



T.C.
TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MUKADDER GEMİCİ’NİN HİKÂYELERİNDE ANLATI YAPISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İbrahim ASLANER

Danışman: Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ

TOKAT-2024

ETİK SÖZLEŞME

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Prof. Dr. Alpay Doğan Yıldız danışmanlığında hazırlamış olduğum “Mukadder Gemici’nin Hikâyelerinde Anlatı Yapısı” adlı Yüksek Lisans tezinin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

06/02/2024

İbrahim Aslaner



Hikâyemin kahramanı, babama

ÖN SÖZ

Mukadder Gemici hikâyeleriyle ilk karşılaştığımda günümüz eserlerinde yok sınırına çekilen insanı ve hayatı bulduğumu düşünmüştüm. Daha sonra bu çalışma için hikâyelerin tümünü okuduğumda, günümüz insanı çeşitli görünümlemlerle karşıladı beni. Bu insan içimizden biriydi. Ve hikâyesi bizim hikâyemize çok benziyordu. Bu sebeple gerek çocukluğundan beri hikâyelerin peşinden giden bir okur olarak gerekse bu hikâyelerin kendisini bulduğu bir yazar olarak Mukadder Gemici hikâyeleriyle hemhal olmaktan hep memnun olacağım.

Hikâye nerede? Bu sorunun muhatapları ve soruyu soranların; 2010 yılından beri hikâye yazan ve yayımlayan Mukadder Gemici'yle yollarının bir şekilde kesiştiğini, kesişeceğini biliyorum.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, olgunlaşmasında pek çok kişinin desteğini üzerimde hissettim. Hepsine en derin teşekkürlerimi sunuyorum. Çalışma boyunca sabrı ve desteği ile yanımda olan eşim Zehra'ya ayrıca teşekkür etmeliyim. Kıymetli hocam Prof. Dr. Alpay Doğan Yıldız'a emekleri, tavrı, tarzı ve sabrı için ne kadar teşekkür etsem az gelecektir.

Mukadder Gemici'ye ince görüşü, keskin gözlemleri ve hiç tükenmeyen iyimserliği için tüm okurlar adına sonsuz teşekkürler sunarım. Yazmasaydı, eksik kalacaktık.

İbrahim Aslaner

Ocak 2024

Tokat

ÖZET

MUKADDER GEMİCİ’NİN HİKÂYELERİNDE ANLATI YAPISI

Aslaner, İbrahim

Yüksek Lisans/Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ

Ocak 2023, xii + 88 sayfa

İlk hikâye kitabı 2011 yılında yayımlanan Mukadder Gemici, günümüze kadar dördü hikâye, biri tahlil olmak üzere beş kitap yayımlayarak Türk hikâyeciliğine katkıda bulunmuş üretken bir yazardır. Yazarın dört hikâye kitabı bu çalışmanın özünü oluşturmuştur.

Hikâyelerin anlatı yapılarını oluşturan unsurlar, bu unsurların bir araya getirilişi, kullanılan yöntem ve teknikler oldukça zengin ve kendine has bir yapıdadır. Yazarın hikâyelerini oturttuğu omurgayı oluştururken, tematik ve yapısal sınırları zorlayan özgün bir tarzı vardır. Hikâyelere giren kişiler ve olaylar günümüz Türkiye’sinin panoraması niteliğindedir. Yazar, evvela insanın hikâyesine odaklanır. İnsanın hikâyesi anlatılırken, sokağa çıkar, toplumsal yapı ve zamanın ruhundan izler yakalar. İnsana dair, bütün duygular, düşünceler uzak zamanlardan hayaller, teknolojinin bir yanını söküp aldığı trajik durumlar hikâyeleri besler. Son dönem anlatılarında insansız üretilen metinler, sokağa çıkılmadan tükenen eserler düşünüldüğünde yazarın kendine has duyuş ve kavrayışı, insanı ele alışı dikkate değerdir. Yazarın yer yer romana evrilebilecek birkaç uzun hikâyesi dışında kalan hikâyeleri kısa hikâyelerden oluşur.

Çalışmamızda, yazarın 46 hikâyesi, hikâye anlatıcıları ve bakış açıları, kimlerin hikâyelerinin anlatıldığı, hikâyelerin oluşturulduğu çevre ve mekânlar, zaman unsurunun işlenişi, anlatı teknikleri, yazarın bu anlatı tekniklerini ele alış biçimi ve hikâyeleri okura sunuş formu olarak dil ve üslup özellikleri ve tüm bunların harmanlanarak ortaya çıkan anlatının özellikleri incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Mukadder Gemici, Anlatı Yapısı, İnsan, Hikâye, İyilik

ABSTRACT**NARRATIVE STRUCTURE IN MUKADDER GEMİCİ'S STORIES**

Aslaner, İbrahim

Master's Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ

January 2023, xii + 88 pages

Mukadder Gemici, whose first story book was published in 2011, is a productive writer who has made many contributions to Turkish storytelling by publishing five books, four of which are stories and one of which is analysis. The author's four story books constitute the essence of this work.

The elements that make up the narrative structures of the stories, the combination of these elements, and the methods and techniques used are very rich and unique. The author has a unique style that pushes the thematic and structural boundaries while creating backbone on which his stories are based. The people and events in the stories are a panorama of today's Turkey. The author focuses primarily on the human story. While telling the story of a person, he goes out to the streets and captures traces of the social structure and the spirit of the time. All human emotions, thoughts, dreams from distant times, and tragic situations in which technology has taken away a part of itself feed the stories. Considering the texts produced without humans in recent narratives and the works sold out without going out on the streets, the author's unique feeling and understanding and his handling of humans are remarkable. Except for a few long stories of the author that may occasionally evolve into novels, the rest of the author's stories consist of short stories.

In our study, the author's 46 stories, the storytellers and their perspectives, whose stories are told, the environment and places where the stories are created, the treatment of the time element, narrative techniques, the author's way of handling these narrative techniques, and the language and style features as a form of presenting the stories to the reader, and by blending all of these. The characteristics of the resulting narrative were examined.

Key Words: Mukadder Gemici, Narrative Structure, Human, Story, Goodness

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa.</u>
Bilimsel Etik Sayfası	i
İthaf	iv
Önsöz	v
Özet	vi
Abstract	vii
İçindekiler	viii
Tablolar Listesi	x
Şekiller Listesi	xi
Kısaltmalar	xii
 GİRİŞ	 1
 BÖLÜM 1: ANLATMAK İÇİN YAŞAMAK	 7
1.1. Anlatıcılar	8
1.1.1. Anlatıcıların Kimliği	11
1.2. Bakış Açıları	13
 BÖLÜM 2: VAK'A / BİR TECRÜBENİN NAKLİ	 18
2.1. Bizim Hikâyemiz	25
2.2. Ruh Arayışı	27
 BÖLÜM 3: ZAMAN / SIRADAN BİR AN	 29
3.1. Öykü Zamanı	29
3.1.1. Derinden Akan Bir Irmak (İç Zaman)	33
3.2. Öyküleme Zamanı	36
3.3. Anlatı Zamanı	36
3.4. Zamanın Ruhu (Dış Zaman)	40
 BÖLÜM 4: KİŞİLER / İÇİMİZDEN BİRİLERİ	 42
4.1. Önce İyiliğin Vardı Senin	42
4.2. Babalar ve Evlatlar	46
3.3. Yaşlılar	49
 BÖLÜM 5: MEKÂN VE GÖRÜNÜMLERİ	 53
5.1. Kalbinin Sesi ile Toprağa Dönüş / (Geniş Mekânlar)	54
5.2. Eve Dönmenin Yolları / (Dar Mekânlar)	58
5.2.1. Ulaşım Araçları	61
 BÖLÜM 6: HİKÂYENİN KURULUŞU	 64
6.1. Diyaloglar	64

6.2. Betimleyici Anlatım	67
6.3. Özetleme	69
6.4. Metinlerarasılık	71
6.5. Sahneleme	73
6.6. Dil	77
SONUÇ VE ÖNERİLER	81
KAYNAKLAR	85
ÖZGEÇMİŞ	88



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo No.....	Sayfa
Tablo 1.1: Öykü Zamanı 1 Günden Az Olan Hikâyeler	31
Tablo 1.2: Öykü Zamanı 1 Günü Aşan Hikâyeler	32
Tablo 1.3: Hikâyelerin Sayfa Uzunlukları	38
Tablo 1.4: Asla Pes Etme Hikâyesinin Sahneleme Süreleri	76



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil No	Sayfa
Şekil 1.1: Asla Pes Etme Hikâyesine Ait Vak’a Zinciri	20
Şekil 1.2: Aziz Messi Hikâyesine Ait Vak’a Halkaları	21
Şekil 1.3: Yalaza Hikâyesine Ait Vak’a Halkaları	23
Şekil 1.4: Babamın Sesi Hikâyesine Ait Vak’a Örgüsü	24
Şekil 1.5: Zaman Sapması.....	34



KISALTMALAR

APE:	Asla Pes Etme
HY :	Hatırlı Yara
KM :	Kar Makamı
NK :	Nuh'un Kızı



GİRİŞ

Mukadder Gemici¹ 2010 yılından itibaren yayımladığı hikâyeleriyle günümüzün önemli hikâye yazarları arasında yer almıştır. Yazar ilk hikâyelerini yayımlamadan da aslında yazı eyleminin uzağında değildir.

Bir kaza neticesinde -evet tamamen bir kaza- Radyo TV Yayıncılığı okudum. Okula başladığımda derslere şöyle bir baktığımı hatırlıyorum. Yönetmenlik, Montaj, Halkla İlişkiler, Metin Yazarlığı-Senaryo.... Ben dedim kendi kendime, bu işlerden yapsam yapsam sonuncusunu yaparım. Hemen arkasından okulla beraber televizyonculuk başladı. Programların yapım-yönetiminde çalışırken kendi kendime senaryo yazma işi ile epey bir uğraştım. Ama Allah'ın takdiri, hepsi, istisnasız hepsi kâğıt üstünde kaldı. Oradan bir yol açılmadı bana. Nasip. Hikâyenin devamında kahramanımız kamu kurumunda çalışmaya başlıyor. Ve burada çalışırken bir taraftan da gayet tuhaf, gayet nedensiz bir şekilde tuhaf ve nedensiz iş yoktur kâinatta, sevk-i ilahi ile diyelim buna-hikâye yazıp çekmeceye atıyor. Okuyan birkaç kişi var, biri Gülçin Durman, o da hikâyeci, çok çok eski arkadaşı kahramanımızın, diyor ki bak bunlar güzel hikâyeler Mukadder, sen bunları -zaten tanıyorsun televizyondan- Dergâh'a, Mustafa Kutlu'ya gönder (Şahin, 2018, s. 43).

İlk hikâyesini dergiye göndermekle yazarlık hikâyesi de başlamış olur. Mukadder Gemici malzemesini hayattan bulan, hayatın içinden, toplumun birçok kesiminden biriktirdiği tanıklıklarını okura aktarır. Bu durum, eserlerinde geçen olayların yüzde yüz gerçekleştiği anlamına gelmez. Zira yazarın peşinde olduğu asıl mesele histir. Kişilerin belli anlarda -ki bunlar çoğunlukla kriz anlarıdır- hislerini ortaya sermek, dahası bu duygu yumağının peşine düşüp köyün, kentli mahallenin, şehrin sokaklarının belli açılardan fotoğrafını çeker. Bu fotoğraf planlı bir donuk kare değildir. Zira yazar toplumun bizzat içindedir, bunun yanında hayatı sanatın önüne koyar. “Hayatın kendisi daha mühim benim için. Yani evim, eşim, çocuklarım, annem babam, kardeşlerim... hayat dediğim bu taraf her şeyden önce gelir benim için” (Şahin, 2018, s. 41)

Mukadder Gemici hikâye yazmanın yanı sıra hikâyenin teorik boyutu ile de ilgilidir.

¹ 1974'te İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladı. İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek okulu Radyo Tv Yayıncılığı'nı ve İşletme Fakültesi'ni bitirdi. Özel bir televizyon kanalında yönetmen ve metin yazarı olarak çalıştı.

2003 yılından itibaren kamuda çalışmaya başladı. *Dergâh*, *Hece*, *İtibar*, *Post Öykü*, *Muhayyel*, *Mahalle Mektebi*, *Aşkar*, *Tohum* gibi farklı dergilerde hikâye ve denemeleri yayımlandı. *Asla Pes Etme* adlı ilk kitabı ile Türkiye Yazarlar birliği ve ESKADER tarafından Yılın Hikâyecisi ödülüne layık görüldü.

Eserleri: *Asla Pes Etme* (Hikâye, 2011), *Kar Makamı* (Hikâye, 2016), *Nuh'un Kızı* (Hikâye, 2017), *Hatırlı Yara* (Hikâye, 2020), *Sait Faik Abasıyanık'ın Alemdağ'da Var Bir Yılan'ı – Bir Tahlil* (Eleştiri, 2023). [Yazarın hayat hikâyesi, *Hatırlı Yara* kitabından alınmıştır.]

Dergâh dergisinde hikâye ve hikâyeciler, hakkında yazılar yazar. Bu yazılar çağdaş yazarlardan hikâye türünün kült yazarlarına varıncaya kadar çeşitlilik gösterir. Türk edebiyatının köşe taşlarından Ömer Seyfettin hikâyelerinde evlilik konusunu ele alır bir yazısında. Bu yazısında Ömer Seyfettin’i Türkçenin ve kısa hikâyemizin uç beyi olarak nitelendirir (Gemici, 2020d, s. 19). Bir başka yazısında Dünya edebiyatının usta hikâyecilerinden Alice Munro’nun hikâyelerini konu edinir (Gemici, 2014a, s. 5). Bunların yanında yazar çağdaşı hikâyecilerden Mustafa Çiftçi’nin yeni çıkan kitabı hakkında bir tahlil yazısı yazar (Gemici, 2014b, s. 3). Daha sonra Mehmet Kahraman’ın yeni çıkan kitabı hakkında bir tahlil yazısı yazar (Gemici, 2018b, s. 5). Yazar yine çağdaşı hikâyecilerden Mehmet Şeker’in ilk hikâye kitabını tanıtıp eleştirir (Gemici, 2021, s. 18). Yine yazarın bu kuramsal yazılarından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mahur Beste hakkında yazdığı yazı da dikkate değerdir (Gemici, 2015, s. 3).

Bu yazılarının yanı sıra müstakil bir tahlil kitabı olan, “Sait Faik Abasıyanık’ın Alemdağ’da Var Bir Yılan’ı” (Gemici, 2023) adlı kitabı 2023 yılında yayımlanır.

Görüldüğü gibi yazar hikâye veriminin yanı sıra hikâye ve edebiyatın kuramsal tarafı üzerine de kafa yorup kalem oynatmaktadır. Yazarın çağdaşı hikâyecileri takip ederek, cesurca bu yazarlar ve eserleri hakkında tahlil ve eleştirileri de dikkate değerdir.

Mukadder Gemici’nin yazarlık serüveninde dergilerin payı büyüktür. Bunlar arasında ilk hikâyesini de yayımladığı Dergâh dergisinin özel bir yeri vardır.

