnızlığa sürmüştür. Öykünün esinlendiği bu kıssanın Kur’an-ı Kerim’deki Taha Suresi’nin 85-97 numaralı ayetlerinde etraflıca işlendiği görülmüştür.

Körlük, kalp gözünü körleştiren ve bundan pişmanlık duyan lakin artık çok geç olduğu için bir daha gözleri açılmayacak olan birinin öyküsüdür. Bir mahşer tasvirindeki mekânda öykü kişinin bu geç kalınmışlığı “Artık, ‘Rabbim!’ demenin fayda etmediği o vaat gelip çatmıştı.” (Şakar 2016a: 20) şeklinde geçmektedir.

Nuh Tufanı’nda yaşananların konu edildiği İftah isimli öyküde yaşanan olaylara ve gelecek sele karşı gaflet içinde olan bir grup ve çağrışı yapan kişinin aynı gruba dahil oğluyla olan konuşmaları işlenmiştir. Öykünün sonunda gafillerle aynı safta yer alan evlat sulara teslim olmuştur. Şakar, bu olayı anlatmak için öykünün son cümlesinde “Sonra gök suyu tuttu; yer suyu yuttu.” (Şakar 2016a: 22) dizesini kullanmıştır.

Ahkâf öyküsü içerisinde Ahkaf Suresi, Hud Suresi’nin ve Hakka Suresi’nin etkisi olmuştur. Oldukça fazla sureyle ilişkisi bulunan öykünün konusu Âd Kavmi’nin dünya nimetleri ve yaptıkları gösterişli yapıtlar sayesinde kibre ve gaflete kapılması sonrası Hud Peygamber’i dinlemeyerek kendilerini helaka götüren kum fırtınalarına teslim olmasıdır. Öyküdeki geçen bu olayın bugünkü Ahkaf adını alan bölgede yaşandığına inanılır. Yaşayış ve mimari olarak çok ileri seviyede olmalarının sebebinin Allah tarafından kendilerine bahşedilen bir lütuf olduğu ve bu kibirden vazgeçmeleri gerektiğini bilmeden yok olmuşlardır. Kur’an’da Ahkaf Suresi’nde bu sekiz günlük yıkıcı kum fırtınasının başlangıcı şöyle geçmiştir: “ Sonuçta yoğun bir bulutun vadilerine doğru yaklaştığını fark ettiklerinde, ‘Bu bize bereketli bir yağmur getirecek olan buluttur!’ diye haykırdılar. Ama Hûd, ‘Hayır,’ dedi, ‘o, sizin bu kadar müstehzî şekilde çabuklaşmasını istediğiniz acıklı azabı haber veren bir rüzgâr!’ Onlar öylesine çarçabuk sinilip gittiler ki geride bomboş evlerinden başka bir şey kalmaz oldu: Biz günaha saplanmış bir topluluğu işte böyle cezalandırırız.” (Esed 2002: 46/24-25). Ahkaf öyküsüyle benzerlik taşıyan bir diğer öykü ise Arim öyküsüdür. Yine güzel barajlar ve bahçeler yapan bir topluluk olan Sebe kavminin şeytana uydukları ve müşrikleşerek büyük bir gaflet içine girdikleri yazılmıştır. Kendi adını taşıyan Sebe suresinde de geçen bu kavmin kadın hükümdarı Hz. Süleyman’la görüşükten sonra ne kadar iman etse de halkı hala yanlış yolda devam ederek öyküye adını veren Arim seline kapılmış ve helak olmuşlardır.

Yakîn bir hesaplaşmanın öyküsüdür. Bu, dünya hayatında iyi-kötü ve haram-helal ayırımına kendilerini kapatan insanların yaşadığı bir hesaplaşmadır. Öykü atmosferinde hesap günü işlenmiştir. Hayatları boyunca Allah’ın türlü delillerine ve gönderdiklerine (elçi, melek ve kitaplara) kendilerini bağlamayarak sapkınlıkla hareket edenlerin edebi bir azapla cezalandırılması konu edinmiştir. Rabb’in huzuruna

çıktığında pişmanlıklarını gizleyemeyip kendilerine itiraf eden bu müşrik insanlar için artık kurtuluş yoktur. Keza bu durum ve öykünün kurgusu da Kur'an-ı Kerim'deki Secde Suresi'nin 12. Ayetinden esinlenerek oluşmuştur. Ayette şöyle buyrulmaktadır: “Keşke, günaha batmış olanların Hesap Günü Rablerinin huzurunda başlarını öne eğerek, ‘Ey Rabbimiz! Şimdi görmüş ve duymuş olduk. Öyleyse bizi yeryüzündeki hayatımıza geri döndür ki doğru ve yararlı işler yapalım: çünkü artık hakikate kâni olduk!’ dedikleri zaman ki hallerini bir görsen!” (Esed 2002: 32/12). Aynı kurguyla gafletten sonraki pişmanlığın işlendiği öykülerden birisi de Şek başlıklı öyküdür. Yine fani hayattaki inkârın cezasını beka âleminde çeken kişilerin fayda etmeyen son pişmanlıkları görülmüştür. Gerek Hikâyât içinde gerekse Kur'an kıssalarında dünya hayatının renklerine aldanan insanların müşriklikliğini ahirette uyanarak reddetmeleri bir hayli kez konu olarak seçilmiştir.

Şakar'ın Sayha öyküsündeki bazı cümleler Yasin Suresi'nde yer alan ayetlerde görünür. Öykü başlığının kelime anlamı çılgılık ve ses anlamına gelmektedir. Öyküde geçen olayda kendilerine gelen elçileri umursamayan ve yalanlayan bir kavme (Karye kavmi) kendi içlerinden bir adamın koşarak bu gafletten kurtulmaları için yaptığı ikaz yer almaktadır. Bu ikaz Kur'an'da şöyle buyrulmaktadır: “Kentin en uzak ucundan bir adam koşarak geldi ve ‘Ey kavmim!’ dedi, ‘Bu elçilere uyun! Sizden hiçbir karşılık beklemeyen ve kendileri doğru yolda olan bu kimselere uyun!’ ” (Esed, 2002: 36/20-21). İkaza uymayan gafıl kavmin sonu ise “Ondan sonra kavminin üzerine ne gökten ordular indirildi ne de başka bir şey. Bir çılgılık. Sadece bir çılgılık...” (Şakar 2016a: 28) cümleleriyle belirtilmiştir.

Konusunu peygamberlik müjdesi üzerine oturtan Ahzâp öyküsünde tematik olarak yine gaflet ve inkâr çerçevesinde değerlendirilmiştir. Allah'ın peygamberlik müjdesini kendi içlerinden birine verilmediği için inkâr eden bir topluluğun kibri Sâd suresinde işlenmiştir. Bu kimselerin yaşadıkları ise sureye dayandırılarak öykü muhtevasında kaleme alınmıştır. İnkârcılığı ve müşrikliği giderek tırmanan bu topluluk Allah'tan kendi belalarını isteme cürretine girerek başlarına gelecek felaketin kapısını aralamışlardır.