“Edebiyat dergileri, bu işle ilgilenen çevreler için bir ön kabul niteliği taşıyor. İsminin altı çiziliyor, fark ediliyor yeni kalem. Bu önemli, çünkü o kalemin bir edebiyat dergisiyle başlayan macerası, gayretiyle katmerlenirse bambaşka bir yere doğru uzanma ihtimalini taşıyor. Ne mutlu ki benim yazma çabam bu çerçevede seyretti ve *Dergâh* dergisi benim için bir dönüm noktası oldu. Hikâyelerim ilk burada yayımlandı, ‘*Dergâh*’tan Mukadder Gemici’ dendi (Gemici, 2011, s. 12).

Dergâh dergisi ile yazı hayatına başlayan yazar, hikâyeciliğini Mustafa Kutlu’nun telkin ve yönlendirmeleriyle devam ettirir. Zira ilk hikâye verimlerinden olan *Bir Mevsimlik Dostluk* (APE) hikâyesi Mustafa Kutlu’nun yönlendirmesiyle iyi bir sonla biter.

“Dünya görüşü farklı biri genç diğeri yaşlı iki insanın parkta karşılaşmalarını anlatıyordu hikâye ve yaşlı adamın kızgınlıkla parkı terk etmesiyle son buluyordu. ‘Kötü’ bitiyordu. Mustafa Bey beni aradı ‘Bunlar iyi insanlar Mukadder, iyi bir finali hak ediyorlar, finali değiştir’ dedi. İşte burada bir tercih yapmanız gerekiyor (Gemici, 2011, s. 13).

Yazar daha sonraları göreceğimiz üzere tercihini iyiden yana kullanır. Mustafa Kutlu

hikâyeciliği üzerine Alpay Doğan Yıldız’ın yaptığı şu tespitler Gemici’nin hikâyesinin varacağı yer hakkında bize fikir verecektir.

“Hikâyelerinde bol bol insanların iyiliklerini anlatır. İyilikleri anlatırken daha etkili yöntem olan ‘gösterme’yi de sık sık kullanır. İyi olanı (Yazara göre ‘iyi’nin ölçüsü ahlak, ahlakın ölçüsü ilahi ölçüdür.) anlatırken kötüyü gerekmedikçe anlatmaz. Anlatması gerektiğinde ayrıntılarını vermez, ‘gösterme’ye başvuramaz. İyi düşünmek, hüsn-i zan beslemek gerektiğini vurgular. Kötülüğü sergileyerek, kötü insanları anlatarak kötünden ibret çıkarma yolunu benimsemez karakterlerin kötü geçmişlerini, ‘yaramazlıklarını’ geçmişte bırakır; onların mevcut haldeki iyi durumlarını anlatır” (Yıldız, 2019, s. 141)

Mustafa Kutlu hikâyeleri hakkında yapılan bu tespitler Mukadder Gemici’nin tercih olarak nitelendirdiği yol ayrımının şüphesiz en kritik noktasıdır. Mustafa Kutlu’nun sanata ve edebiyata bakışının özetlendiği bu pasajda vurgulanan öz iyilik kavramıdır. Mukadder Gemici için iyilikten yana bir tercih yapma şeklinde gelişecek bu yol ayrımı iyilikten yana devam eder. Bu noktadan sonra Mukadder Gemici’nin hikâyelerinde öne çıkacak olan “iyi” ve “iyilik” kavramları daha da belirginleşecektir.

“Gemici’nin hikâyelerinde de karakterler iyi ya da iyiliğe meyyal insanlardır. Bu insanlar küçük şeylerle mutlu olan ya da küçük bir dokunuştan büyük hikâyeler çıkaran insanlardır. Olağanüstü karakterler, deliler, tuhaf, sıra dışı, fantastik karakterler yoktur. Gemici de tıpkı Mustafa Kutlu’da olduğu gibi sıradan insanların sıradan öyküsünü anlatır. Ama bu sıradanlıkta büyük hikâyeler, büyük karakterler vardır. Karakter, iyilik yaptığı için büyüktür. Onun karakterleri bu açıdan ‘hikmet’ özelliğiyle ön plana çıkar. Bu hikmet yüklü insanlar ise genellikle Anadolu insanlarıdır” (Gezeroğlu, 2018, s. 9).

Gezeroğlu’nun sözünü ettiği iyi ve iyilik üzerinden Mukadder Gemici ve Mustafa Kutlu arasında söz konusu yakınlık yazar için yolun başında başlayan bir şans olarak nitelendirilebilir. Zira yazar için bir rehber olmanın yanında Mustafa Kutlu hikâyesi ve Mustafa Kutlu’nun sanat anlayışı yazarın hikâyeciliğini olumlu yönde etkileyecektir.

Yazarın hayatın içinden aldığı çeşitli yaş ve toplumsal kesimden karakterleri yapaylıktan uzaktır. Her biri kendi mahallesinde, köyünde, iş yerinde köşeyi dönünce rastlaşacakmışız cinsinden kişilerdir. Bu yönüyle oluşturduğu karakterlerini uzun uzun düşünüp kurgulamak yerine belli zamanlarda rastlaştığı insanlardan seçtiği düşünülebilir.

“Farkında olmadan toplamam lazım, başka türlü olmaz ki. On yıl önce gördüğün, duyduğun bir söz, bir manzara, bir hal bir bakarsın bugün bir cümle ile girivermiş metne. Kendi halinde bir akışla olması lazım ama bunun, öbür türlü işe yaramaz” (Yazgıç, 2021).

Mukadder Gemici hikâyelerinin mekânları çeşitlilik gösterir, tek bir mekânla kapalı bir çevreyle sınırlandırılmaz. Bu mekân çeşitliliği aynı zamanda eserlerindeki tematik çeşitliliği

de etkiler. Karakterlerin tek bir mekâna sığamayışı ve birçok açıdan bir arayışın içinde olması, bazen bir ulaşım aracıyla hareket halinde olmaları bu çeşitliliği artırır. Ev bu mekânlar arasında hemen göze çarpar. Ev; yaşanan, ayrı kalınan yani hasreti çekilen, ya da dönülen bir yerdir. Mekânla birlikte nesne ve eşyalar da yazarın hikâyelerinde önemli rol oynar. Öyle ki bu eşya ve nesneler zaman zaman hikâyenin kurucu unsuru haline gelir. Bu durum “bilinç akışı, geriye dönüşler, tasvirler ve hatırlamalarla” hikâyelerin teknik olarak anlatılma çeşitliliğini de etkiler.

Yazar, karakterlerine ayrıca bir şefkatle yaklaşır. Onları canlı kanlı insanlardan ayrı tutmaz. Toplumca dışlanmış, cezalandırılmış, yani toplumun dışına ittiği insanlara, zaman zaman eleştirilene maruz kalsa da iyilikle yaklaşır. Onları ötekileştirmek, şeytanlaştırmak yerine anlamaya, anlatmaya çalışır. “Mukadder Gemici hikâyelerini -Mustafa Kutlu ve Dergâh ekolünün çoğu yazarı gibi-estetik bir zeminde “sorumlu bir yazar” bakış açısıyla kaleme almaktadır” (Tonga, 2017, s. 544). Oluşturduğu hikâye kişilerinin acılarından, düşkünlüklerinden keyif almak yerine, “sorumlu bir yazar”ın yapması beklenen şekilde onlara hep bir şans vererek; iyiyi, doğruyu, güzeli bulmaları için vesileler arar.

Hislerinin, duygu durumlarının okura ulaşmasını ister. “Bir keresinde de günahkara müsamahakâr davrandığımı söylemişlerdi. Şefkat hepimize lazım. En çok da yaşayanlara geçsin diye yazdığımız, yaşamayan kurgu kahramanlara” (Yazgıç, 2021). Bu da hikâyelerin sonuna yansır. Hikâyelerinin büyük çoğunluğu iyimser bir sonla biter. Bu da karakterlerine duyduğu şefkatten kaynaklanır.

Mukadder Gemici hikâyeleri uzunlukları açısından çeşitlilik gösterir. Otuz sayfayı aşan uzun hikâyelerin yanında, 2-3 sayfa yer tutan hikâyeleri de vardır. Anlatılan konunun genişliği nispetince sayfalar da genişler. Yazarın kaygısı uzun anlatmak değildir. Öyle ki uzun hikâyelerinde, hikâye gücünü kaybetmesin diye bölümlendirmeler yapar. Bu bölümlendirmelerin her biri zaman ve mekân açısından ayrıca ele alınabilir. Hikâye boyutu aynı zamanda hikâyenin kurucu unsuru olan zamanı da akla getirir. Yazarın hikâyelerinin zaman boyutları çeşitlilik gösterir. Öykü zamanı birkaç dakikadan ibaret hikâyelerin yanında, iki haftayı aşan hikâyeleri de mevcuttur. Bir diğer yandan yazar birkaç dakikalık hikâyelerin içine iç zaman yerleştirerek zaman sapmasına başvurur. Bu haliyle zaman, gerçek hayattakine paralel bir şekilde genişler. Mukadder Gemici, yaşadığı zamanın ruhundan beslenen bir yazardır, öyle ki toplumsal travmalarını eserlerinde insan odağında ele alır.

Mukadder Gemici hikâyelerini kurarken çeşitli tekniklerden yararlanır. Yazarın tek bir tekniğe bağlı kalması, tek bir teknikte diretmesi söz konusu değildir. Yazar diyalog tekniği ile birlikte, sahneleme tekniğini bunun yanı sıra yer yer özetleme ve betimleme tekniğini kullanmıştır. Bu tekniklerin geleneksel teknikler olduğu biliniyor, bu geleneksel tekniklerin

yanı sıra yazar, post-modern anlatım tekniklerinden olan metinlerarasılıktan da yararlanmışır. Yazarın hikâyelerini kurarken birçok teknikten yararlandığı, bu tekniklerden herhangi birinde ısrarcı olmadığı, hikâyenin tematik ve yapısal formları ölçüsünde belirli teknikleri kullandığı, bu teknikleri bazen aynı hikâyede bir araya getirerek harmanladığı söylenebilir.

Mukadder Gemici hikâyelerini kurarken açık, anlaşılır ve akıcı bir dil kullanır. Bununla birlikte hikâyelerinin tematik durumu ve kişi özelliklerine göre bu dilin sınırlarını aşar. Nitekim yöresel ağızla ilerleyen diyalogları, şiir dilinin zengin somutlama gücünü de hikâyelerinde görmek mümkündür. Yazarın dil konusundaki bu tutumu deneysel bir zorlama olarak görülmemelidir. Zira yazarın, bu dil işçiliğini hikâyelerin kendi tematik ve yapısal durumlarını göz önünde tutarak yaptığı söylenebilir.

Mukadder Gemici'nin hikâyeleri hakkında yüksek lisans ve doktora düzeyinde herhangi bir çalışma yapılmamıştır.

Necati Tonga, *Babalar ve Oğullar, İçimizde Kabaran Merhamet Dalgaları Yahut Mukadder Gemici'nin 'Nereye Gidiyoruz?' Adlı Hikâyesinin Tahlili* (Tonga, 2017) adlı makalesinde yazarın ilk hikâyelerinden *Nereye Gidiyoruz?* (APE) adlı hikâyesini inceler. Alpay Doğan Yıldız, *"Hikâyede Görmek" ve Mukadder Gemici'nin Hikâyeleri* (Yıldız, 2020) adlı çalışmasından yazarın dört hikâye kitabı hakkında bütünlüklü bir çalışma yapmıştır. Söz konusu çalışmada Mukadder gemici hikâyeciliğinin ana hatları ortaya konulmuştur. Senem Gezeroğlu, *Mustafa Kutlu'nun Günümüz Öyküsüne Etkileri* (Gezeroğlu, 2018) adlı çalışmasında Mustafa Kutlu hikâyelerinin Mukadder Gemici hikâyelerine etkilerini ortaya koyar. Bu çalışmaların dışında Mukadder Gemici hikâyeleri hakkında yayımlanmış bir çalışma yoktur.

Yazarın hikâyeleri üzerine yapılmış çalışmalara bakıldığında, bütüncül ve derinlikli bir çalışmanın ortaya konulmadığı gözlemlenir. Bunun yanında yazarın yayımlanan 4 hikâye kitabı hakkında yüksek lisans ve doktora düzeyinde bir çalışma yapılmadığı görülür. Bu sebeplerden yola çıkarak yazarın hikâyelerinde anlatı yapısını nasıl kurduğuna dair bir yüksek lisans tezi hazırlamaya karar verdik. Çalışmamız, 2011 yılından beri hikâye kitapları yayımlayan yazarın, hikâyelerinde tematik ve teknik unsurları nasıl bir araya getirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın Mukadder Gemici'nin hikâye dünyasını daha iyi anlamaya ve 2010 sonrası Türk hikâyesi üzerine yapılacak daha kapsamlı çalışmalara kaynaklık ederek katkı sağlayacağını düşünüyoruz.

Bu çalışmaya neden *Mukadder Gemici'nin Hikâyelerinde Anlatı Yapısı* adını verdik? Hikâye birçok unsurun bir araya gelerek oluşturduğu organik bir yapıdır. Bu unsurlar bir araya

gelerek bir yapı oluştururlar. Bu yapıyı temelde anlatı olarak isimlendiririz. Anlatılar kendilerini var eden unsurlara göre, unsurların bir araya getiriliş şekline ve bu unsurların kullanımına göre kendilerine bir özgünlük alanı açacaklardır. Söz konusu bu alan aynı zamanda anlatının yapısal bir form olarak karşımıza çıkmasını da sağlayacaktır.

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

Yukarıdaki paragrafta işaret edilen hikâyenin temel unsurlarını ‘tema’ kavramı dışarıda bırakıldıktan sonra başlıklandırarak ve Mukadder Gemici hikâyelerinde bu unsurların nasıl kullanıldığını tespit etmek gayesindeyiz. Bu süreçte esas aldığımız kaynak Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı I*(Tekin, 2018) adlı eseri olmuştur.

1. ANLATMAK İÇİN YAŞAMAK

Anlatıcı, hikâyenin kurucu unsurlarındandır. Öyle ki bir anlatı metninin kapağını çevirdiğimiz zaman metne dahil olmak için temelde bir anlatıcıya gereksinim duyarız. “Anlatıcı bir kurgu metnin en temel figürüdür” (Demir, 1995, s. 20). Dolayısıyla bir hikâye ortaya çıkarken ilk akla gelen anlatıcının varlığı olmalıdır. Nitekim anlatı malzemesi, kişiler, mekân, olaylar ve zamanın kullanımı anlatıcının tercihleri doğrultusunda okura sunulur, gösterilir. Bu yönüyle hikâye, sonsuz olasılıklı bir tercihler toplamıdır. Bu tercihlerin her biri anlatıcının doğrudan ya da dolaylı müdahaleleri ile gün yüzüne çıkar. Anlatıcının bu müdahaleleri metnin içinde yazardan bağımsız bir varlığın olduğunu düşündürür. Anlatıcının metin içinde ne düzeyde ve nerelerde görünür olacağı da bir tercihtir. Bu tercih Alpay Doğan Yıldız’ın ifadesiyle aynı zamanda bir seçme olarak da düşünülebilir. “Hiçbir anlatıcı itibari dünyada olanların tamamını aktarmaz, aktaramaz. Birçok seçme yapmak zorundadır anlatılacak ve aktarılacaklar arasında” (Yıldız, 2016, s. 48). Anlatıcı hem gören hem gösterendir. “Anlatıcı, bir metin içinde ‘gören ve konuşan kim’ sorularının cevabıdır” (Sağlık, 2014, s. 151). Gösterme işini muhakkak konuşarak yapacaktır. Bu konuşma sırasında anlatıcı kendini ele verir. Onu görünür kılan unsurları Yavuz Demir (1995) şöyle sıralar: “a. Mekân tasvirleri, b. Karakter(ler)in kimliği c. Zaman özetleri, d. Karakterlerin söylemediği ya da düşünmediği şeyin aktarımı, e. Açıklama” (s.20).