Hâmân öyküsü adından da anlaşılacağı üzere Firavun'un yardımcısı Hâmân'ın anlatıldığı bir öyküdür. Hz. Musa döneminde firavunun yardımcısı olan Hâmân, gerek İslam tarihinde gerekse Divan edebiyatında yaptırdığı kule ile bilinir ki bu öyküde de Firavun'un kendisinden bir kule yapması istenmiştir. Hz. Musa'nın kavmini yok etmek için erkek çocukları dahi öldüren Firavun büyük bir şirk ve gaflet içerisinde kendisine gelen tüm ilahi mesajları reddederek zalimliğine devam etmiştir. Keza müşriklik konusunda Allah'ın inkârına ve elçisinin canına kast etmeye çalışan Firavun'un hesap günündeki çaresizliğine atıfta bulunarak biten öyküde şu cümlelerle anlatılmıştır: "Hiçbir şeyin fayda veremeyeceği o zaman geldiğinde; kendilerine söylenenleri hatırlayacaklardı. Ama inkâr edenlerin yalvarması, avunmadan başka bir anlam taşımayacaktı." (Şakar 2016a: 31). Kule'nin inşa sebebini ise Elmalılı Hamdi Yazır iki ihtimale bağlamaktadır. Yazır, bu ihtimalleri Kur'an Meali'ndeki notunda değerlendirmiştir. Ona göre ihtimallerden kasıt kısaca şöyle geçmektedir: "Ya göğe yaklaşp bir araştırma-gözlemle ilahın görünmediği söyleyecek ya da yüksek maddi-mali yollar ve bilimsel teşebbüslerle göklere çıkmanın bir yolunun olmadığı o yüzden de 'Musa nereden çıktı da bize kendilerinin Rabbi tarafından görevli olduğunu söylüyor?' diyebilmek için." (Yazır 2011: 256). Ayrıca Firavun ve Hz. Musa'nın muhtevada işlenmesinde etkili olan sure Mü'min Suresi olmuştur.

Tubbe öyküsü ise Casiye Suresi'nden hareketle kaleme alınmıştır. İsrailoğullarının inkâr ve gafletini işlemek üzere yazılan öyküde geçen "-Gelmekte olan bizim ilk ve tek ölümümüzdür. Yeniden diriltilecek de değiliz. Eğer iddianızda haklıysanız atalarımızı şahit olarak getirin, demeye başlamışlardı." (Şakar 2016a: 32) cümleleri söz konusu Casiye Suresi'yle paralellik göstermektedir. Kur'an'da bu gafillığe cevap olarak "De ki: 'Size hayat veren ve sonra sizi öldüren, Allah'tır ve sonunda O, hepinizi Kıyamet Günü bir araya toplayacaktır ki o Gün'ün gelip çatacağı, her türlü şüphenin üstündedir ama insanların çoğu bunu anlamaz.'" (Esed 2002: 45/26) ayeti buyrulmuştur.

Arapça 'Hübût' kelimesinden türetilmiş bir öykü adı olan Habeta, düşmek anlamına gelmektedir. İsrailoğullarının içine düştüğü gafleti ve nankörlüğü anlatan öyküde Allah'ın onları zulümlerden kurtarıp türlü nimetler vermesine rağmen onların

sabırsızlığı ve Mısır'daki hayatlarına olan özlemleri konu alınmıştır. Öykü içinde Allah'ın elçisine yapılan nankörlüğün sonunda düştükleri durumun sebebi şöyle açıklanmıştır: “Haklarında hayırlı ve onurlu olanı; hayırsız ve düşük olanla değiştirdikleri için yoksulluk ve düşkünlük mührünün alınlarına vurulması umurlarında bile değildi. Oysa İsa o mührü çoktan dillendirmişti: “Ey Kudüs! Sen, sana gönderilen peygamberleri ödlüren, onları taşıyan Kudüs!..” (Şakar 2016a: 33-34).

Metaforik bir öykü olan Na'ka bir çobanın uyku halindeyken sürüsünü kaybetmesini konu almıştır. Çobanın bu gafleti onun çevresine olan kontrolü ve nüfususunu yitirmiştir. İman konusunda Musa'nın Rabb ile konuşmaya gittiği günlerde yoldan çıkan kavmini andıran bu sürünün ahvali öyküde şöyle geçmektedir: “Çoban düşle gerçeğin birbirine dönüştüğü, sınırların belirsizleştiği o siste gaflet halindeydi. Sürü de başıboş kalmanın cezbesiyle serkeşleşmişti.” (Şakar 2016a: 35).

Râ'inâ öyküsünün hemen başında yer alan “İşittik ama karşı çıkıyoruz” (Şakar 2016a: 36) sözü öyküyü özetlemektedir. Öyle ki tematik bağlamda yine kendisine gönderilen mesajları görmezden gelerek inkârcılıkla bildikleri gibi yaşayan müşrik topluluğun gafleti ve inkârı söz konusu olmuştur. Ra'inâ kelimesi Kur'an'da Bakara (104) ve Nisa (46) Sureleri'nin belirtilen numaralı ayetlerinde geçmektedir. Kelimenin nasıl kullanıldığını ise Muhammed Esed'in Kur'an Meali içerisinde Nisa Suresi 46. ayette şöyle geçmiştir: “Yahudierden bir kısmı, (Allah'ın kitabındaki) kelimeleri esas mânâsından kaydırıp; dillerini eğerek ve dine saldırarak, ‘Sözünü işittik, emirlerine isyan ettik, dinle, dinlemez olası ve râinâ (bizi gözet)’ diyorlar. Hâlbuki onlar, ‘İşittik ve itaat ettik; dinle ve bize de bak’ deselerdi bu, kendileri için daha hayırlı ve daha doğru olurdu. Fakat Allah, küfürleri yüzünden kendilerini lanetlemiştir. Artık onlar, pek azı müstesna, iman etmezler.” (Esed 2002: 4/46). Kur'an ayetlerinin ışığında görülüyor ki Râ'inâ öyküsü Hz. Peygamber'e karşı israiloğullarının yaptığı kötü yakıştırma ve sözlerinden sonra içerisindeki bulunduğu gaflet ve müşriklikle lanetlenmesini konu almaktadır.

Hacera öyküsü Nisa Suresi'nin ışığında kaleme alınmış bir öyküdür. Nisa Suresi'nde de geçen bu olayda melekler Allah'ın yolundan şaşarak gafil bir hayat süren

insanlara uyguladığı sorgu ve yaptıkları hataları yüzlerine vurması konu edinmiştir. Ayrıca muhtevasını Nisa Suresi’ndeki bir ayetten alan bir diğer öykü İnâs’tır. Öyküde geçen ““senin kullarından kendi istediğimi mutlaka alacağım”” (Şakar 2016a: 38) cümlesi Nisa Suresi’nin 118. ayetinde yer almaktadır. Allah’ı bırakıp Şeytan’ı rehber alanların gafleti üzerine konu edinen öyküde bu inkârcıların sonunun cehennem olduğu vurgusu vardır.

Şürekâ ve Şeyâtın isimli öykülerin her ikisi de En’âm Suresi’nden ilham alınarak kaleme alınmıştır. Şürekâ öyküsünde gafil ve inkârcı kişilerin Allah tarafından hesaba çekildiğinde birden saf değiştirerek aslında mümin olduğunu iddia etmesi konu edinilmiştir. Önceki öykülerde ve Kur’an kıssalarında da olduğu gibi son pişmanlıkların bir önemi ve değeri olmamıştır. Hesap sonundaki ateşin ve zorluğun görülmesiyle saf değiştiren müşrikler hakkıdna Cemal Şakar öyküde şu satırları kaleme almıştır: “Onlar hayattayken, Allah’tan başkasına ilahlık ifaze etmenin şirk olduğunu göz ardı etmişlerdi. Şimdi sığınacakları yegâne mazeret, ‘böyle olduğunu bilmiyorduk’ fitnesi kalmıştı. Aslında onlar, sadece kendi kendilerine yalan söylemişlerdi. Şimdi, mesnetsiz hayalleri onları yüzüstü bırakıvermişti.” (Şakar 2016a: 39). Şeyâtın’da ise Şeytan’ın vesveselerine kanan ve onunla ortaklık gafletine giren insanların Allah’ın huzuruna çıktığında ateşe mesken tutacaklarından bahsedilir. Kendi müşrikliğine şahitlik etmekten imtina etmeyen bu topluluk fani hayatlarında kendisine gönderilen elçi ve mesajları ise umursamamışlardır.