Yazılı eserin alımlanmasında bir aracı pozisyonunda olan anlatıcı, kitap ve öteki sanatlar arasındaki temel ayrışma noktasıdır. “Plastik ve fonetik nitelikli sanat dallarında eser ile izleyici arasında herhangi bir engel bulunmaz” (Sazyek, 2021, s. 30). Kitaba basılı türler için durum bundan farklıdır, okur kitap içerisindeki içeriğe erişmek için bir aracıya muhtaçtır. Bu aracı şüphesiz anlatıcıdır. Anlatıcının tek kelimeyle “aracılık” olarak özetlenebilecek en temel işlevinin dışında başka işlevleri de vardır.

“Onun anlatma işlevi diye adlandırılan temel yükümlülüğünün dışında dört işlevi daha vardır. Bunlar, metnin iç düzenini oluşturmaya yönelik ‘yönetme işlevi’; kurgu içeriğinde olan biten her şeye ‘tanıklık işlevi’; bu içerikle ilgili yaptığı yorumlar ve müdahaleler bağlamında belirginleşen ‘ideolojik işlev’i ve okurla türlü düzeylerde kurduğu ‘iletişim işlevi’dir” (Sazyek, 2021, s. 31).

Anlatıcının yukarıda sayılan işlevlerinin en az birini bir hikâyede görmek mümkündür. Zira burada sayılan işlevler ile Demir’in yukarıda kategorize ettiği anlatıcının görünme biçimleri arasında bir paralellik olduğu görülecektir. Çünkü anlatıcı işlevlerini yerine getirirken kendini belli eder, görünür. Örneğin, *Anormal Bir Durum Yok* (APE) hikâyesinden alınan aşağıdaki pasajda anlatıcının tanıklık işlevi ön plana çıkar. Anlatıcı, içinde olmadığı lakin tanık olduğu bir hikâyeyi anlatmaktadır. “Bir sessizlik oluyor, babanın eli su dolu bardağa çarpıyor,

ekmeğe gelmesin diye hemen ekmeği kaldırıyor anneleri. İkisi de düşünceli gibi ama sofraya kalkıp kumandayı eline alınca adam her şeyi unutuyor” (APE, s. 51).

Aynı hikâyenin önceki bölümündeki şu pasaj anlatıcının ideolojik işlevini gösterir: “Siz işlemlerinizi bitirin. Görüldüğü kadarıyla ortada anormal bir durum yok. Otopsi raporunu çok bekletmeyin. Cenazeleri teslim edin, kapatalım bir an evvel dosyayı” (APE, s. 47). Sistem eleştirisi olarak yorumlanabilecek bu pasajda, anlatıcı devlet aygıtının duygusuz, soğuk yüzüne eleştiri getirmektedir.

Başka bir hikâyede anlatıcının öteki işlevlerine bakalım:

“Ara vermeliyim, titremiyor ama her an titreyebilir sesim. Sıradan bir gün, sıradan bir doktor kontrolü, gayet sıradan bir şekilde bana eşlik etti. Onun aklında kalmış, benim aklımda hiç yer tutmamış, sıradan bir şarkı çalarken dönüş yolunda radyoda, sıradan bir cümlemi anne laflarından birini tekrarladı” (HY, s. 39).

Sözleriyle anlatıcının hikâye içerisinden bir özne olduğu görülmektedir. Diğer bir ifadeyle anlatıcı kendisinin de içinde yer aldığı bir hikâye anlatmaktadır.

“Büyük dalgalar duruldu, kalbim çarşaf gibi denizin sükunetine kavuştu. Sessizlik geldi oturdu aramıza artık, şişman bir kişi gibi sıkıştırıyor bizi. Yola bakıyorum, açıldı iyice. O zaman bu anı tut, sınıksız tut sakın bırakma, ağır zincirlere sarıp öyle at okyanus, sabitçe dursun dönüp dönüp bak, sakın unutma diyorum. Uzandığım divandan başımı kaldırıyorum bir hayal âleminde hayat işte böyle anlar için yaşanır psikolog hanım diyorum” (HY, s. 42).

Hikâyenin ilerleyen bölümündeki bu pasajdaysa anlatıcı, iç dünyada geçen bir monoloğun belli bölümlerini aktarır. Monologla birlikte karakterin duygu durumunu dış dünyadaki somut durumlardan destek alarak tasvir etmeyi seçer. Karakterinin bir psikolog koltuğunda olduğunu en son söyleyerek metnin düzenini istediği gibi kurabileceğini gösterir. Bu yönüyle yönetme işlevini yerine getirir.

Bakış açısı, anlatıcı kavramı ile birlikte düşünülmelidir. Anlatıcı her ne kadar gizlenmeye çalışılırsa metnin bir yerinde kendini ele verecek, görünür olacaktır. Bu noktada bakış açısı kavramı devreye girecektir. Zira bakış açısı anlatıcının metne olan mesafesidir. Bu mesafe yaklaştıkça öznellik artacak, anlatıcı görünür olacaktır.

1.1. Anlatıcılar

Anlatıcı tipleri kategorize edilirken bazı küçük farklar dışında görüş birliği vardır.

“Hikâye ve romanlarda hikâye tek bir anlatıcı tarafından anlatılabildiği gibi bazı eserlerde birkaç anlatıcı veya bir esas anlatıcı yanında ikinci derecede anlatıcılar bulunabilir. Anlatıcılar, hikâye içinde çeşitli pozisyonlarda bulunurlar ve buna bağlı olarak da ‘her şeyi bilen anlatıcı’, ‘yazar-anlatıcı’, ‘müdahaleci anlatıcı’, ‘gayrişahsi anlatıcı’, ‘müşahit anlatıcı’, ‘yaptığının bilincinde olan anlatıcı’, ‘güvenilmez anlatıcı’ gibi çeşitli adlar alırlar.” (Huyugüzel, 2019, s. 47)

Mehmet Tekin ise anlatıcıları üç başlıkta kategorize eder: “1. Tekil (Ben) kişi, 3. Tekil(O) kişi, 2. çoğul (Siz) kişi” (Tekin, 2018, s. 28). Ardından 1.Tekil (Ben) Anlatıcının sınırlarını şöyle çizer: “Okuyucu, onun zihin ve bakış açısının izin verdiği ölçüde olaylara tanık olur; kişi ve nesneleri yine onun verdiği/ verebildiği ipuçlarıyla tanımaya anlamaya çalışır. Onun bilmediğini görmediğini okuyucu da bilemez, göremez” (Tekin, 2018, s. 45). Mukadder Gemici hikâyelerinde anlatıcıları, 1. Tekil (Ben) Anlatıcı ve 3. Tekil(O) olarak kategorize etmek mümkündür. 2. Çoğul (Siz) Kişi anlatıcıya yazarın hikâyelerinde rastlanmaz.

“Kar hızlanmaya başladı. Musikimi aradım, bir dakika önceki huzurumu. Yoktu, bir siyah nokta vardı onun yerinde. Arkamda, geride olduğunu biliyordum ibret taşının, o tarafa doğru yürüsem göreceğimi o kesik başı. Bakmayayım, görmeyeyim dedim. Orada dursun o kanlı baş, musikim nerede? İçimdeki o görme isteği, siyah nokta dikildi karşıma” (KM, s. 64).

Kar Makamı (KM) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki bölümde anlatıcı baş kişi konumundadır. “Olay örgüsündeki yeri bakımından baş kişi konumundaki anlatıcıdır. O genellikle yakın ya da uzak geçmişte yaşadığı aksiyonel ya da içsel bir serüveni anlatmaktadır (Sazyek, 2021, s., 60). Hakan Sazyek, bu anlatıcı tipini başkişi anlatıcı olarak isimlendirir. Görüldüğü gibi hikâyeden alınan pasajda Buhurizade Mustafa Itri olarak düşünebileceğimiz anlatıcı uzak geçmişte geçen Merzifonlu Kara Mustafa Paşa’nın katline tanık olmuş, bu tanıklığın iç dünyasındaki çalkantılarını bizzat kendisi anlatma yolunu seçmiştir. Bir sanatçının trajik bir ölüm karşısında bürüneceği ruh hali şüphesiz daha derinden olacaktır. Bu ruh halini bir eserle ortaya koymadan önce yaşadığı gerilim ve melankoli en iyi kendi dilinden yani 1. Tekil(ben) Anlatıcı ile nakledilebileceği söylenebilir. Bu bakımdan yazarın anlatıcı tercihinin yerinde olduğu kabul edilebilir.

Anlatıcı, *Nuh’un Kızı* (NK) hikâyesinde başkişi konumundadır. Bir haber için adaya gelen gazeteci Melek Baştürk adada birkaç gün kaldıktan sonra ayrılır. Adada evlerinde kaldığı Nuh Kaptan ve karısının kendisi hakkında düşündüklerini, yaptıklarını/yapmadıklarını aktarır:

“Burada, bunca mesafeden görebiliyorum onları. Evdeki hallerini. İsmimin bir harfi bile geçmiyor, eminim. Hiç var olmamışım, hiç tanımamışlar gibi beni, hiç yapmamışım yaptıklarımı, öyle yaşıyorlar, akıllarına geliyorum ama dillerine hiç düşmüyorum, o kadar kıymetsizim ki dillerine bile düşmüyorum. Açmaya kalksa karısı, konuyu kapatır Kaptan”

(NK, 2020, s. 29).

Başkişi anlatıcı kendi görüş açısı nispetince olup bitenler hakkındaki düşüncelerini, tahminlerini özgürce ortaya koymaktadır. Bunu yaparken bir kesinlik vadetmez tabii ki. Olup bitenleri okur; bunlar, başkişi Melek Baştürk’ün görüşleri, onun penceresinden aktarılanlardır, ön kabulüyle metni alımlar.

“Tokayı uzatıyor kocasına. Boş kalan ellerini kucağında birleştiriyor, gözleri dağılmış fotoğraflara dalıyor. Kocasını ilk defa görmüş gibi bakıyor tokaya. Salih şehit olduktan sonra eşyalarının içinden çıkan, bütün aileyi bir sırdaş baş başa bırakan pembe tokayı açıp kapatıyor o da. Yay sesini, tokenin tuhaf gıcırmasını dinliyorlar biraz” (HY, 2020, s.8).

Hatırlı Yara (HY) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki bölümde anlatıcı 3. Tekil(O) Kişi konumundadır. Bu noktada anlatıcı hikâyede bir üst ses olarak, açık bir aktarıcı olarak kendini gösterir. “İlahî=tanrısal konumda bulunan anlatıcı, görevini yerine getirirken kendini gizlemek gereği duymaz; varlığıyla, sesi ve etkileme gücüyle her yerde hazır ve nazır olduğunu hissettirir. Onun görmediği, bilmediği, sezip anlamadığı hiçbir şey yoktur” (Tekin, 2018, s. 31). Anlatıcı *Hatırlı Yara* hikâyesinde de hikâye boyunca kurmacanın akışına müdahil olmaz. Yazarın burada anlatıcıyı figür olarak konumlandırmaması hassas bir konu olan şehitlik kavramı ve devamında ailenin yaşadığı acıya anlatıcının ne şekilde olursa olsun sesini karıştırmak istememesinden olduğu düşünülebilir. Nitekim, anlatıcı figür olarak hikâyenin herhangi bir yerinde yer alsaydı söyleyecekleri ya da yaşayacakları eksik de olsa fazla da olsa ana konunun önüne geçip hikâyenin sesini zedeleyebilirdi. Anlatıcının hikâyeye müdahil olmaması, aynı zamanda onun kişilerin üstünde bir yerde konumlanışından da kaynaklanır. Zira hikâyede her şeyi bilen, her yerde hazır olan bir anlatıcı esasında hikâyenin bütün süreçlerini elinde tutmaktadır.

Konusunu uzak bir geçmişten alan *Esir Şehrin Annesi* (HY) adlı hikâyede anlatıcı 3. Tekil(O) Kişi, anlatıcıdır. Nureddin Zengin’in muhafızlarından olan baş kişi hakkında ayrıntılı bilgiye sahiptir. “Gözü pekti, korkusuzdu, bu sebepten savaş zamanlarında Zengî’nin yakın muhafızı, güvenilir adamıydı. ‘Annemi arıyorum’ diyemezdi, herkesten sakladığı bir sırdı annesi” (HY, 2020, s. 71). Görüldüğü gibi baş kişinin herkesten sakladığı sırrı anlatıcı bilmektedir. Bu durumda okur, herkesten saklanan sırrı nasıl oluyor da kendisini tanımadığımız bir ses bilebiliyor, şeklinde bir yakınma duymayız, çünkü başta da dediğimiz gibi okur anlatıcının metinle arasında bir ses olduğu ön kabulüyle bunu yadırgamaz. Sonuç olarak 3. Tekil(O) Anlatıcının varlığı metnin gerçekliğine herhangi bir zarar vermez.

1.1.1. Anlatıcıların Kimliği

Mukadder Gemici'nin anlatıcıları kimlikleri oturmuş, ne anlatacağını bilen ve hikâyelerinde sürprize yer olmayan anlatıcılardır. Bu yönüyle hikâye içerisinde bir dönüşüm ve değişimden ziyade toplumsal yapı ve bireyin kendi varoluşuna odaklandıkları söylenebilir. Hikâyeyi bir kenara bırakıp kendi sorunsalıyla ilgilenmezler. Toplumun her katmanından karşımıza çıkabilecek bu anlatıcılar bulundukları yeri ve kendi konumlarını da yadırgamaz. Yazarın anlatıcıları aynı zamanda mekanik birer aygıt değildir. Duyan, düşünen, içlenen, reddeden, üzülen, gülen dolayısıyla insan gerçeğini ıskalamayan duyarlı varlıklardır. Bu noktada anlatıcıların 1. Tekil (Ben) Anlatıcının kendisinden beklenen samimiyet öğelerine sadık kaldığı görülür.

“Hayat bozuk valizin kilidini sıkıştırmaya çalışıyordu. Bir türlü yerine oturmayan kilidin çıkardığı ses miydi bu, yoksa yıllardır içinde yaşadığı, çıkmadığı için de iyice kalınlaşmış kabuğunu mu tıklatıyordu bir el karar veremedi” (APE, s.18). *Asla Pes Etme* (APE) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda anlatıcı hikâye kahramanının varoluşuna eğilmiş, onun macerasını bütün yönleriyle bilen veya yönünü tayin eden bir konumda olmak yerine yalnızca hikâyeyi aktarmayı seçmiştir. Bu yönüyle anlatıcının işlevi bir tecrübenin nakli olarak düşünülebilir.

Yazarın anlatıcıları tematik çeşitliliğine paralel olarak çeşitlilik gösterir. Toplumun her kesiminden insanın hikâyesini aktaran anlatıcıların yine toplumun her kesiminden olduğu söylenebilir. Bu yönüyle yazarın anlatıcı tercihleri konformist değildir. Öyle ki yazar kendi kültürel ve sosyal alanının dışına çıkarak çeşitli konuları aktaran anlatıcılar kurgulamıştır.

“Halep’e uğradığında, Frenklerin ellerinde olan topraklardan gelen kervanlara rastladığında, gezginlerle karşılaştığında, bir derde duçar imiş gibi gizliden gizliye şifa dağıtan, maraz, illet ve hummayı iyi eden, kırıkları oturtan kadınları arayıp sorardı. Antakya’dakiler değildi, Reha’dakiler değildi, Tarsus’takiler uymuyordu. Kudüs’teki kadını duyunca, onca yıldan sonra artık ümidi kalmadığından önemsememişti, ta ki kadının konuşmadığını duyana kadar” (HY, s. 71).

Esir Şehrin Annesi (HY) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda anlatıcı geçmişteki uzak bir zamanda geçen bir hikâyeyi aktarır. Çeşitli şehirler ve şehirlerdeki hayat telakkisi üzerine anlatıcının hakimiyeti vardır. Bu yönüyle yazarın anlatıcısı tarih ve coğrafya bilen entelektüel bir kimliğe sahiptir. Buradan yazarın entelektüel donanım ve birikimine de ulaşmak

mümkündür zira anlatıcı, kişiler, mekânlar ve zamanı oluşturup düzenleyen bizzat yazarın kendisidir.

“Elimde kahvem, masamda bütün günlük gazeteler, taze çiçekler. Stajyer kızların hayran, meslektaşlarımın kıskanç bakışları altında oturduğum haber merkezinin en güzel yerindeki masam, pahalı çantam, yeni arabamın anahtarı, sponsor firmadan dün gelen bugün de hemen giydiğim lacivert pantolonum, saf ipek mercan rengi gömleğim, ince topuklu ayakkabılarım. Saçlarım, şahane makyajım. Canlı yayından az önce çıktım (NK, s.7).

Nuh'un Kızı (NK) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda anlatıcı günümüzde geçen bir hikâyeyi aktarmaktadır. Yazar anlatıcısını çağın gerçeklerini bilen bir metropol insanı olarak kurgulamıştır. Zaten bu başkişi anlatıcı da bir plazada çalışan gazetecidir. Modern insanın bilmesi ve yapması gereken her şeyi bilir ve yapar. Anlatıcının her şeyi bilmesinden kasıt modern şehirli insanın kendi kişisel gelişimi ve yükselmesi için önüne çıkan her şeyi devirip dönecek bir aşamadır. Bu aynı zamanda hikâyenin kurgusu da düşünülürse bir kimlik krizini ihtiva eder. Yani başkişi anlatıcı modern insanın hemen her an yaşadığı-yaşayacağı bir bunalımın kıyısındadır ve bu tufandan kendisini kurtaracak bir gemi ve bir kaptan beklemektedir.

“Ben bilirim kafası dumanlı insan nasıl olur. Çok iyi bilirim hem de. Şimdi bu üç genç umarsızlık denizinde yüzüyor, sabah olunca baş ağrısı havuzuna dalacaklar yeni bir hap bulana kadar. Sonra yine umarsızlık denizine dalacaklar peltekleşmiş dilleri, uyuşmuş bedenleriyle. Tıpkı bir zamanlar benim yaptığım gibi. Evdeki kapıların camlarını kırdığım, annemin cüzdanından para çaldığım, tuvalet kapısı zannederek gardırobun kapısını açtığım günlerdeki gibi” (KM, s.72).

Müsait Bir Yerde (KM) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda anlatıcı sokağı, sokağın dilini, düşkün insanları, ayyaş ve berduşları oldukça yakından tanımaktadır. Sokağın bu düşkün insanlarını taşlamak değildir niyeti. Anlatıcı işe kendisini de koşarak bir zamanlar kendisinin de onların yerinde olduğunu, yaşadıklarını yaşadığını dolayısıyla onları çok iyi tanıdığı ve hissettiklerini, acılarını, öfkelerini ve krizlerini çok iyi bildiği mesajını vermektedir. Anlatıcının kurgu ve gerçek arasındaki ince çizgiyi zorladığını düşünebileceğimiz bu hikâyede yazarın kurguladığı anlatıcı başarısından söz etmemiz yerinde olacaktır. Zira anlatıcı kendi görüş alanıyla sınırlı, kalıp, kulaktan dolma bilgilerle bir tip olmanın ötesine geçerek hayatın tokadını yemiş bir karakterdir. Bu yönüyle hikâyenin olay örgüsünü de düşünecek olursak, annesine ve bütün çevresine kötülük yayan uyuşturucu müptelası bir gencin zamanla evinden işine bir insana dönüşmesi ve sonrasında hikâyenin anlatıcı direksiyonuna oturması biraz önce andığımız tipten karaktere dönüşümü de destekler niteliktedir.

Yazarın hikâyelerinin çoğunluğunda duyarlı anlatıcıların sesi duyulur. Bu duyarlılık; vicdanın ve merhametin sesi olarak kabul edilebilir.

“Göbek bağını kesti, bir mendille yüzünü sildi bebeğin. Kıpırdayan ellerine baktı, şimdi bir parmağını kavrayan eline, burnuna, kulaklarına, saçlarına, ayaklarına, incecik derisine, avuç içiyle kavradığı başına, çırılçıplak kollarında tuttuğu insana baktı. Ellerini kaldırıyor ayaklarını diriyor, bağırıyor, ağlıyor, sesi dünyayı dolduruyordu. Gecenin karanlığı, havanın soğuğu, savaşın içinde yepyeni bir insan doğmuştu, yepyeni bir hayat. Kan bulaşmış ellerine baktı, otobüsün dışında perişan bekleyen insanlara, adı henüz konmamış yeni bir çağın doğumu içinde, sancı çeken, acı duyan, kanı akan insanlara” (NK, s.89).

Yukarıda verilen, *Dayan ve Çok Yaşa* (NK) adlı hikâyeden alınan bu pasajda anlatıcının savaş gibi büyük bir yıkım karşısındaki duyarlılığı hemen hissedilir. Anlatıcı savaşın devam ettiği bir şehirde yaşananları vicdanının sesini dinleyerek bütün gerçekliğiyle ortaya koyar. Bu sesin içerisinde ablukaya alınmış ama dünyayı dolduran bebek sesleri, perişan insanlar ve ellerine kan bulaşmış insanlar vardır. Anlatıcı bütün işlevlerini yerine getirirken insan olmak gerçeğini yani merhametini yanına almayı unutmaz. Bu durum görüldüğü gibi seçilen her iki anlatıcı tipinde de böyledir. Öyleyse yazarın hem 1. Tekil (Ben) Anlatıcı hem de 3. Tekil (O) anlatıcıları, yaşadıkları dünyaya kayıtsız değildir, bununla beraber samimiyeti ve içtenlikleriyle bu anlatıcılar hemen kendilerini öne çıkarırlar, denilebilir.

Anlatıcılar her ne kadar kurmaca birer varlık olsalar da kendi kimlikleri ve her hikâyede duyduğumuz sesleri vardır. Bu sesi bazen yüksek bir perdeden duyarken bazen de fısıltı halinde duyarız. Mukadder Gemici’nin anlatıcıları kurmaca dünyaya ait kendi gerçekliklerini zorlayan ve kurmaca dünyanın içinden okura daha büyük bir gerçekliği yani yaşamın gerçekliğini duyurmaya çalışan birer unsurdur, diyebiliriz. Anlatıcı kimlikleri konusunda yazarın erkek veya kadından yana tavır aldığı söylenemez zira hikâyelerinde cinsiyetleri belli olan anlatıcılarının 10’u kadinken 9’u erkektir. Geriye kalan hikâye anlatıcılarının cinsiyetleri yoktur. Bu da yazarın anlatıcılarını oluştururken kadın ve erkeklerden benzer oranlarda yararlandığını gösterir. Yine bir kadın olarak yazarın, hikâyelerini erkek anlatıcılara anlattırması dikkate değerdir. Hikâyelerin 28 tanesinde “3. Tekil (O) Anlatıcı” bulunurken 18 tanesinde “1. Tekil (Ben) Anlatıcı” tercih edilmiştir. Mukadder Gemici’nin “3. Tekil (O) Anlatıcı”ları tercih ettiğini bununla birlikte önemli miktarda “1. Tekil (Ben) Anlatıcı” da tercih ettiğini söyleyebiliriz.

1.2.Bakış Açıları

Hikâyenin nasıl anlatılacağı sorusunu bakış açısı ile cevaplamaya başlamak yanlış

olmayacaktır. Öyle ki bakış açısı anlatıcının diğer unsurlarla arasına koyacağı mesafesi, tutumu, tercihleri ve kendi rolü ile ilgilidir. Bu sebeple bakış açısı çoğunlukla perspektifle ilgilidir.

“Eşya hangi sanat dalında olursa olsun sanatçının bulunduğu konuma göre anlam ve işlev kazanır. Ne var ki, ‘eşya’ doğal niteliğiyle bir ‘malzeme’den öte gitmez. Ona şekil, renk ve ruh veren ‘perspektif’ hadisesidir. Sanatçının ‘eşya’ karşısındaki konumu, eşyaya bakış tarzı, nihayet eşyayı yorumlayış ve sunuş biçimi sanat olayını doğurur” (Tekin, 2018, s. 50).

Anlatıcının konumu aktarılan hikâyenin tematik yapısı, hacmi, şahıs kadrosu, dramatik yapısı ile doğrudan ilgilidir. Bu sebeple yazar anlatıcılarını oluştururken aynı zamanda bakış açısını yani anlatıcısının konumunu düşünür. Mehmet Tekin bakış açısını dört başlık altında toplamıştır. Her birini yazarın hikâyeleriyle örneklendireceğimiz bakış açıları şunlardır: a) Tanrısal Bakış Açısı, b) Gözlemci Figürün Bakış Açısı, c) Tekil Bakış Açısı, d) Çoğul Bakış Açısı (Tekin, 2018, s. 54-60).

“Liseye giderken derslerde sıkılırdı, çok sıkılırdı. Dört duvar üstüne geliyor sanırdı. Hele matematik derslerinde. Duvar tarafındaydı sırası, pencereden uzak. Güzel havalarda açılırdı o pencereler. İşte öyle günlerde bir çam ağacının yukarı uzanan dallarını görürdü; yeşil, canlı parlak. Dersi değil çam ağacını dinlerdi. Çünkü ağacın bir sesi vardı. Niye başka kimse duymuyordu, hiç bilemezdi, kimseye de sormazdı” (HY, s. 12).

Hırsız (HY) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki bölümde anlatıcının geniş imkanlar dizisiyle donatıldığını birkaç satırda görmek mümkündür. Zira anlatıcı, karakterinin uzak geçmişini okul yıllarına gitmiş onun sıkıldığı derslerde neler hissettiğini, neler yaptığını, ağaçların sesini duymaya varıncaya kadar bütün hissiyatını ortaya sermiştir. ‘Tanrısal Bakış Açısı’ olarak karakterize edilecek anlatıcıyı Mehmet Tekin, “Anlatıcı figür adeta ‘Tanrı gibi’ her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla her şeyin üstünde ve her şeye hakimdir” (Tekin, 2018, s. 54) şeklinde izah eder.

“Tıpkı: Tanrı’nın, yarattığı dünyanın her yerine, her şeye hâkim olmasına karşılık dünyadaki hayatın içinde bizzat bulunmaması gibi ilahi anlatıcı da sonsuz gücüyle her şeyini bildiği ve nüfuz ettiği kurmaca dünyanın dışında kalır. Kurduğu bütün aktarma -ya da görsel bir yaklaşımla kamera- düzeneği de buna dahildir” (Sazyek, 2021, s. 185).

Sazyek’in, ‘İlahî Bakış Açısı’ olarak maddelendirdiği bu bakış açısı varlığını kesin bir şekilde hissettiğimiz ama somut bir şekilde okurun karşısına çıkmayan anlatıcıyı işaret etmesi bakımından dikkate değerdir. Yazar; tanrısal bakış açısında, okurun, bütün bunları nereden biliyor? Şeklinde soracağı bir soruyu hiç akla getirmeden kamerasını olabildiğince yükseğe çıkarır. Bu yükseklik mekân için de zaman için de geçerlidir. Yani anlatıcı hem mekâna en ince ayrıntısına kadar hakimdir hem de zamanın hem geçmişine hem de geleceğine hakimdir.

“Uyuyamıyor Fazıl Bey, nasıl uyusun, uyuyamayacak. Kalksa, Mesude peşinden gelecek, bu sefer onun soruları bitmeyecek. Ne oldu, bir yerin mi ağrıyor, doktora gidelim mi? Birkaç ay önce ufak bir çarpıntı hadisesi geçirmişti ya, korkusu taze karısının. En iyisi çıkmamak yataktan, böyle karanlığı seyretmek, hatırlanması gereken ne varsa hatırlamak, bir ipucu aramak, şüphe ırmağından onu kurtaracak bir dal bulmak” (KM, s. 101).

Hayat Budur İşte (KM) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki bölümde anlatıcı, karakterin uyuyamayacağını peşin olarak söyler. Uyumamasına sebep evhamlarını ve daha sonra geçmişteki hadiseleri sıralar. Gecenin karanlığında karısı ve kendisinden başka birinin olmadığı odada, muhtemelen karanlıkta anlatıcı bütün bu sahneyi bilir, bunun yanında karakterin zihninden geçenleri de söyler. Son olarak karakter yataktan çıkamaz ama başta söylendiği gibi uyuyamaz da. Sazyek’in Forster’e atıfla “romandaki gerçeklik duygusu ve yücelik havası”nı zedeleyeceğini iddia ettiği, anlatıcı ve okur arasında kurulan bu türden bir yakınlık hikâye için de geçerli olduğu düşünülebilir (Sazyek, 2021, s. 185). Öte yandan hikâye en başta okur ve anlatıcı arasında kurulan bir sözleşme ile başlar. Bu sözleşme ile okur okuyacağı metnin gerçekliğini sorgulamayacağını en baştan kabul eder. Gerçekliği sorgulamayacağı için anlatıcının bakış açısının nereye konumlandığını, mesafesinin ölçüsünün ne olacağını da tayin etme yoluna gitmez.

“Tekrarlıyor ona söylediğim cümleyi. Ben mi demişim? Ne zaman demişim? Nasıl demişim? Basit bir şeymiş gibi söylüyor; sıradan öylesine bir cümleymiş gibi. Kendi cümlemin, asla hatırlamadığım o cümlemin, durup dururken hafızasının içinden dipdiri ortaya çıkışının bendeki tarumar edici etkisini bilemiyor, anlayamıyor. Halbuki ben şu an sadece eve yetişmek istiyordum. Servis gelecek ocak için, biri yanmıyor ne zamandır çünkü. Şaşkınlım” (HY, s. 38).