Şerîk öyküsünde Arapların içindeki müşriklerin cahiliye döneminden kalma alışkanlıklarına vurgu vardır. Öyküde putların ilahlaştırılması ve inanıştaki iki başlılık konu olmuştur. İki başlılık müşriklerin Tanrı’ya zekât hususunda görünmüştür. Zira müşrikler ektiği ekinlerden veya yetiştirdikleri çeşitli hayvanlardan hem putlarına hem de Allah’a adaklar ve zekâtlar vermiştir. Zihinlerinde her iki tarafı da kabullenme ve Allah’ın birliğine tam olarak bağlanmama bilinciyle hareket eden müşrikler için uygun surelerden birisi de En’âm Suresi’dir. En’âm Suresi’nde geçen 136-137. ayetlerde buyrulanlar öykünün konusunu esinlendiğini göstermiştir. Ayetlerde şu şekilde buyrulmuştur: “Onlar, Allah’ın yarattığı tarlalar ile hayvanların mahsullerinden O’na bir pay ayırırlar ve ‘Bu Allah’a aittir!’ derler yahut haksız şekilde ‘Ve bu da, eminiz ki,

Allah'ın ulûhiyetinde pay sahibi olan varlıklar içindir!' diye iddia ederler. Ama zihinlerinde Allah'a ortak saydıkları varlıklar için ayırdıkları şey, onları Allah'a yakınlaştırmaz, Allah için ayırdıkları da onları ancak Allah'ın uluhiyetinde ortak koştukları o varlıklara yakınlaştırır. Gerçekten de ne kötüdür onların yargıları! Ve aynı şekilde Allah'a ortak koştukları varlıklara veya güçlere olan inançları, Allah'tan başka şeylere ilahlık yakıştıranların çoğuna çocuklarını öldürmelerini bile güzel gösterir ve böylece onları yok olmaya ve inançlarında şaşkınlığa götürür. Ama yine de Allah dilemeseydi bütün bunları yapmazlardı: o halde onlardan ve onların bütün mesnedsiz hayallerinden uzak dur!" (Esed 2002: 6/136-137).

Bir gafletin ve müşrikliğin işlendiği öykülerden bir diğeri de Yankı ismini almıştır. Hz. Şuayb döneminde yaşamış olan bir kavmin ele alındığı öyküdeki satırlardan belli olmuştur. Kavmin adını Medyen'dir. Öyküdeki konu ise eski sapkınlıklarından kopamayan bir kavme Allah'ın emri ile Hz. Şuayb'ın gönderilmesinin ardından bu kavmin sapkınlıklarına devam ederek elçiden türlü mucizeler ve kanıtlar istemesidir. Bazen de daha da aşırıya giderek topraklardan sürdürme gafletine girmişlerdir. Bunun üzerine elçinin Allah'ın böyle keyfi birtakım mucizelere izin vermeyeceğini hatırlatması da kavim üzerinde etkili olmamış ve A'râf Suresi'nde bahsi geçen depremle evlerinin içinde ölmüşlerdir.

Mekr adını alan öykü İbrahim Suresi'nin ışığında yazılmış bir öyküdür. Keza öyküdeki "-Ey Rabbimiz, bize kısa bir süre daha ver ki, Senin çağrına icabet edelim; Senin elçilerine uyup peşlerinden gidelim, diyecekler." (Şakar 2016a: 45) geçen bu cümleler İbrahim suresinde de yer almaktadır. Öyküde gafil ve inkarcı müşriklerin fani dünyadayken bilgilendirmelere ve ikazlara kulak asmayarak inkara devam etmesine rağmen hesap zamanı düştükleri son pişmanlık yazılmıştır. Allah'ın her şeyi bildiğini bilmeden entrikalarına devam eden bu müşrikler için artık her şey yine çok geç olmuştur.

Bir diğer mahşer ve hesap günü konulu öykü Vehim'dir. Öykünün konusu ve içerisindeki geçen bazı cümlelerinden dolayı Nahl Suresi'nden esinlenerek yazıldığı anlaşılmaktadır. Öyküde dünya hayatındayken hesap gününü umursamayan gafillerin

hayatı, israf edilmiş bir ömür olarak tasvir edilmiştir. Hakkın inkarını yapan ve kendilerine başka ilahlar seçenlerin cezalandırılacağı vurgusu yapılan öyküde çaresizlik söz konusudur. Kendi ilahlarını gören müşrikler bir itirafa tutuşarak Nahl Suresi'nin 86. ayetinde de bahsedildiği gibi öyküde şöyle söylemişlerdir: “-Ey Rabbimiz! Diyecekler, evet bunlar bizim sana ortak olarak gördüğümüz ve seni bırakıp kendilerine yalvardıklarımızdır.” (Şakar 2016a: 46).

Perde, “O, Rabbinden ne zaman Tek Tanrı olarak söz etse nefretle sırlarını dönüp gidiyorlardı.” (Şakar 2016a: 48) sözüyle başlamamıştır. Bu söz bir ayetten alıntılanmıştır. İsrâ Suresi'nin 46. ayeti kerimesinde geçen bu cümle öykünün temasını oluşturmaktadır. Öyküde vahdetin ve resulun reddi anlatılmıştır. Her kim ki bu şekilde inkarcı ve müşrik yaşıyorsa Allah'la ve ona yapılan ibadetlerle arasına perde çekilmiştir. Öyle ki bu insanları da din ve ibadet unsurları bir hayli rahatsız ettiği için elçiyle aralarına görünmez bir perde çekilmiştir. Bu kimselerin gafleti öyküde şu şekilde nakledilmiştir: “Mağrurdular, müstağniydiler; sanki yürürken yeri titretiyorlardı. Kalplrinde cehaletleri azgın dalgalar gibi köpürüyordu; göklerde ve yerde olan her şeyin O'nun sınırsız kudret ve yüceliğini andığını; O'nun yüceliğini, aşkınılığını övgüyle yankılamayan bir tek nesne bile olmadığını görmüyorlar, akledemiyorlardı.” (Şakar 2016a: 48).

Mülk öyküsü “Mülk Allah'ındır.” sözünü doğrular biçimde oluşturulmuştur. Öyküde kişilerin kibir gafletine bulaştıklarında bu günahın neticesiyle akıbetleri değerlendirilir. Öyküde insanlar arasında her şeyin sahibinin ve her şeyin sağlayıcısının Allah olduğunu bilmeden yaşayan kibirli kimseler olduğundan bahseder. Yine bu gafil kişiler kendilerini diğer insanlardan daha önemli görüp sahip olduklarını daha çok hak ettiklerini düşünmüşler. Oysa Allah insanları eşit kıldığını kitabında buyurmuştur. Bu insanlar tüm bu doğruluğa kalplerini kapatarak kendi düzenlerinin devamı için sapkın yollara girer ve türlü kaynaklara tapınmaya başlamışlardır. Cemal Şakar, bu öyküyü oluştururken Meryem Suresi'nin 77-78. ayetlerinden faydalanmıştır. Allah, Kur'an'da şöyle buyurmuştur: “Mesajlarımızı inkârâ şartlanmış olan ve ‘Şüphesiz, bana mal mülk ve avlat verilecektir’ diyen kimseyi hiç düşündün mü? Yoksa o beşerî algı ve

tasavvurların ulaşamayacağı bir görüş alanına mı erişti; yahut sınırsız rahmet Sahibi'yle bir sözleşme mi yaptı?" (Esed 2002: 19/77-78).