Sıradan Bir An (HY) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda anlatıcı hikâyeyi “Tekil Bakış Açısı (Başkişi Bakış Açısı)”ndan aktarır. Hikâye başkişinin bakış açısından akar. “Anlatı sistemini oluşturan her şey, merkezi karakter (the central character) konumunda bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya sunulur” (Tekin, 2018, s. 57). Onun gözlemleri, hissettikleri, düşündükleri ve yaşadıkları ile sınırlı olan hikâye İlahi Bakış Açısına nazaran daha dar bir açıdan aktarılır.

“Sonra susuyorlar yavaş yavaş, küçücük hapların sunduğu kocaman hayal dünyasına dalıyorlar artık. Mutluluk ve öfke orada aynı anda. Mayın tarlası gibi. Bir mutluluğa bir öfkeye basarsın. Birinden diğerine savrulursun patlamayla, ruhun delik deşik olur, izi hep kalır. Kopan bacağını kucağına alıp oturan bir zavallı gibi olursun. Hiç dikilmeyeceğine inanırsın. Öbür uzuvlarının da kopması için yeniden dalarsın mayın tarlasına. Sonra yine... o patlama ânından vazgeçemezsin. Vazgeçmeyeceğini sanırsın. Bilirim ben” (KM, s. 72).

Müsait Bir Yerde (KM) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda başkişi olan anlatıcı

gözlemlerini kendi bakış açısıyla sınırlandırmıştır. Kendi kültür ve yaşantı seviyesine göre şahit olduğu durumu yorumlamış ve bir çıkarım yapmıştır. Pasajın sonunda bilirim, dediği aslında kendi tecrübesidir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde başkişinin de bu durumları yaşadığını, eskiden uyuşturucu madde kullandığını öğreniriz. Bu sebeple başkişi kendi tecrübeleri doğrultusunda minibüsteki gençler hakkında yorum yapmaktan çekinmez, onların düştüğü durumu en ince ayrıntısına kadar anlatır.

“Özü gereği ‘dar’ ve ‘sınırlı’ imkanlar sunan bir bakış açısıdır bu. Çünkü olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen ‘ben-an- laticı’ her şeyi görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir: O normal bir insan gibidir; görebildiğini görür, bilgisi kültürel düzeyine göredir, sezme gücü ise sınırlıdır” (Tekin, 2018, s. 59).

Bu şekilde yapılan anlatım bir sınırlılık olarak addedilse de hikâyenin içerisinde karakterlerden biri olan ve diğerlerinin yanı başında olan başkişi, hikâyenin inandırıcılığı noktasında avantaj sahibidir. Nitekim okur, karakterlerin inandırıcılığını sorgularken anlatıcı olan/olmayan ayrımı yapmayacaktır.

“Romanda anlatıcılığın ve bakış açısının başkişide toplanması durumunda bunu karşılayan terim ‘başkişi bakış açısı’dır. Bu alt teknik, anlatıcılığı da başkişinin üstlenmesi bakımından figür olmayan anlatıcı ile gözlemci figür anlatıcıya göre daha iç’ten ve doğal bir öze sahiptir. Çünkü bunların biri, her şeyine egemen olmakla birlikte dışında kaldığı, öbürü de içinde bulunmakla birlikte merkezinde yer almadığı bir olaylar dizisini aynı kişi adılının- ‘o’- arkasından anlatmaktadır. Oysa başkişinin anlatıcılığının ve bakış açısının odağında artık yine başkişi bulunmaktadır (Sazyek, 2021, s. 62).

Yazarın uzun hikâyelerinden biri olan *Nuh’un Kızı* (NK) adlı hikâyesinde anlatıcı ve bakış açısı başkişi Melek Baştürk adında bir gazetecide toplanmıştır. Namık adında ünlü bir yazarın hayatını konu edinecek olan haber için yazarın doğup büyüdüğü adaya gelir. Burada yazarın ailesi ve sır dolu geçmişinden insanlarla tanışır. Bir yandan yapacağı haber için malzeme toplama derdindeyken bir yandan da iç muhasebesini ve çalkantılı hayatını okura sunar. Yazarın anlatıcı ve bakış açısını başkişide toplaması bu hikâyenin yapısı düşünüldüğünde yerinde bir tercihtir denilebilir. Nitekim Melek Baştürk’ün, dışarıdan bir bakışla veya soğuk, yapmacık bir üçüncü kişi olarak adadaki insanların içten dünyasına kabul edilmesi pek de olası değildir.

“Nuh dede Melek’te Namık dayımın kitapları var biliyor musun, hepsi hem de... Şaşırmam lazım değil mi? En azıdan rol yapmam... Yapıyorum ben de. Anlamadım, nasıl yani? Siz tanıyor musunuz Namık Kaptanoğlu’nu? Namık benim oğlum, diyor Nuh Kaptan, yüzüme bakmıyor, senin de biliyor olmaman mümkün değil. Nereye, hangi dipsiz denize atayım kendimi? Denizin, güneşin, tuzun kuruttuğu esmer elleri taş gibi duruyor. Denizlerin kurdu olan adam, insan sarrafı da olur elbet. Bu kadar mesafeli olması boşuna değil. Elif yüzünden sesini çıkarmadı bana muhtemelen. İyi sandı beni, teknesine aldı,

getirdi götürdü, yedirdi içirdi. İçime bir şey doldu, o an doldu, durdu, onun anlaması beni fırtınalı bir denize attım. (NK, s. 22).

Yukarıda alıntılanan bölümde bahsettiğimiz iç muhasebe ve habercilik kavramları yakından görülebilir. Bir yandan peşinde olduğu haber için malzeme toplarken bir yandan kimliğini gizleme telaşında, diğer yandan bu durumdan ölesiye pişman ve bunun vicdan yüküyle yaşamak istemiyor. Başkişi anlatıcının bakış açısından sunulan hikâye Sazyek'in yukarıda bahsettiği “iç’ten ve doğal”lığı kanıtlar niteliktedir.

Tekin'in yukarıda zikrettiğimiz “Gözlemci Figürün Bakış Açısı” ve “Çoğul Bakış Açısı” Mukadder Gemici'nin hikâyelerinde kullanmadığı bakış açılarıdır. Yazarın 29 hikâyesinde, “İlahi Bakış Açısı” yer alırken, 17 hikâyede “Tekil Bakış Açısı” tercih edilmiştir. Bu tercihi göz önünde bulundurarak yazarın, daha içten ve samimi havaya sahip metinlerinde Tekil Bakış Açısı kullanırken, görece soğuk ve duygulara müdahaleye kapalı hikâyelerinde İlahi Bakış Açısı kullandığı söylenebilir. Sonuç olarak yazarın geleneksel bakış açılarını kullandığı yorumu yapılabilir.

2. VAK'A / BİR TECRÜBENİN NAKLİ

Hikâye, konusunu insandan alan edebî bir türdür. Bu yönüyle hikâyenin tarihi insanın tarihiyle yaşıttır denilebilir. İnsanın tarih boyunca yapıp ettiği bütün eylemler, tecrübe olarak kabul edilebilir. “Hikâye olandır, ‘vak’a’nın biçimlendirdiği serüvendir. Vak’a ise sözlük anlamı itibarıyla ‘olup geçen şey’ demektir.” (Tekin, 2018, s. 65). Sözü edilen vak’alar kimi zaman büyük anlatıları kuran toplumsal tecrübelerle dönüşürken kimi zaman da tek bir bireyin tecrübeleri olarak kalırlar. Gerek sözlü anlatımda olsun gerekse yazılı anlatımda olsun bu tecrübeler belli bir sıraya konulmazsa dinleyicinin /okurun pek de ilgisini çekmeyecek dolayısıyla nakletme işi sekteye uğrayacaktır. Bu sebeple anlatıcı anlatı malzemesi olan vak’aları belli bir sıra dahilinde sunmak zorundadır. Vak’anın tek başına sunulması mümkün değildir. Vak’a sunulurken şahıs-mekân-zaman üçlüsüne de ihtiyaç vardır. “Anlatma esasına bağlı metinlerde olay vazgeçilmez bir unsurdur; çünkü bu metinler, bir olay ve bir olay örgüsü çevresinde vücut bulur. Olay, zaman ve mekân içerisinde yer alır. Kişiyi beraberinde getirir öyleyse bunların birlikteliği söz konusudur” (Aktaş, 2017, s. 41). Bahsedilen bu birliktelik dille sunulduğu sürece estetize olacaktır.

“Olay örgüsünün Türk eleştirisindeki eski karşılığı ‘vak’a’dır. Fransızca bir kelime olan entrik(intrigue) de -eş anlamlı olmakla birlikte- bazen vak’a veya olay örgüsü yerine kullanılır.” (Huyugüzel, 2019, s. 354). Örnek olarak aldığımız çalışmaların birçoğunda vak’a kavramı tercih edildiğinden biz bu çalışmamızda vak’a kavramını kullanmaya çalışacağız.

Mehmet Tekin’in Şerif Aktaş’tan mülhem yaptığı sınıflandırmaya göre vak’a yapılanması şöyle sıralanabilir:

“1. Vak’a tek bir zincir halinde nakledilir: Bu gruba girenler daha ziyade, Sergüzeşt romanı cinsinden eserlerdir.

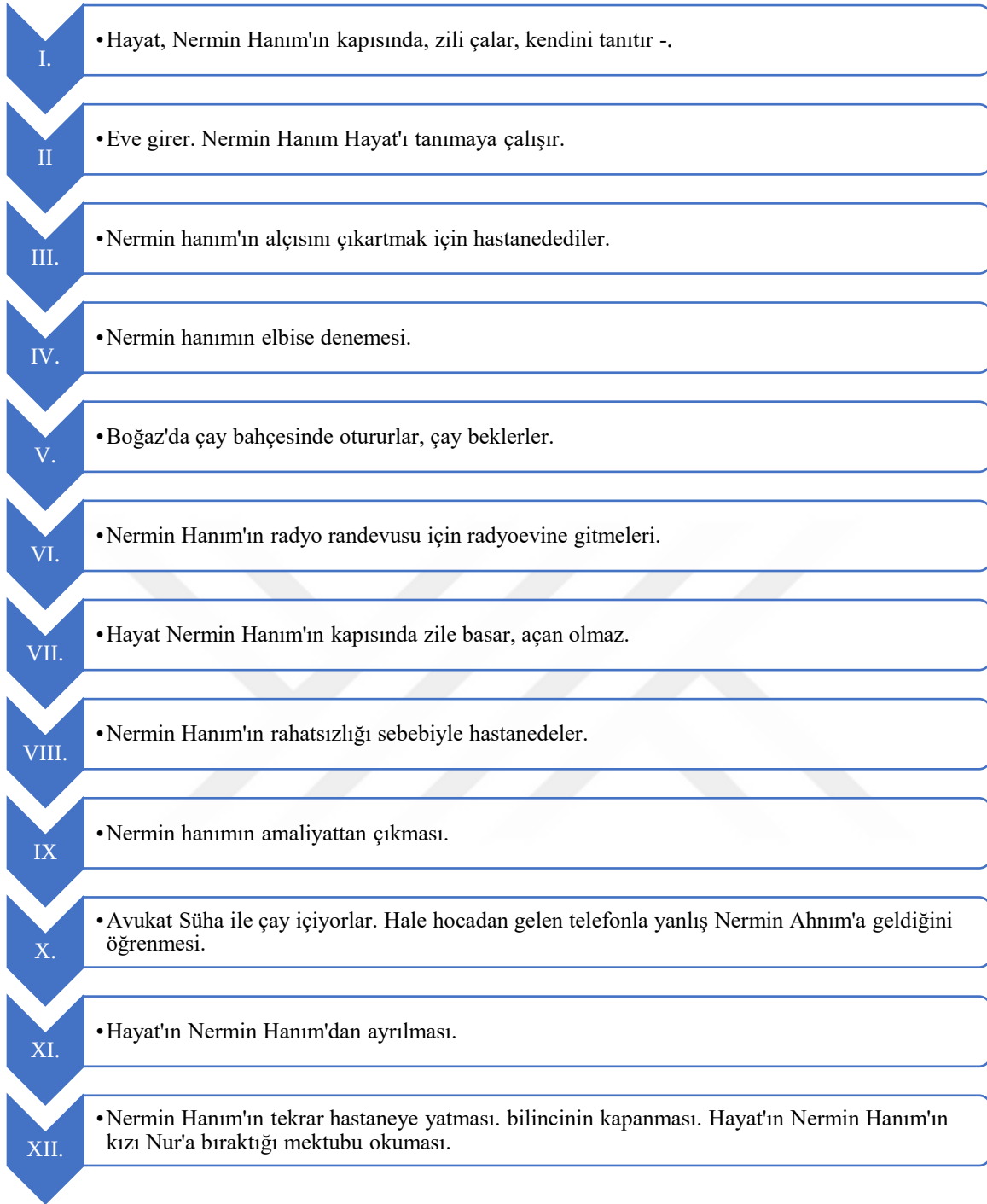
2. Eserin vak’ası iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bu hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vak’a zincirlerinin kesiştiği noktalardır. Söz konusu kesişme noktaları her iki veya daha fazla vak’a zincirinde ortak bir yer, şahıs, tema olabilir. Masallarda bu husus açıkça belirtilir.

3. Bir vak’a bir başka vak’a içine yerleştirilerek sunulur. Bu dururumda ilk vak’a ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vak’a zinciri yerine iç içe geçmiş vak’alardan söz etmek yerinde olur” (Tekin, 2018, s. 69).

Mukadder Gemici hikâyelerini kurarken insanın ve toplumun birlikte var ettiği

tecrübeye (vak’a) odaklanır. Günümüz hikâye anlayışı her ne kadar vak’ayı yok sınırına çekmek (Tekin, 2018, s. 66) için uğraşsa da yazar hikâyelerinde vak’ayı ön sıralara koyar. Bunda yazarın hayatı ve insanı önceleyen sanat anlayışının etkili olduğunu söyleyebiliriz. “Vak’a uydurulmaz, hayattan ödünç alınır” (Tekin, 2018, s. 67). Yazarın hayatın ve sokağın her daim içinde oluşu bu ödünçlemesinin payını oldukça artırır.

Yazarın ilk kitabı olan *Asla Pes Etme* (APE) kitabında aynı adı taşıyan ilk hikâye hacim olarak hikâye sınırlarını zorlayan bir uzunluktadır. 37 sayfa olan bu hikâyeyi yazar, numaralarla bölümlendirmiştir. Bu durum hem okumayı kolaylaştırması açısından hem de vak’a zincirinin takibi açısından oldukça işimizi kolaylaştırır. 12 bölümden oluşan hikâyede her bölüm kendi içinde bir vak’a barındırırken vak’a tek bir zincir halinde nakledilir, bu sebeple Şerif Aktaş’ın tasnifine göre 1. Maddeye örnek olarak ele alınabilir. Vak’a zincirinin daha iyi anlaşılması için oluşturulan Şekil 1.1. aşağıda gösterilmiştir.

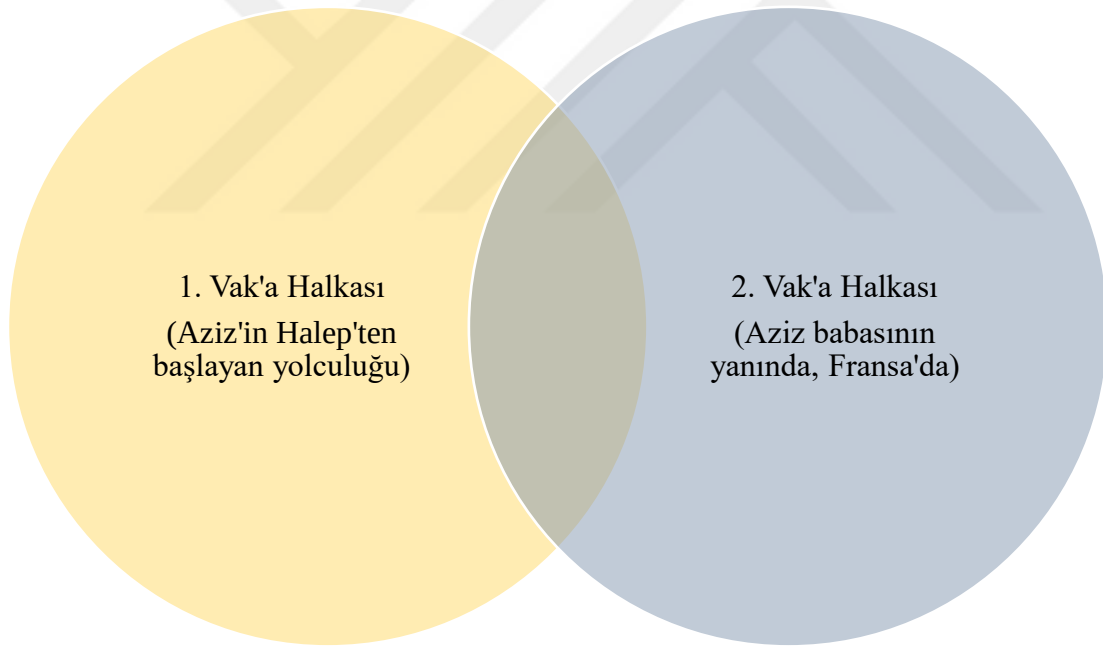


Şekil 1.1. Asla Pes Etme Hikâyesine Ait Vak'a Zinciri

Yukarıda Şekil 1.1.de gösterdiğimiz vak'a zincirine dikkat edilecek olursa Roma rakamlarıyla numaralandırılmış 12 bölüm, hikâyenin bölümleri olmakla birlikte aynı zamanda hikâyenin vak'alarını da teşkil eder. Vak'alar birbirine eklenerek tek bir zincir halini almıştır. Bu zincirler tıpkı günlük hayattaki gibi birbirine nedensellik ve zaman bağıyla bağlanır. Hikâyenin zamanı vak'aların tek bir zincir halinde aktarılmasına paralel olarak düz bir çizgi

halinde ileriye doğru akar. Bu durum zaman başlığı altında ayrıntılı incelenecektir.

Yazar, *Aziz Messi* (KM) hikâyesini kurarken iki farklı olay zinciri ortaya koymuştur. Mülteci olarak bir tekneye binen Aziz'in hikâyesinin anlatıldığı ilk vak'a, ikinci vak'a zincirine nazaran daha hacimlidir. Bir akşamılık süreyi kapsayan bu ilk vak'ada Aziz ve içinde bulunduğu diğer mülteci grubu sınırı geçmek için koyda bekler, tekneye binerler, çok geçmeden tekne alabora olur. Kesin bir sonun verilmediği bu bölümde Aziz ve diğerlerine ne olduğu ile ilgili bilgimiz yoktur. Hikâyenin ikinci vak'a zincirinde Aziz babasının yanında Fransa'da futbol seçmelerindedir. Babasının sesiyle ter içinde uyanır. Denizin ortasında kendisine uzanan ve kendisini kurtaran gizemli eli düşünür, ona borçludur burada olmasını. Sıranın kendisine gelmesini bekler ve vak'a tamamlanır. Şekil 1.2'de birbiriyle kesişen iki vak'a halkası vardır. Bu halkalar Aziz'in yolculuk boyunca yaşadıkları ve Aziz'in gözlerini Fransa'da açması şeklinde sınıflandırılabilir.



Şekil 1.2. Aziz Messi Hikâyesine Ait Vak'a Halkaları

Şekil 1.2'de birbiriyle kesişen iki halka şekline kurguladığımız vak'a diyagramında 1. ve 2. Halkalar bir noktada kesişirler 1. Vak'a halkasında anlatılan Aziz Messi'nin sınırı geçmek üzere koyda bekleyişi ve bindiği teknede yaşananlar anlatılırken 2. Vak'a halkasında Aziz Messi'nin sınırı geçtiğini ve artık babasının yanında olduğunu görürüz. İlk bölümde kahramanımızın Fransa'da olduğuna dair bir işaret olmadığı için bu bölümü 2. Bölümden

bağımsız bir olay olarak düşünürüz. Oysa 2. Bölümü okurken kahramanın Fransa’da olduğunu öğrenir ve öncesi ile Aziz Messi karakteri aracılığıyla bir bağ kurarız. İşte kurduğumuz bu bağ iki vak’a halkasını birbirine bağlayan kesişim noktasıdır.

“Bir sıcaklık hissediyorum, bedenimde yürüyor sanki sıcaklık. Parmağımı oynatıyorum tatlı uyuşukluktan kurtulmak için. Öldüm mü acaba? Emin değilim. ‘Aç’ diyorlar, ‘Gözünü aç.’ Açmam. Açmam. Ya öldüysem. Aklım başımda mı şimdi ondan bile emin değilim narkozu verdiler, uçtum gittim” (NK, s. 90).

...

“Gençtim, öğretemdim, yeni tayin olmuştum. Vardım gittim görev yerine. Uyardılar, dediler ki ‘Bak buranın halkı pek şakacıdır, yalaza derler bir adetleri vardır, elbirliğiyle kandırırverirler adamı, ruhun duymaz.’ Temkinliyim o yüzden. Tanıştırılan herkese şüpheyile bakıyorum. Anlatıp duruyorlar daha önce tongaya düşürdüklerinin halini” (NK, S.90).

...

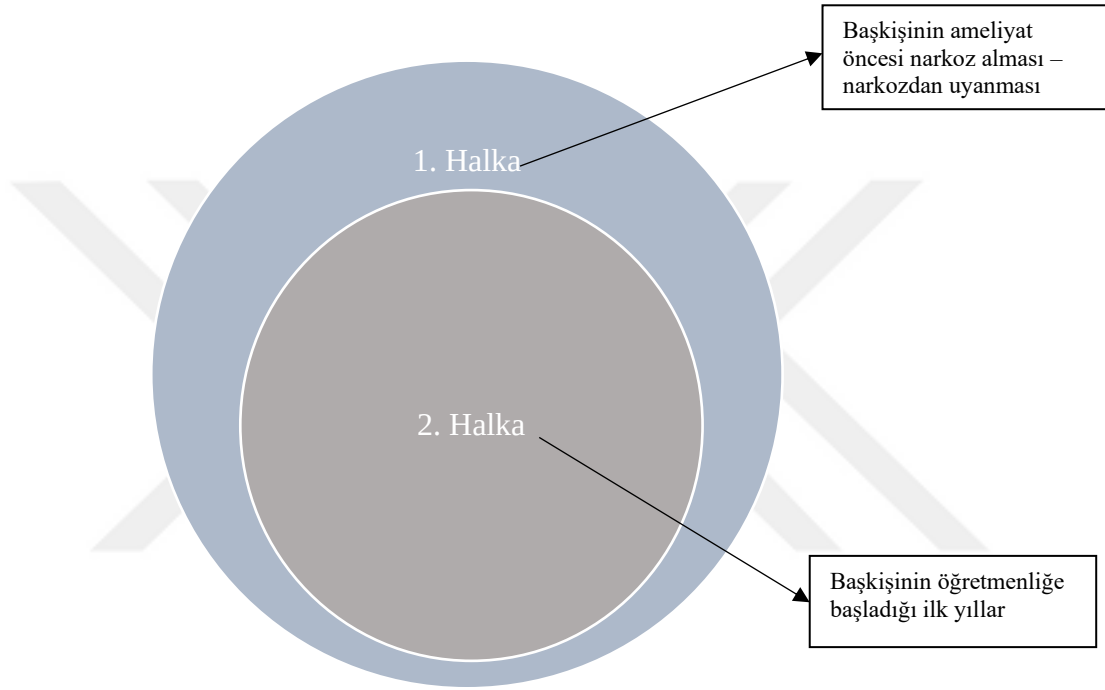
“Aç, diyorlar bana şimdi ‘Gözlerini aç.’ Nasıl açayım ne göreceğim şimdi karşımda ne bileyim? Zebanisi mi var karşımda meleği mi? ‘Aç gözlerini’ Ses kızmaya başladı” (NK, s. 95).

...

“Aradan vakit geçti, ameliyatı unuttum gitti, ‘Ama’ dedim, ‘madem daha yiyecek ekmecek içecek suyumuz var, İhsan’ın dediklerini tutmak lazım.’ Hanım telefonda kiminle konuşuyorsa artık, benim geldiğimi fark etmedi, şaşkın şaşkın ‘Hastaneden bu yana pek değişti bu adam’ diyor” (NK, s. 95).

Yalaza (NK) hikâyesinin vak’a örgüsünü incelediğimizde Şerif Aktaş’ın yukarıda yaptığı sınıflandırmanın 3. Maddesini örneklendirir nitelikte olduğunu görürüz. Hikâyeden alınan yukarıdaki bölümlerde yazar, öğretmen karakterini ameliyat masasından kaldırıp uzak bir yere Taraklı’ya bir tecrübeyi aktarmak için gönderir. Yazarın kısa hikâyelerinden sayılabilecek bu hikâyede karakter gençliğinden emekliliğine peşini bırakmayacak bir olayı aktarır. İç içe geçmiş iki vak’a örgüsünden bahsedebileceğimiz hikâyenin ilk vak’a halkasında emekli öğretmen karakterimiz ameliyat masasındadır, narkoz verilir ve uyur. Hikâyenin ikinci vak’a halkasında genç öğretmenin yeni atandığı Taraklı’da maruz kaldığı bir yalaza(şaka) aktarılır. Geçen yıl ölen İhsan, öğretmeni ziyarete gelir. İhsan senesi dolunca birini ziyarete geleceğini söylemiştir. Öğretmen bunun bir şaka olduğunu düşünür, adı gibi emindir. Ertesi gün kahvede herkese anlatır. Kahvedekiler kendilerine şaka yapıldığını düşünüp gülerler. Bu şakanın anlatılmasından sonra tekrar ilk halkaya dönülür. Aradan yıllar geçer ve öğretmen ameliyat olmaya karar verir. Aklında hep İhsan’ın ameliyat masasında öleceksin sözü vardır.

Narkozdan uyanır, öldüğünü düşünür. Eşinin çok değişti sözleriyle eski halini öldürdüğünü yeni biri olduğunu düşünür. Bu hikâyede yazarın, vak’a düzenini narkoz ve ölüm izleği üzerinden gerçekle hayalin sınırına bilinçli olarak çektiği söylenebilir. Nitekim narkoz alan insanın bilincinin bulandığı, zaman algısının sekteye uğradığı ve gerçekle, gerçek olmayanı ayırt edemez durumda olduğu bilinen bir gerçektir. Yazar bu tercihiyle gerçeğin içine geçirdiği olağanüstü bir durumu birleştirmiş, tıpkı bulanık zihin gibi ikinci vak’a halkasındaki olağanüstü vak’ayı okura olağan bir durummuş gibi sunmuştur. Bu durumu Şekil 1.3’te somutlaştıralım:



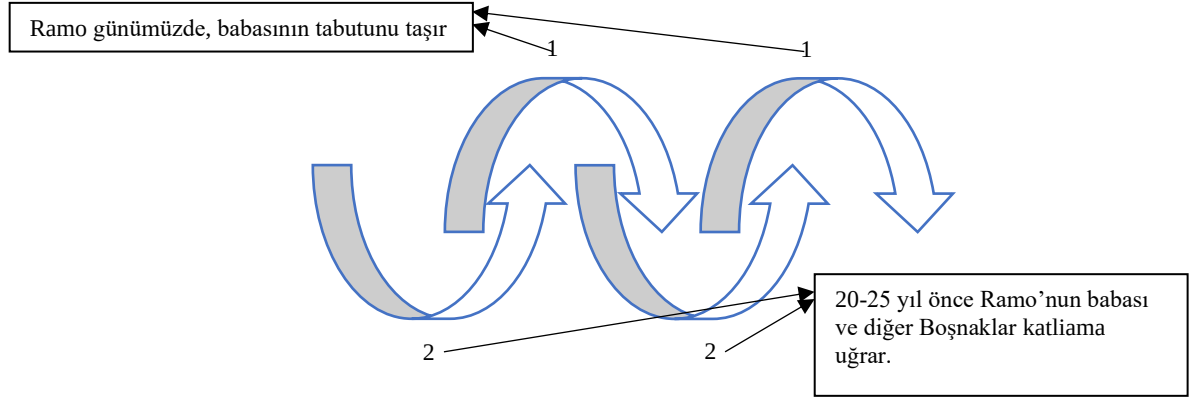
Şekil 1.3. Yalaza Hikâyesine Ait Vak’a Halkaları

Yukarıda Şekil 1.3’te iç içe geçmiş iki diyagramla gösterdiğimiz iki vak’a zinciri zaman, yer ve kişiler açısından oldukça birbirine uzak iki vak’adan oluşur. 1. Halka olarak sunulan vak’ada kısaca özetlediğimiz emekli öğretmenin ameliyat öncesi narkoz alma – narkozdan uyanması gerçekleşir. 2. Halka olarak sunduğumuz iç halkada ise 1. Halkada yer alan emekli öğretmenin mesleğe başladığı ilk yıllarda başından geçen bir vak’a ortaya konur. Bu iki halkayı iç içe koymamıza da sebep olan her iki vak’ada da başkarakterin aynı kişi olmasıdır, bunun yanında halkaların kesişmemesi ise zaman ve yer öğelerinin birbirine çok uzak olması olarak gösterilebilir.

Yazarın diğer hikâyeleri de incelendiğinde vak’a örgüsündeki çeşitlilik göze çarpar.