Zulüm ve Gaflet öykülerine bakılırsa inkarcılığın ve gafletin çok üst düzeyde işlendiği görülür. Zulüm öyküsündeki ortam tamamen insani değerlerini yitirmiş bir toplumun aymazlığını gözler önüne sermektedir. Bu zalimlik öykünün ilk cümlesinde "Zulüm ve haksızlıkta onmaz bir düzeye gelmişlerdi." (Şakar 2016a: 50) şeklinde görülmüştür. Toplulukların önceki örneklerden bir ders çıkarmayarak gittikçe zalimleşmesini konu alan eserde, kalp gözleri kapalı bu insanların karanlıklarında yaşamaları konu edinmiştir. Tüm delillere kendini kapatan bu zalimlerin içinde bulunduğu körlük öykünün sonunda şöyle geçmektedir: "Bilmiyorlardı, kendilerinde kör olanın gözleri değil, sinelerindeki kalpleri olduğunu." (Şakar 2016a: 50). Ayrıca öykünün ilk cümlesindeki ve son cümlesindeki ibarelerim Kur'an-ı Kerim'de Hac Suresi'nin 45-46. ayetleriyle paralel olduğu görülmüştür. Gaflet'te konu Hz. Musa dönemindeki müşriklerin dini ve kitabını istedikleri ölçüde ve açıda kullanmaları anlatılmaktadır. Kitabın sayfalarının parçalandığı ve herkesin istediği yeri alıp sadece o kısmına uygun yaşadığı yazılmıştır.

Hikâyât, kitabının "Bir" başlığını alan ilk kısmının son öyküsü Handek ismini almıştır. Hendek Savaşı'nın anlatıldığı öykünün bir yerinde geçen Azhâb Suresi'nin 12. ayetiyle öykünün faydalandığı kaynak saptanmıştır. Hendek Savaşı sırasında içlerinde Hz. Peygamber'in de bulunduğu herkes hendekler kazarak savaş hazırlığı yaptığı sırada Allah'ın resulu çevresine müjde vermiştir. Bu müjde öyküde şöyle geçmektedir: "Elçi, kıvılcımlar arasında Yemen, Pers ve Bizans saraylarının fethini görüyor ve dostlarına müjdeliyordu." (Şakar 2016a: 52). Bu müjdelere fitneyle yaklaşan bazı kimseler topluluk içerisine ikilik sokmuş ve Hz. Peygamberi itibarsızlaştırma gafletine girmişlerdir. Kalabalığın içindeki çalkantıdan yararlanan düşman kazılan hendekleri geçince inancı kırılan ve gafil yapıları olan askerler mevzilerden kaçmışlardır. Öyküde bu kimseler içinse şu cümleler yer almaktadır: "Oysa daha önceleri, Allah'ın mesajına sırt dönmeyeceklerine dair söz vermişlerdi: Allah'a verilen sözün hesabının mutlaka sorulacağını unutuvermişlerdi. Zaten onlar iman etmiş de değillerdi; bu yüzden Allah onların yaptıklarını boşa çıkarmıştı." (Şakar 2016a: 53).

### 3.2.2. Sosyal Tenkit

Kuşkusuz öykülerin tematik yapısında yer alan tenkit terimi bir edebiyat eleştirmeninin yaptığı gibi nesnel bilgiyle oluşarlardan yahut da akademik disiplinle yapılan tenkitten çok farklıdır. Cemal Şakar öykülerindeki tenkit varlığı tematik çerçevede öykü kişileri üzerinden gözlemci olmaktan ibaret teşekkül etmiştir. Keza bu gözlemci tenkit öykülerde kimi zaman okurlarını düşündürmüş kimi zaman da güldüren satırlardan oluşmuştur.

Cemal Şakar'ın bazı öykülerindeki öykü kişilerinin çevresine ve zamana karşı uyumsuz olduğu görölmüştür. Bu uyumsuzluk neticesinde öykü kişilerinin zamansal ve mekânsal faktörler karşısında aykırılığı göze çarpmıştır. İlk öyküsü olan GG öyküsündeki modernitenin bir sonucu olan kadınların eteklerine karşı ilk başlardaki uyumsuz halleri buna örnek teşkil etmiştir. İlk öykü kitabından son öykü kitabına değin bazı öykülerde kendine yer bulan tenkit olgusu kimi zaman doğrudan öykü kişileri üzerinden ana tema olmuştur. Modernitenin getirdikleri üzerinden tenkitlerini belirten yazar, kimi değışim ve yapaycılığın yanı sıra insanlar arası iletişimin boyutunu da eleştirdiğı öyküler kaleme almıştır.

Zamana karşı çaresiz olan insanın aktarıldığı öykülerde zamanın gelenek ve göreneklerden götördüklerini taşığı kimi öyküler de yazan Cemal Şakar, EZ kitabındaki Saatli Maârif Takvimi öyküsünde bu konuyu işlemiştir. Önceden yaygın olan bir meslek grubu olan gelenksel saraçlık zanaatının yok okuluşunu tenkit etmiş ve zamanla çevresindeki dükkanlardan sonra sıranın ona geldiğini konu edinmiştir. Bu şekilde zamanın gereklerinin gelenekten aldıklarını belirten yazar, zaman üzerinden modern hayatı ve suniliğini eleştirmiştir. Zira insan zamana karşı edilgen olduğu için yazar bu kavramı sadece tenkit edebilmiştir.

Cemal Şakar öyküleri içinde başkişisini bir eleştirmen olarak belirlediğı tek eseri Pencere kitabında yer alan Öykünmek'tir. Doğrudan bir eleştirmen olmayan öykü kişisi iç hikayede yer alan metinde gördüğü bir aksaklığa karşı eleştirel bakmıştır. Oyunda akademik çalışmaları için bir köy evinde bulunan başkahraman, evin bireyleriyle sohbet

ettiği sırada ninenin söylediği bir cümle gözüne batmıştır. Sahnede sergilenen bir oyunu içeren iç hikayede yaşanan aksaklığı ve buna karşı öykü kişinin verdiği tepki şu şekilde olmuştur: “Yanındaki yaşlı kadın anlamaz anlamaz ona baktı. ‘Pardon,’ dedi kısık bir sesle, ‘pardon.’ Birinci perde arasında, tiyatro eleştirmeninin yanına gidecekti hemen. Daha önceleri birlikte övgüyle yorumladıkları bu oyunda, aslında hayattaki doğallığı bulamadığını, fazla kurgusal olduğunu söylecekti.” (Şakar 2014d: 79).

Cemal Şakar, Hayalperdesi kitabında kaleme aldığı Küp öyküsünde ortak yazı camiasından iki arkadaşın yaşadığı bir hadise konu seçilmiştir. Öykü dostluk temasını içeriyor gibi görünse de asli yapısında öykü kişisine tenkitlerini sıralayan arkadaşının bu yanı öne çıkmıştır. Tenkitlerin sıklığı ve sertliğinden dolayı bu başlıkta incelenen öyküde zamanda kırılmalar ve metinlerarasılık söz konusu olmuştur. Öyküdeki eleştirel bakış açısına sahip olan kişi öykünün başkişisinin yazdığı bir öyküye karşı şu şekilde tenkitte bulunmuştur: “-Bu kadar ucuz mu öykü yazmak? Valla böyle bir şeyse eğer öykü, ben sana her gün bir tane yazıp getireyim. İmza da önemli değil, kendi adınla yayımla dur. Zaten öykü diye yayınladığın bu şeye bir dirhem katkı da yok. Bizim laflarımızı alt alta dizmişsin.” (Şakar 2015a: 67). Ağır sözlerin ardından öykünün seyri bu tenkitin üzerine kurulmuştur.