Nuh'un Kızı, Deneyin İlk Günü, Kar Makamı, Dayan ve Çok Yaşa, Nişan Yüzüğü hikâyeleri, *Asla Pes Etme* hikâyesindeki gibi tek bir zincir halinde nakledilirken *Aziz Messi, Terzinin Kızı, Sıradan Bir An* hikâyeleri *Aziz Messi* hikâyesindeki gibi iki vak'anın birbirine yer zaman ya da şahıslar aracılığıyla bağlanmasıyla oluştuğu söylenebilir. *Mandalina, Hakikatli Arkadaşım, Müsait Bir Yerde, Nurdan Irmak* hikâyelerinde ise bir vak'a başka bir vak'anın içinde sunulmuştur. Bu örnek sınıflandırmadan yola çıkarak yazarın vak'a örgüsü kurarken tek bir tarza bağlı kalmadığı aksine bütün yolları denediği söylenebilir. Buradan yazarın çok çeşitli toplum tabakalarından ve yerlerden kurguladığı hikâyelerini, zaman unsuru da göz önünde bulundurularak tek bir vak'a formunda değil de çeşitli formlarda sunması yazarın hikâyelerin tematik sorunsalına kafa yorduğu kadar, yapısal formları üzerine de düşündüğü, böylelikle ortaya farklı zaman ve mekânlarda çeşitli insanların hikâyelerini anlatmak için bütün yolları denediği sonucuna varılabilir. Dolayısıyla yazarın duyguların yanında hikâyenin matematiği üstüne de fikir ve irade sahibi olduğu yorumu yapılabilir.

Bunları söyledikten sonra yazarın kendine has bir vak'a örgüsünden söz etmek de yerinde olacaktır. Yazarın iki vak'ayı eş zamanlı olarak hikâyelerinde ilerlettiğini görmek mümkündür. Yani bir olay diğer bir olaydan ne sonra ne de diğer olayın bütün olarak içinde anlatılır. Aşağıda Şekil 1.4'teki diyagramda örnek bir hikâyeyle bu durumu ortaya koymaya çalışalım.



Şekil 1.4. Babamın Sesi Hikâyesine Ait Vak'a Örgüsü

Babamın Sesi (NK) adlı hikâye Srebrenitsa'daki soykırımı merkeze alan bir hikâyedir. Başkarakterin ağzından anlatılan hikâyede bir marketin kasap bölümünde çalışan Ramo babasının kemiklerinin bulunduğu tabutu mezara kadar taşır. Bunu 1. Vak'a ile gösterdiğimiz okun bulunduğu kısma koyduk. Ramo tabut sırtında ilerledikçe bir yandan da babasının ve babası ile birlikte katledilen insanların trajik hikâyesini anlatır. Hikâye boyunca bu iki vak'a birbiriyle kesişmeden ve biri diğerinin içine girmeden yan yana anlatılır. 1. Vak'ada zaman ileri

akıyor, 2. Vak’ada zaman geriden ileri doğru akıyor. Ramo’nun babası ve diğer kişiler şu an hayatta olmayan, çoğu toplu mezarlara gömülmüş ve tekrar gömülmek için kemikleri bulunmaya çalışılan DNA testleri yapılan kişilerden oluşuyor.

Şerif Aktaş’ın vak’a sınıflandırmasının dışında kalan bu hikâye, Ömer Faruk Huyugüzel’in “ilmikli çizgi” olarak isimlendirdiği olay örgüsü tipine yerleştirilebilir. İlmikli çizgi olay örgüsünde zaman bir yerde durdurulup geçmişte akmaya başlar, sonra yeniden kaldığı yerden(ândan) akmaya devam eder. (Huyugüzel, 2019, s. 360). Şekil 1.4’te dikkat edilirse 1. Numaralı akışta olay günümüzde ilerken, zaman bir yerde durduruluyor ve 2 numaralı akışa gidiliyor, 2 numaralı akışta yine zaman kendi içinde ileri doğru aktığı için okların yönü yine ileriye akışı gösteriyor. Böylelikle zaman hem günümüzde hem geçmişte aslında kendi doğasına uygun olarak ileri doğru akıyor.

Mukadder Gemici hikâyelerinin 28 tanesinde “3. Tekil (O) Anlatıcı” bulunurken 18 tanesinde “1. Tekil (Ben) Anlatıcı” tercih edilmiştir. Mukadder Gemici’nin “3. Tekil (O) Anlatıcı”ları tercih ettiğini bununla birlikte önemli miktarda “1. Tekil (Ben) Anlatıcı” da tercih ettiğini söyleyebiliriz. Anlatıcı noktasında yazarın herhangi bir anlatıdan taraf olduğu söylenemez. Dolayısıyla yazarın hikâyenin tematik gereklilikleri doğrultusunda her iki anlatıcı tipini de kullandığı söylenebilir. Bunun yanında yazarın samimiyet, içtenlik doğrultusunda kurguladığı hikâyelerinde, Tekil (Ben) Anlatıcı, tercih ettiği ayrıca söylenilebilir.

2.1. Bizim Hikâyemiz

Vak’a örgüsünden bağımsız düşünemeyeceğimiz vak’anın kendisi yani konudur. Vak’anın kendisi ne anlatıldığına odaklanırken vak’a zinciri yukarıda da görüldüğü üzere biçimsel bir yapıdadır. Burada hikâye malzemesi olarak hikâye kavramını kullanmamız yerinde olacaktır. Edebi bir formun adı olarak kullanılan hikâye, aynı zamanda bütün diğer edebi formları besleyen, anlatı malzemesi olarak da kullanılagelmiştir. Mukadder Gemici’nin metinlerine can veren hikâyeler genelde bir şekilde yolumuza çıkmış ya da çıkma olasılığı olan kendi mahallemizde ya da akşam bir haber bülteninde karşılaşacağımız cinstendir. Bu yönüyle düşünüldüğünde bunları bizim hikâyelerimiz olarak adlandırmamız yadırganmamalıdır.

Anormal Bir Durum Yok (NK) adlı hikâyede yazar soba gazı zehirlenmesinden kaynaklanan trajik bir hikâyeyi anlatı malzemesine dönüştürür. Konfeksiyonda çalışan Felek Hanım ve bir türlü herhangi bir işte dikiş tutturamamış Kemal, kıt kanaat geçinmektedir. Kiranın artmasıyla birlikte Kemal de akrabalarının bulduğu bir işe başlar. Onun işi de tıpkı karısınınki gibi gece vardiyasıdır. İstemeye istemeye çocukları evde bırakıp bir kış günü işe

giderler, çocuklar üşümesin diye sobayı doldurup yakarlar ve sabah üzücü hadise ile karşılaşırız.

“İşten çıkıp eve gittiğim sıradan bir akşamdı. Çalışan anneler bilirler, kapıdan girdiğinizde bir kavuşma anı vardır. Ben çocuklarla ilgileniyorum, televizyonda haberler açık. Tek katlı bir evin önünde birikmiş kalabalık görüntüleri üzerinde, ağdalı okunmuş haber metni, soba zehirlenmesi olayını anlatıyor. İçerden bir görevli çıktı, mikrofon uzattılar. O da yüzündeki maskeyi indirdi ve “Anormal bir durum yok, soba zehirlenmesi” dedi. Bir taraftan siyah torbaya konmuş iki çocuk cesedi kalbimi sıkıştırırken öbür taraftan bu çocukların soba zehirlenmesinden ölmesinin normal karşılanması bir isyan duygusu doldurdu içime. Ertesi gün ben de bu hikâyeyi yazdım” (Gemici, 2012).

Bahsi geçen hikâyenin yazar tarafından oluşturulma sürecinin anlatıldığı yukarıdaki pasajdan da görüleceği üzere yazar, anlatı malzemesini gündelik hayatta bir haber bülteninden ve kendi yaşantısından yola çıkarak oluşturmuştur. Bu denli üzücü bir olaya kayıtsız kalamaz yazar, bunu bir şekilde dillendirmek, belki bu duruma isyan etmek sorumluluğunu taşır kendisinde. Elbette bir yazarın bütün olaylar karşısında bu nevi hareket etmesi beklenemez. Her hikâyenin de zaten trajik bir tema ile yazılması da hem okur beklentisi hem de yazar açısından mümkün değildir.

Ameliyattan Önce (NK) adlı hikâyede yazarın aile içi iletişim, ana baba ve evlatlık kavramlarını irdelediği görülür. Bir söyleşisinden buradaki baba kavramı ile kendi babası arasındaki ilgiyi şöyle açıklar:

“Babacığım çok sağlam bir adamdır. Ruhen ve fiziken inanılmaz kuvvetli, devrilmez, yıkılmaz, engellenemez. Artık yaşlandı. Hastanede yattı bir keresinde. Onu öylece görünce, aman Allahım dedim babam nasıl hasta olur? Kuvvetli, sağlam bir babanın hastalığını anlatma fikri oradan çıktı. Anlattığım başka bir adamdır elbette” (Şahin, 2018, s. 42).

Görüldüğü gibi yazar anlatı malzemesiyle doğrudan olmasa da bir ilişki içindedir. Hayatın kıyısında duran karakterlerini kendi hayatından ve tecrübelerinden de yararlanarak anlatmayı seçmiştir. Yazarın kurduğu bu ilgi olmasa bile hayatın içinde her an görülebilecek bir olayın anlatılması bizi hikâyeye yaklaştırır. Zira hepimiz ya evlat olarak ya da anne baba olarak bu ailenin bir yerinde yer alırız.

Yine benzer şekilde aile içi ilişkileri işleyen *Masallardaki Kız* (HY) hikâyesinde, uzun bir yolculuğa çıkan anne baba ve kızın bir mola yerinde iletişimsizliği konu alınır. Genç kızın elindeki cep telefonu ile sürekli *selfie* (özçekim) çekmesinden rahatsız olan baba bu rahatsızlığını kızını kırmadan dile getirmek ister ama bir şey yapamaz. Sonunda markete giderken kızını da yanında götürürken ayağı kayıp düşeyazan kızını tutar. Hikâyenin finalinde baba, markette genç kızın en sevdiği çikolatayı biliyorum diyerek suskunluğunu bozar. Bu hikâyede de çağın bir gerçeği olan akıllı cep telefonları ve bunu kullanan gençlerin aile içinde

sebepler oldukları iletişimsizlik işlenir. Gündelik hayatta üzerine pek de düşünmediğimiz ama her geçen gün aile içindeki iletişimsizliği artıran bu sorun aslında bir sözcükle, bir gülümsemeyle atılacak bir adım, tutulacak bir elle, bu hikâyedeki gibi alınacak bir çikolatayla aşılabilecek niteliktedir.

2.2.Ruh Arayışı

Mukadder Gemici hikâyeleri içinde yer alan kişiler bir arayış halindedirler. Bu arayışın olmamışlık, yarımlik durumundan ileri geldiği söylenebilir. Öyle ki yazar hikâyelerinin çoğunda bu arayışı nihayete erdirmek yerine, arayışın kendisini ön plana çıkarır. Bunu yolda olmak ya da yolun kendisi olarak düşünebiliriz.

Yepyeni Bir İnsan (HY) adlı hikâyede yazar uzak bir gelecekte distopik bir evren inşa eder. Bu evrende insanların istediği kişiye dönüşmeleri yalnızca birkaç hafta sürmektedir. Tıp ve teknolojiye yaşanan büyük yenilikler sayesinde insanlar hep aynı bedende kalmak yerine Değişim Merkezi'nde yepyeni bir insana dönüşmektedir. “- İnsanlık olarak iftihar etmemiz gerekir ki yaptıklarımız sihirli bir değnekten farksız. Birkaç hafta içinde olmak istediğiniz kişi olmamanız için hiçbir sebep yok. Biraz da onarıcı odada kaldınız mı her şey tamam” (HY, s. 49). Sevgilisinin beğendiği, istediği kişiye dönüşmek için Değişim Merkezi'ne giden kahramanımız yepyeni bir insan olarak buradan çıkar. Son değişim hakkını kullanan kahramanımızı bir sürpriz beklemektedir. Sevgilisi bu yeni halini pek de sevmemiştir. Hatta habersiz yaptığı bu değişim için bir miktar sitem de eder. Sevgilisinin, kendisinin kusurlu bir insan olarak addettiği birinden hoşlanması üzerine Değişim Merkezi'ne sinyal gider, acı eşiği geçilmiştir.

Yazarın bu hikâyede ön plana çıkardığı bedensel değişimlerin insanlara sonsuza kadar mutluluk vermeyeceği gerçeği ile yüzleşmemiz gerekir. Günümüzde estetik cerrahide yaşanan gelişmeler ve insanların bu yöndeki talebi düşünüldüğünde yol ve yolculuk bu hikâyedeki ile aynıdır denilebilir. Bu yolun ve devam eden yolculuğun maddi bir kavramdan ziyade temelde bir ruh arayışı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Arayışın içe doğru, öze doğru kusurlu alana doğru gerçekleştiğini bilmek hem hikâye kahramanları açısından hem de toplumsal hayatta karşılaştığımız insanlar açısından isabetli olacaktır. Hikâye gündelik hayatta tecrübe edilecek bir gerçeklikte olmasa bile, insan ilişkileri ve insanın ruh çalkantıları düşünüldüğünde uzak bir gelecekte de insan gerçekliğini sorgulaması açısından dikkate de değerlidir.

Dut Mevsimi (APE) adlı hikâyede yazar toplumsal bir travma etrafında kurguladığı Hasan'ın uzun yolculuğunu 6-7 sayfada anlatır. Hasan ilk gençliğinde kasabada yaşamaktadır.

Süsen adında bir Ermeni kızına âşık olur. Süsen'in verdiği bir tabak dut bütün hayatını etkileyecektir. Abisinin de Süsen'e âşık olduğunu öğrendiğinde dünyası yıkılır. 6-7 Eylül olayları olarak düşünebileceğimiz olaylar İstanbul'da gerçekleşirken kasabada da yankı bulur. Ermeni aileler birer ikişer kasabayı terk eder. Durumu öğrenen Hasan'ın annesi büyük oğlunun bu imkânsız izdivaç girişimine razı olmaz. Süsen'in abisine yazdığı mektuba emanetçi olan Hasan mektubu abisine vermeden babasına yakalatır. Süsen kalede bekleyecektir. Annesi numaradan hasta olarak büyük oğluyla birlikte kasabadan ayrılır ta ki Süsen ve ailesi umudunu kesip kasabayı terk edene kadar. Hasan'ın zihninde 50-60 senedir Süsen kalede boşuna beklemektedir ve ne zaman dut görse gözleri dolmaktadır. Hasan çocukça bir hatanın, daha doğrusu korkaklığın yol açtığı kederi bir ömür sırtında taşımış, bu vicdan yüküyle ömrünün sonuna gelmiştir. Her dut gördüğünde hem çocukça sevdiği Süsen'i hem de aşklarına mâni olduğu abisi ve onun biricik sevgilisi Süsen'i hatırlayacaktır. Yakın tarihte tecrübe edilmiş olaylar üzerinden kurgulanan bu hikâyede yazar toplumsal bir boyuta evrilmiş konuyu Hasan ve küçük kasabasında yaşananlar özelinde ele almıştır. Hem Hasan ve etrafındakilerin yaşadıkları hem de Türkiye'de yaşananlar açısından düşünüldüğünde nakledilen tecrübe gerçekliğini ve güncelliğini muhafaza etmektedir.