Yazar, ST isimli kitabında da Ana Haber Bülteni öyküsü çerçevesinde Erzurum’da yaşanan bir olay üzerinden tenkit temasını işlemiştir. Parçalı anlatımdan oluşan öyküde Erzurum’da peçeli öğrenciye yönelik yapılan muameleyi eleştirmiştir. Yazarın haberde yaşananları tenkit ettiği öyküde bir diğer parçada ise türban konusunu ele almıştır. Milli muhafazakâr bir dünya görüşü olan yazar, bir dönem ülke basınına çok meşgul eden türban ve peçe konusunu bu şekilde eleştirel açıdan öyküsüne taşımıştır.

Mürekkep kitabında yer alan Mama ismini alan minimalist öykü, derin yapıda bakılınca bir durumu tenkit etmek amacıyla kaleme alındığı anlaşılır. Afrika’da bir toplama kampı olarak tasarlanan mekânda bir mama markasının reklam filmi çekilmesi öyküye konu olmuştur. Sanki oralı biri gibi bezendirilen bir anne çocuğuna kameralar karşısında mamasını vermektedir. Yazar, kadının bu halinde sunilikler bulan yazar

gerçeğine özendirilen bu tip için “Yüzünde sinekler uçuşmuşmuyor. Gözünde çapak yok. Uzak, derin bakıyor objektife doğru. Sanki bir umut; kaçınıcı pozda yakalandığı belli olmuyor.” (Şakar 2017: 27) cümlelerini kurmuştur. Diğer bir yergi durumu ise kalabalığın ve medyanın bu senaryoda yapılan bir reklam filmine karşı yoğun ilgisi üzerinden yapılmıştır. Keza yazar, gerçek hayatta benzer konumdaki insanların o müşkül halini görmeyen medyaya bir tenkitte bulunmuş ve ilgilerini şu cümlelerle aktarmıştır: “Medya ordusu tel örgünün dışında. Sadece kendi kameramanı ve fotoğrafçısı işbaşında. Her şey rüzgârda dalgalanan satenin yarattığı büyümlü bir atmosferde yaşanıyor gibi; gerçeklik duygusu geri çekilmiş gibi.” (Şakar 2017: 28).

Şakar öyküleri arasında tamamen bir tenkitin öyküsü olan Bir Tip başlıklı öykü yine Mürekkep kitabında yer almıştır. Modern olana bir eleştiri getiren ve gelenekleri önemseyen yazar, üst kurmacadan da faydalandığı öyküde modernite etkisinde hayatını sürdüren ve ofis ortamında çalışan bir kadının hayatından bir kesit sunmuştur. Bu kesitte genellikle popüler ve modern olanın bir yergisi yapılır. Henüz öykünün ilk satırında yer alan “Cam binalarda yaşadığına bakmayın; buraları fanus gibidir.” (Şakar 2017: 94) cümlesiyle yaşam ortamına yönelik bir eleştiriyle başlamıştır. Öykünün ilerleyen satırlarında “bir tip” olarak nitelendirdiği kadının hayatındaki diğer detayları biraz alaycı biraz da iğneliyici tarzda ele alan yazar öykü boyunca suniliğe dikkat çekecek detaylara yer vermiştir. Bu duruma örnek verilmesi gerekirse yazarın, öykü kişinin öğle yemeği sonrasında spordan geldiğinde yaptıklarını şu cümlelerle anlatması yerinde olacaktır: “Çekmecesinden makyaj çantasını alıp lavaboya koştu. Gerekli yerlere, hayati dokunuşlar yaptı. Yerine geçti. Bu kez Desa’dan aldığı, bilekten bağlamalı bej ayakkabılarını giydi; bunların topuğu galiba 15 cm’ydi.” (Şakar 2017: 99). Öykünün sonlarına doğru kendini üst kurmaca tekniğini kullanarak aşık eden yazar, öyküdeki kadın hakkında bir dostuna şu cümleleri kurmuştur: “-Yok yahu! Günlerdir bir tip var elimde; bir sürü not; markalar, fiyatlar, diyet listeleri. Bu kadıncağıza bir türlü hikâye uyduramıyorum; canım sıkkın, ondandır.” (Şakar 2017: 101). Öykü içinde pek çok ünlü marka ve isimlerin geçtiği satırlarda da yazarın seçtiği cümlelerdeki vurgulardan eleştiri dili kendisini belli eder.

Ortam, zaman ve öykü kişilerinin arasında uyumsuzluğun verildiği The Mahrem Palace öyküsü ise Kara ismini alan kitapta yer almaktadır. Öykü kişinin hem içinde bulunduğu ortama hem de zamansal faktörlere ayak uydurma çabası eleştirel bir dille ele alınmıştır. Öykü kişinin bazı teknolojik mecralara ve islama uygun olmasına dikkat ettiği lüks otelde konaklamasına rağmen bu merakını İslam alemine karşı göstermeyişi da bir diğer tenkit unsurudur. Öykü içinde yer alan şu satırlar öncelikle öykü kişinin teknoloji ve gündelik hayatla olan münasebetini göstermiştir: “Telefonun kamerasını açıyor. Ufka doğru çeviriyor. Göbeği kadraja girince canı sıkılıyor. Göbek çapı kaç şeyi diyorum geçince kalp krizi riski artıyordu. Aman canım diyorum. Kamerayı hafif yukarı kaldırıyor. Kadraja dizleriyle parmak uçları; kumsalı yalayan minik dalgalar; ikinci güneşiyle ufka doğru moraran deniz; birkaç bulut kümesiyle gök giriyor. ‘deniz, gök ve ben’ başlığıyla Instagram’da yayımlıyor. Instagram Twitter’a, Twitter Facebook’a bağlı.” (Şakar 2016b: 42). Gösterişe olan merakı kendi vücuduna olan ilgisinin önüne geçen öykü kişisi haber sitelerinde gördüğü Ortadoğu ile ilgili savaş haberlerini okuyunca canı sıkıldığı için hızlıca sosyal ağlara geçiş yapmıştır. Bulunduğu otelin adını yanlış paylaşmamak için bile harfiyen dikkat eden öykü kişisi kendi ümmetiyle ilgili olan olaylara karşı çok ilgili tasvir edilmemiştir. Öyle ki bulundukları otelin yemek kurallarını dahi es geçen öykü kişisi ve ailesinin düştüğü utanç verici durum şu cümlelerle aktarılmıştır: “Odaya çıkarılacak bir kısmı diyorum. Görevliyle yine göz göze gelinecek. Her yerde yazan yazıları görmüyor musunuz dendi. Görüyooz oğlum, ama odaya çıkarırken kimse bir şey demiyor dendi. Tepeleme tabaklarla masaya doğru yürürken, hafif bir ısıklık. Hanımı kaşlarını çatıyor. Çatılan kaşlardan bir yerlerde yanlış yapıldığı anlaşıyor. Utanılıyor.” (Şakar 2016b: 45). Müsriflik içinde olup gösterişi önemseyen öykü kişilerinin tenkit edildiği bu öyküde Cemal Şakar, okuyucularını salt düşüncenin içine atmaktansa bir nebze de gülümsetmeyi hedefler.

Şimdilik son öykü eseri olan ALO’da modernliğe eleştiriye yer veren yazar, Kader Ânı, Kanyon’da ve Mutfakta Bir Öykü isimli üç eserde tenkit dili kullanır. Kader Ânı öyküsünde modern hayattaki iş hayatını ve hafta içi bir günü ele alan yazar, modern düzenin çarklarına eleştirel bir bakış göstermiştir. Kanyon’da isimli öyküde ise öykü kişileri batılı ve modern hayata tamamen uyum sağlamış kadınlar olarak dikkat çeker.

Varlıklı ortamlarda duyguların sunileştiği ve hayatlarını tamamen görselliğe taşıyan bu kişiler arasında bağısız bir topluluk vardır. Postmodern unsurların uygulandığı her iki öyküde de Cemal Şakar tenkit yaparken okurları karamsarlığa sokmamış aksine bir kez daha gülümsetmiştir.

Üst kurmaca tekniğiyle oluşturduğu Mutfakta Bir Öykü isimli öyküde tenkit unsuru hem iç hem de dış metinde kendisini göstermektedir. Dış metindeki tenkit ögesi aslen yazarın kendi diliyle oluşturduğu modern anlatının üzerinden aktarılan bir tenkittir. Öz eleştiri yapan öykü kişisi, kafa kafa verdiği arkadaşıyla bir öykü üzerine düzenleme çalışması yaparken aralarındaki şu diyalogla kendilerini tenkit eder: “-Yahu! dedim, kaç yıl oldu şu anlatıcı işini bi halledemedik. –Sen, dedi, biçimcisin ondan anlaşıyoruz; ben duygucuyum, önemli olan duyguyu anlatmak, o sıcaklığı okura aktarabilmek. –Yahu! dedim, pes yani... -Yahu’ya bağladın gene, deyince arkadaşım toparlandım. (...)” (Şakar 2018: 121). İç metinde ise Necla isimli öykü kişinin hayatı tek gecelik eğlence ve ilişkilerle devam eder. Bu hayat tarzı rezidansta bulunan 1+0 dairesinde sürmektedir. Öte yandan iş yerindeki asistanı Necla için kaygılanınca onun iş yerindeki geceden kalma hallerine dayanamayıp onu evine götürdüğü sırada Necla’nın hayatı ve ilişkileri üzerine eleştirel bir bakış getirir. Asistan kızın Necla’yı uyuttuktan sonraki gözleminden hareketle ele alınan satırlar şöyledir: “(...) Dün gece burada yaşanmış olabilecekleri düşünüyor, o erkeği, o erkeğin şimdi nerelerde, kimlerle olabileceğini; bir önceki akşamki erkeği, ondan önceki erkeği, ondan da önceki erkeği... Her gece hayatına giren başka bir erkeğin sonraki geceler kimin hayatına girdiğini... Teni üreperiyor asistanın, tuhaf bir duygu yalıyor kalbini...” (Şakar 2018: 124).

## IV. BÖLÜM

### 4. SONUÇ

1962 yılında doğan Cemal Şakar, 1982 yılında Aylık Dergi’de ilk öyküsünü yayınlarak öykücülük hayatına adım atmıştır. Yaklaşık kırk yıldır çeşitli yapı ve temalarda öykü çalışmalarında bulunan Şakar, öykücü kimliğinin dışına çıkarak çeşitli araştırma-inceleme türünde ürünler vermiştir. Öğrencilik yıllarından itibaren okumayı ve araştırmayı seven bir yapıya girmesi de öykücülük dışında araştırma ve deneme kitapları yazmasına olanak sağlamıştır. Sanat hayatına adım attığından bugüne değin pek çok sohbet ve edebiyatla ilgili sunumlara katılmıştır.

Modern edebiyatın başlangıcı Tanzimat Edebiyatı olarak kabul edilmektedir. Geçmişle tam olarak bağını koparmamış olan bu yeni edebiyat anlayışı ilk aşamada şekil olarak eski muhteva olaraksa eskiyi yansıtmaktadır. Bir dönem sonra Türk edebiyatına Batılı türlerin nüfuzuyla romanlar, tiyatrolar, öyküler ve diğer türlerin varlığı söz konusu olmuştur. Türk öykücülüğü için Tanzimat’tan günümüze değin belli başlı üç büyük kırılma vardır. Bunlardan ilki Servet-i Fünun öykücülüğü, ikincisi 40-50 kuşağı öykücülüğü ve son olarak 1980 sonrası öykücülüğü olmuştur. Cemal Şakar ise geçmişten aldığı edebi zenginliği kendi öykücülük anlayışının süzgecinden geçirerek 1980 sonrası etkin bir öykücüdür.

Cemal Şakar öykülerine bakıldığında on bir kitapta da gerek tematik gerek yapısal farklılaşmaya gidildiği görünür. Öykücülüğünün temeline “yolculuk” terimini oturtan Şakar, ilk eserlerinde umumiyetle bu tema üzerine durmuştur. İlk üç eserinde baskın olarak yolculuk teması genellikle fiziksel yolculuk ve içsel arayış şeklinde kendini gösterir. Yazarın hayatıyla ilintili bazı kurmaca satırlarda Şakar’ın edebi bir eserin nasıl olması gerektiğine ve yolculuğa bir gözle baktığı da ortaya çıkmıştır.

Yazarın gençlik yıllarını andıran bazı öykülerdeki öykü kişinin sıkıntılı ve bunalımlı ruh hali de 80’li yılların verdiği baskının sanat anlayışına tesirleri olarak dikkat çekmiştir. İlk üç kitabına “Gidenler Gidenler”, “Yol Düşleri” ve “Esenlik Zamanları” isimlerini vermesi de bu kaybın ve yolculuğun öyküleri üzerindeki etkisini göstermiştir.

Cemal Şakar’ın öykü kitapları içinde en uzun öyküsünün “Pencere” ismini aldığı görünür. Bulunduğu kitaba da ismini veren öykü kendi içerisinde ikiye bölünen kitabın ilk kısmını teşkil etmektedir. Toplam dört farklı öykü kişinin gözünden anlatılan öyküde Şakar özellikle öykünün giriş kısmındaki sahneleme ve numaralandırma teknikleriyle kendi sanat anlayışı için bir yeniliğe gitmiştir. Yayımladığı bir sonraki kitabı “Hayalperdesi” de yine yapısal ve tematik olarak farklılıkları tercih ettiği kitaplarındandır. Öykülerin temasına dostluk ve savaş gibi konuları da ekleyen yazar, yapısal olarak kullandığı teknikler bakımından artık postmodern çizgiyi iyice benimsemiştir. Yakın tarihten de ilk kez beslenen Şakar; üst kurmaca, bilinç akışı, metinlerarasılık ve sahneleme tekniklerini en belirgin olarak bu eserlerinde kullanmaya başlamıştır.

Yazarın “Hikâyât” isimli kitabı öykücülüğünde istina olarak görünen bir durumdur. Keza yalnızca “Hikâyât” kitabında sadece minimalist öyküler kaleme alan Şakar, iki kısma ayırdığı kitabın ilk kısmında Kur’an-ı Kerim’in içindeki kıssalardan faydalanarak öyküler oluşturmuştur. Müslüman coğrafyaya iyice eğilen ve kousunu Kur’an-ı Kerim kıssalarından alan öykülerinden hemen sonra günümüze dönen yazar sonraki eserlerinde daha çok Ortadoğu ve oradaki halkın durumunu yansıtmıştır.

Cemal Şakar, günümüze yaklaştıkça temalarından yine birtakım değişikliklere gitmiştir. Şakar’ın son dönem kitaplarından “Sular Tutuştuğunda”, “Portakal Bahçesi”, “Kara”, “Adı Leyla Olsun” eserlerine bakıldığında temanın genelde Müslüman coğrafyadan alındığı görülür. Ayrıca buna ilintili olarak mültecilerden ve savaş olgusundan da beslenen yazar, Ortadoğu’nun ahvalini öykülerin kurgusunda okurlarına yansıtmaya gayesine gitmiştir. Müslüman dünyayla daha çok ilgilenen ve daha fazla kan ve gözyaşının olduğu öykülerde yazar, kimi öykülerinde görsellerden faydalanmıştır.

Yazarın yeraltı edebiyatı tarzına yakın bir çizgide kaleme aldığı öyküler de yine son dönem kitaplarıyla kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle “Kara” ismini verdiği kitaptaki arka sokaklardaki yaşanan olaylar ve şiddet eğilimli bazen ölümlere giden kurgular bu görüşü teyit etmiştir. Her ne kadar günümüze dönse de yazar kimi zaman kurguyu oluştururken yine İslam tarihi ve yakın tarihinden de ismi geçen kitaplarla daha belirgin biçimde beslenmeye başlamıştır.

Modern hayata eleştirel bir bakışla kaleme alınan öyküler de Cemal Şakar kitaplarında ilk öykü kitabı olan “Gidenler Gidenler”den şimdilik son kitabı olan “Adı Leyla Olsun”’a değin kendini göstermektedir. Günümüzde son eseri “Adı Leyla Olsun” kitabında da bir değişimi devam ettiren yazar, “Kara” kitabındaki yeraltı konuların ve argo dilin üzerine biraz daha koyarak bu eserinde daha belirgin şekilde kullanmıştır. “Kara” kitabında arka sokakların konu edildiği eserlerde çıkan argo kelimeler “Adı Leyla Olsun”’da Anadolu insanının konuşma diliyle veya daha normal yaşantıları olan insanların ağzından verilmiştir.

Muhteva olarak bakıldığında Cemal Şakar öykücülüğü için günceli takip eden lakin bağlı bulunduğu milli-muhafazakâr gelenekten kopmadığını sezdiren bir öykücülük tanımıyla belirtilebilir. Gerek tarihi gerçekliklerden gerek kutsal kaynaklardan gerekse içinde bulunduğu zamanın ve yakın geçmişinden beslenerek dinamik bir yapıyla öykülerini oluşturan yazar için günümüzde müslüman topluma derin izler bırakan her olay bir öykü konusu olabilmektedir. Ayrıca tüm bunlara ek olarak Şakar’ın muhtevaya dâhil ettiği diğer temalara “Ölüm”, “Dostluk”, “Yalnızlık”, “Sosyal Tenkit”, “Çatışma” gibi başlıklar dâhil edilebilir.

Yapısal olarak incelendiğinde tematik bağlamdan daha geniş bir yelpaze ile karşılaşılır. Öykü hayatı boyunca pek çok tarzda yapısal denemeler yoluna giden Cemal Şakar, öykülerinde yapı bakımından çeşitliliği sağlamıştır.

İlk olarak kişiler kadrosuna bakıldığında bir çeşitlilik göze çarpar. İlk öykülerinde daha çok muhafazakâr kişiler öne çıkarken sonraki öykülerinde sanatçı ve edebiyatçı kişiler ve gerçek hayattan kişiler görünür. Diğer kişiler karışık olarak

dağıldığı gibi asker kişiler de ortalar ve son eserlere doğru fazlalık kazanmıştır. Aynı şekilde gerçek hayattan kişiler ve yeraltından kişiler de son öykülere doğru gelindikçe varlığını artırmıştır. Gerçek hayattan kişilerin varlığının çok olması Cemal Şakar öykücülüğünün güncelliği ve gerçek hayata yakınlığı konusunda bir delil olmuştur.

Zaman konusuna incelendiğinde Cemal Şakar öykülerinde zaman belirli ve belirsiz olarak ikiye bölünmesi gerekir. İlk olarak belirsiz zamanların varlığının oldukça fazla olması dikkat çeker. Yazar, öykülerini oluşturulurken zamanın belirsizliğinin sıklıkla tercih etmiştir. Böylece zamanda kırılmalar ve atlamalar yapabildiği gibi kimi metinlerde öykünün geçtiği zaman hakkında çıkarım yapılmasını da güçleştirmiştir. Öte yandan diğer bir durum ise belirli ve nesnel zamanların varlığı konusudur. Takvim yapraklarından kolayca bulunabileceği gibi kurmacadan gerçek dünyaya sezdirmeler yapan zamansal olgular da öykülerde mevcuttur. Genellikle savaş, şiddet ve ölüm temalarındaki öykülerinde gerçek zamana atıfta bulunan ve yaşanmış kimi olayların tekrardan kurgu yardımıyla yazıldığı görünür.

Mekânsal olarak yapılan incelemede görünen en belirgin durum açık ve kapalı mekân tercihlerinin üç esasa göre yapıldığıdır. Bunlardan ilki mekânsal olarak biyografik okumanın olanaklı olmasıdır. Keza yazar öykü kitaplarını oluştururken kendi yaşamına benzer bir düzlemde mekân tercihi yapmıştır. İkinci esas ise içinden çıktığı Müslüman toplumun gerek tarihi gerekse güncel yaşayış ve sıkıntılarını ele alma gayesinde olduğu için Ortadoğu ve İslam ülkeleri. Üçüncü ve son dikkat çekici esas ise Anadolu'nun kimi illerinin tercih edilmesidir. Bu da kimi öykülerini doğa ile içiçe olmasını sağlamıştır. Ayrıca kapalı mekânlarda ise genelde ev içleri, otel veya motel odalarının, kahvehane, cami ve taşıtların varlığı söz konusu olmuştur.

Bakış açısı ve anlatıcı açısından incelendiğinde Cemal Şakar öykülerinin genelde kahraman anlatıcı tarafından aktarıldığı görünür. Bunun yanı sıra bir öyküde birden fazla anlatıcının varlığı da söz konusu olabilmektedir. Öykünün bir kısmında kahraman anlatıcıyken birkaç satır sonra birden tanık bakış açısıyla nesnel bir anlatım görünebilir. Ayrıca hâkim bakış açısıyla yer alan öykülerin varlığı azımsanmayacak kadar fazladır. Dil ve üslup bağlamındaysa yazarın ilk kitabından son kitabına değin

sadelikten yana olduğu söylenebilir. Öykülerinde şiirsel bir dil kullanmayı seven yazar, bu dili kapalı bir anlatım için değil; ahengi, okuma zevkini ve duygu aktarımını sağlamak için tercih etmiştir.

Yazarın postmodern anlatı tekniklerini kullanması da Cemal Şakar öykücülüğünü zenginleştiren bir diğer unsurdur. Metinlerarasılık, bilinç akışı, iç monolog, zamansal atlamalar, sahneleme tekniğı, leitmotive, üst kurmaca, görsellerden faydalanma, bilgisayar yazılımlarından yararlanma, günlük tekniğı, simge kişilerin varlığı (örneğin: “A/B, M, T, K” isimli kişiler) ve minimalist öykücülük bu tekniklerden bazılarıdır.

Sonuç olarak yazar hakkında söylenecek en belirgin özelliğın yenilikçi ve dinamik olması söylenebilir. Öykücülük hayatı boyunca postmodern çizgiyi takip eden yazarın yapısal ve tematik olarak çeşitliliğı Cemal Şakar’ı edebiyat dünyası içerisinde incelenmeye değer kılmıştır. Milli-muhafazakâr ekolün etkilerini de yansıtan öykülerin yanı sıra deneme ve araştırma kitapları yazan Şakar, sanat hayatına devam etmektedir.

## KAYNAKLAR

Akbal, Oktay (1994). 80'lerde Bir Yazar Günlük:4 (1980-1983). İstanbul: Can Yayınları.

Aktaş, Şerif (1998a). “Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı” Türk Dünyası El Kitabı. Cilt III. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Aktaş, Şerif (1998b). Edebiyatta Üslup ve Problemleri. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktaş, Şerif (2005). Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2000). Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Yayınevi.

Aristoteles (1996). Zaman Kavamı. Çev. S. Babür. İstanbul: İmge Kitabevi.

Asım, Öz (2011). “Cemal Şakar’la Öykü Üzerine Söyleşi”. Hece Öykü Dergisi 170: 98-105.

Atay, Oğuz (2017). Tehlikeli Oyunlar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bachelard, Gaston (1996). Mekânın Poetikası. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Banarlı, Nihad Sami (1983). Resimli Türk Edebiyatı Tarihi. Cilt II. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bates, H. E. (1972). Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü. Çev. G. Ezber. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Bezirci, Asım (1997). Seçme Hikayeler. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.

Bulduk, Zeki (2009). "Düşlerin Adamı Cemal Şakar", (<https://www.dunyabizim.com/portre/duslerin-adami-cemal-sakar.h412.html>, 23.11.2017'de erişildi)

Dirlikyapan, Jale Özata. Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2007.

Emre, Ali (2012). "Edebiyatın Düşünce ve İnançla İmtihani", (<https://www.haksozhaber.net/edebiyatin-dusunce-ve-inancla-imtihani-33197h.html>, 22.11.2017'de erişildi).

Enginün, İnci (1985). Ömer Seyfeddin'in Hikayeleri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Enginün, İnci (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikayesi. İstanbul: Dergah Yayınları.

Esed, Muhammed (2002). Kur'an Mesajı. İstanbul: İşaret Yayınları.

Genette, Gerard (2011). Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme. Çev. F. Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Gümüş, Semih (2011). Roman Kitabı. İstanbul: Can Yayınları.

Giddens, Anthony (1994). Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Haksal, A. Haydar (2000). "Öykü Ağacı II". Yedi İklim Dergisi 124: 26-27

Kadıızade, Esmâ. Tomris Uyar'ın Öykücülüğü. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, 2007.

Kahraman, Alim (2015). Modern Türk Hikayesi. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Kaya, Akif Hasan (2010). "Cemal Şakar'ın Sanat Anlayışına Kısa Bir Bakış Denemesi", (<http://www.edebistan.com/index.php/akifhasankaya/cemal-sakar-in-sanat-anlasiyina-kisa-bir-bakis-denemesi/2010/10/>, 21.11.2017'de erişildi.)

Koc, Şeyda (2017). “İstanbul Ağlıyorken ‘Susan- Yazar: Cemal Şakar’”. Mahur Beste Dergisi 3: 24

Külahlıoğlu-İslam, Ayşenur. “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı: Hikâye”, Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi. VIII. Cilt: 597

Lekesiz, Ömer (2001). Yeni Türk Edebiyatında Öykü. V.cilt. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Levinas, Emmanuel (2006). Ölüm ve Zaman. Çev. N. Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Meriç, Cemil (1979). Bu Ülke. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Moran, Berna (2001). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış. I. Cilt. İstanbul: İletişim Yayınları.

Narlı, Mehmet (2014). “Cemal Şakar Öyküsünün Geldiği Yer: Biçimin Özgürlüğü/Bilincin Sürekliliği”, (<http://www.cemalsakar.com/yazilan-detay/cemal-sakar-oykusunun-geldigi-yer-bicimin-ozgurlugu-bilincin-surekliligi-mehmet-narli/>, 10.12.2017’de erişildi.)

Odacı, Serdar (2007). “Bilinç Akışı Tekniği Bakımından James Joyce, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu ve Emine Işın’sın Romanları”. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

Okay, Orhan (2005). Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergah Yayınları.

Oktay Yivli, Oktay (2015). “Cemal Şakar’da Anlatı Düzlemleri Ve Perspektif Değiştirmeler”. Aşkar Dergisi 33: 93 2015

Önce, Beytullah Emrah (2011). “Dağların Yürüyeceği, Suların Tutuşacağı Günün Geleceği Bilinciyle Yazmak”. Tasfiye Dergisi 33: 30

Öz, Asım (2009). “Cemal Şakar’la Öyküleri Üzerine Söyleşi”. Umran Dergisi 184: 55-60.

Özata Dirlikyapan, Jale (2010). Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Özdenören, Rasim (2008). Ruhun Malzemeleri. İstanbul: İz Yayıncılık.

Özsaray, Yunus Emre (2015). Türk Edebiyatı Araştırmaları 13: 116

Öztunç, Mehmet (2014). “Cemal Şakar ile Söyleşi”. Türk Dili Dergisi 751 (7): 68-78.

Pamuk, Orhan (1999). Öteki Renkler. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, Orhan (2003). İstanbul Hatıralar ve Şehir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Salih, Bolat (2012). Öykü Yazma Teknikler. İstanbul: Varlık Yayınları.

Sandra, M. Lynch (2013). Dostluk Üzerine. Çev. F. Lekesizalın. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartre, Jean Paul (2018). Varoluşçuluk. Çev. A. Bezici. İstanbul: Say Yayınları.

Su, Hüseyin (2000). Öykümüzün Hikâyesi. Ankara: Hece Yayıncılık.

Stevick, Philip (2010). Roman Teorisi. Çev. S. Kantarcıoğlu. İstanbul: Akçağ Yayınları.

Şahin, Selvigül (2011). “Gidenler Gidenler”. Tasfiye Dergisi 33: 16

Şakar, Cemal (2006). “Öykünün Kendine Yabancılaşması”. Hece Öykü Dergisi 13

Şakar, Cemal (2011). Edebiyatın Sırça Kulesi. İstanbul. Okurkitaplığı Yayınları

Şakar, Cemal (2014a). Gidenler Gidenler. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2014b). Yol Düşleri. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2014c). Esenlik Zamanları. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2014d). Pencere. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2015a). Hayalperdesi. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2015b). Sular Tutuştuğunda. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2015c). Portakal Bahçeleri. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2016a). Hikâyât. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2016b). Kara, 2016b. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2017). Mürekkep. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şakar, Cemal (2018). Adı Leyla Olsun. İstanbul: İz Yayıncılık.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1996). Yaşadığım Gibi. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006). XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tosun, Necip (2014). Modern Öykü Kuramı. Ankara: Hece Yayınları.

Tosun, Necip (2016). “Öykücünün Günlüğü”. Post Öykü Dergisi Ocak-Şubat 2016: 143-145.

Turan, Adem (2007). “Kendi Peşinde Koşarak Rüyasını Arayan Yolcu: Cemal Şakar”, (<http://cemalsakar.blogcu.com/adem-turan-dan-pencere-yorumu/1760538>, 11.12.2017’de erişildi.)

Türer, Osman (1995). Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi. İstanbul: Seha Neşriyat

Varlık, Ali Bilgin (2013). Avrasya Terim Dergisi 2 (1): 119

Ulutürk, Yavuz (2011). “Okuyunca tamamlanacak öyküler yazıyorum”. Zaman Gazetesi 26/05/2011.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1936). Kırk Yıl. III. Cilt. İstanbul. İnkılap Yayınevi.

Yazgıç, Suavi Kemal (2011). "Öykücünün Serencamı", <http://www.okurkitapligi.com/HaberDetay.aspx?HaberId=162>, 19.11.2017’de erişildi)