Yazarın, vak'a olarak hikâyelerine giren durumlar, "bizim hikâyemiz" diye özetlenebilir. Bu hikâye bazen bir şehitlik hikâyesi, bazen evlatlarını bekleyen yaşlı insanlar, bazen ruhunu kaybetmiş bir hırsız, bazen doğduğu yerden çok uzaklara sürülmüş göçmenler, bazen gündelik hayatın hay huyunda gözden kaçırdığımız bir baba kız gerilimi, bazen kardeşi ile karşı karşıya kalmış bir devlet görevlisi, bazen tarihin tozlu sayfalarından çıkıp gelmiş bir anne olabilir.

Bunun yanında, bizim hikâyemizin odak noktası ruh arayışıdır. Günümüz toplumsal yaşamının yanı sıra uzak geçmişten ve uzak gelecekte aktarılan vak'alarda da bu ruh arayışı görülür. Yazar, zaman ve mekân değişse bile insanın içindeki iyiyi ve arayışı ortaya koymakta ısrarcıdır.

3. ZAMAN / SIRADAN BİR AN

Hikâye gerek bir edebî tür olarak gerek anlatma malzemesi olarak zamanı içerisinde yaşatan bir kavramdır. İnsan doğası, zamansız bir yaşantının dışına çıkmayı bu zamana kadar pek de başarmış sayılmaz. Zira insanın bütün yapıp ettikleri ya zamansal bir ölçüt ya da bir sıfır noktası ölçüt alınarak ortaya çıkar. Zamanla ilgili görüşler tarihten bugüne değişse de zamanın kendisi insan yaşamında ve eserlerinde yerini korumaktadır. Bu yüzden Robinson Crusoe, adada yalnız yaşarken kendi takvimini icat eder. Takvim ya da saatin burada zamanın akan, geçen bir şey olarak düşünülmesi yerinde olacaktır. “Hikâye, anlatının kendine özgü mantığı doğrultusunda olayların kronolojik bir silsile içinde sunulması demektir. ‘Geleneksel’ anlatı ile ‘modern’ anlatıda değişmeyen taraf, bu sunuluştur” (Tekin, 2018, s. 118).

Zamanı, hikâyenin kurucu bir unsuru olarak ele almak ve sonrasında yazarın hikâyelerindeki görünimleri açısından tespit etmek zorunludur. Bu zorunluluk hikâyenin kurucu unsurları düşünüldüğünde zamanın vazgeçilmezliğinden ileri gelmektedir.

“Anlatı ister söz ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâye mutlaka -belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder” (Tekin, 2018, s. 116)

Mukadder Gemici hikâyelerinde zamanı ele almaya başlarken belli başlı birkaç kavramı, yazarın hikâyelerinden de yararlanarak açıklamak yerinde olacaktır.

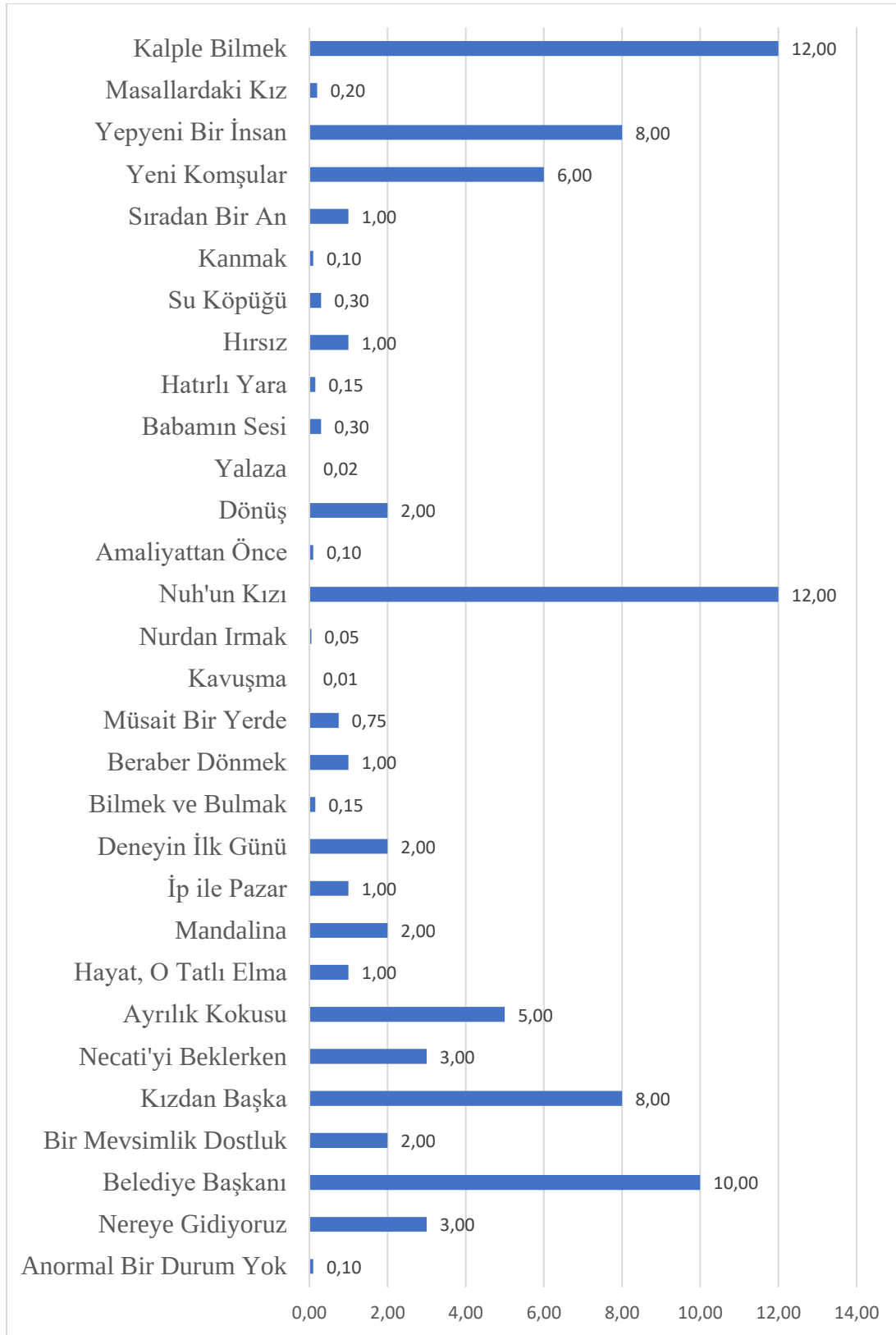
3.1. Öykü Zamanı

Bir hikâyede kurulan dünyanın gerçek hayattakine benzer bir yapısı vardır. Bu yönüyle hikâyede verilecek zamanın da tıpkı gerçek hayattaki zamana benzeyen birimleri olmalıdır. Burada karşımıza “öykü zamanı” çıkar. Türkçedeki öteki kullanımları; olay zamanı, romandaki hikâyenin zamanı, hikâye zamanı olarak karşımıza çıkar (Sazyek, 2021, s. 248). Öykü zamanı hikâyenin içinde akan zamandır. Dolayısıyla yazarın anlatma ve hikâyeyi üretme zamanından bağımsızdır. “Öykü zamanı, anlatı kişilerinin içinde var oldukları, anlatılan olaylara ait zamandır” (Dumantepe, 2018, s. 225). Bu zaman biçiminde olaylar tıpkı gerçek hayattaki gibi gün, saat akşam, kış, geçen yıl gibi zamansal birimlerle sunulur. Öykü zamanı hem hikâyenin yaşandığı tarihi hem de hikâyenin zamansal olarak süresini kapsar. Bazı hikâyelerde bu tarih net olarak verilirken bazı hikâyelerde net bir şekilde verilmez. Diğer yandan hikâyenin süresi ile ilgili tespitleri gün, saat, ay gibi zamansal ifadelerle yapmak mümkündür. “Yola çıkıp ayrılacağı sabahın gecesinde gelmişti Selahaddin. Hastanenin her köşesine yayılan o

hengamede, başka türlü gün veya gece yaşanmaz olmuştu ya, hafif yaralı gelmişti Selahaddin. Daha dehşetli bir gün olunca ertesi günü ve sonrası kalkıp yardım etmişti kendiliğinden.” (NK, 2020, s. 83). *Dayan ve Çok Yaşa* (NK) adlı öyküden alınan bu pasajda öykü zamanı ile ilgili hemen bilgi edinmemiz mümkündür. *Ayrılacağı sabahın gecesi, ertesi gün*, ifadelerinin işaret ettiği zaman yaklaşık 2-3 günlük bir zaman dilimini kapsar. Bu bölüm için hikâyede geçen olayın zamanını 2-3 gün olarak kabul edebiliriz. “Gökyüzünü seyrediyor. Bembeyaz. Bulutsuz. Saatlerdir kar topluyor gök, ha döktü ha dökcek eteğindekileri. Kar ısıtır biraz, yağarsa. Vurulalı birkaç dakika olmadı daha.” (KM, 2018, s. 89). *Nurdan Irmak* (KM) adlı hikâyenin girişinden alınan bu pasajda öykü zamanı verilerek başlanır. *Saatlerdir ve birkaç dakika* ifadeleri doğrudan olayın zamanına götürür bizi. Saatlerdir bulut toplayan gök olayın başlamasını saatlerle ifade edilen bir geçmişe dayandırır. Daha sonra olay kahramanın vurulması ile başlar bu da birkaç dakika önce gerçekleşmiştir.

Aşağıdaki tablolarda Mukadder Gemici’nin hikâyelerinin öykü zamanları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Yazarın bütün hikâyelerinin öykü zamanları Tablo 1.1. ve Tablo 1.2’de gösterilmiştir. Yazarın öykü zamanlarının iki farklı tabloda gösterme sebebimiz öykü zamanlarının birkaç dakikadan başlayarak iki haftayı aşan süreleri buluyor olmasıdır. Tablonun sağlıklı yorumlanabilmesi açısından kısa süreli öykü zamanları ve uzun süreli öykü zamanları olarak gruptağımız hikâyeleri öykü zamanı bir günden az olanları ilk grupta saat cinsinden sıraladık, öykü zamanı bir günü aşanları ikinci grupta gün cinsinden göreceğiz.

Tablo 1.1. Öykü Zamanı 1 Günden Az Olan Hikâyeler(saat)

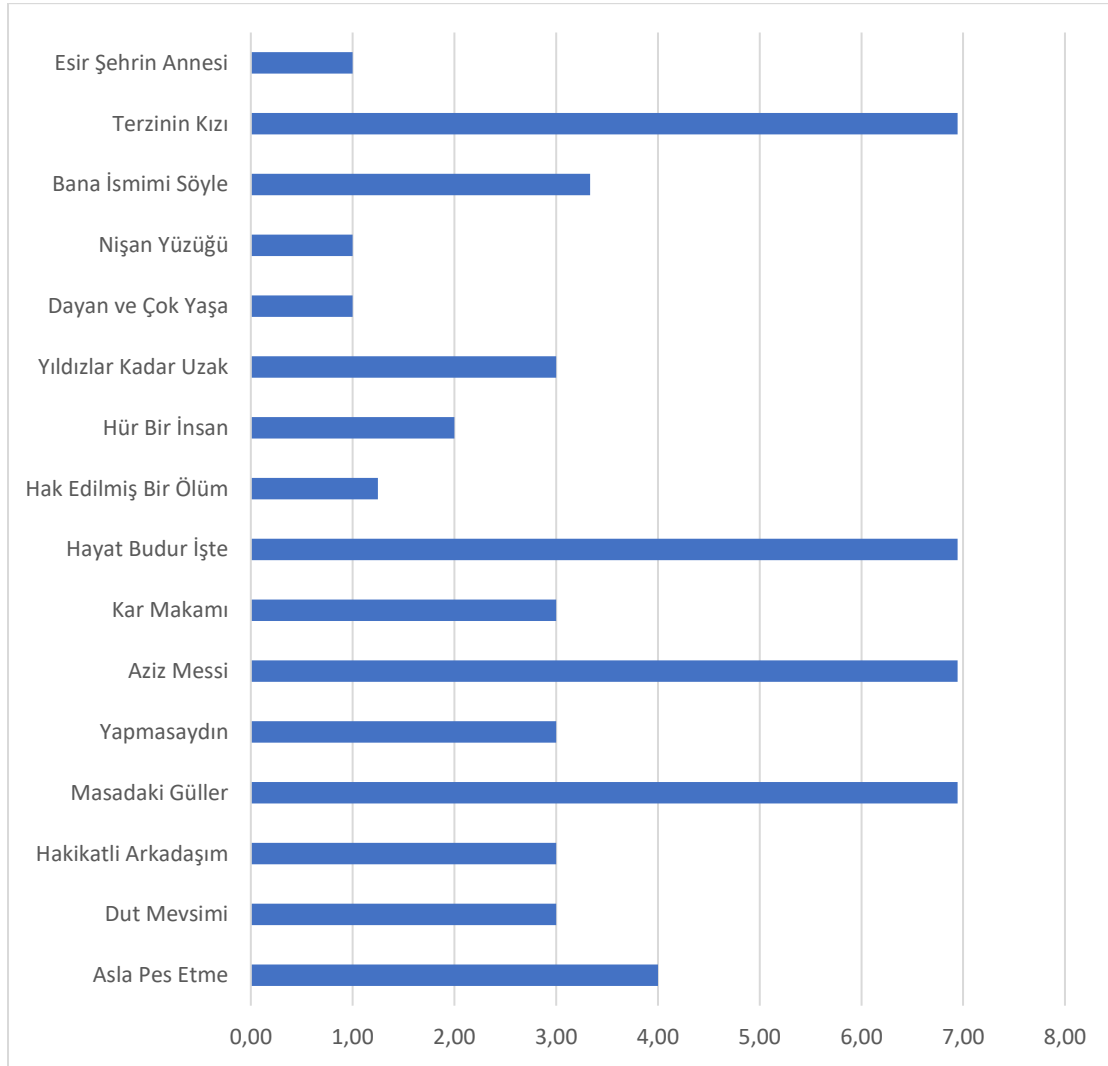


Tablo 1.1’de öykü zamanı 1 günün altında olan hikâyeler alt alta sıralanmıştır. Bir saatin altındaki hikâyelerin tabloda sağlıklı yorumlanabilmesi açısından söz konusu hikâyeler

önlerinde “0” ile gösterilmiştir. Bu hikâyeler dakika olarak yorumlanmalıdır. Diğer hikâyeler saat cinsinden okunmalıdır.

Tablo 1.2’de öykü zamanı 1 günü aşan hikâyeleri de gördükten sonra her iki tabloyu birlikte yorumlayabiliriz.

Tablo 1.2. Öykü Zamanı 1 Günü Aşan Hikâyeler (Gün)



Tablo 1.1. ve Tablo 1.2’de öykü zamanları saat ve gün cinsinden gösterilmiştir. Bir günü aşmayan grup Tablo 1.1’de, bir günü aşan grup Tablo 1.2’de gösterilmiştir. Görüldüğü üzere yazarın kurduğu hikâyelerde öykü zamanları çeşitlilik gösterir. Birkaç dakika ile sınırlı hikâyelerin yanında iki haftayı aşan hikâyeler de vardır. Biz Tablo 1.2’de bir haftayı aşan hikâyeleri tablonun sağlıklı yorumlanabilmesi açısından 7 güne sabitledik.

Buradan yazarın öykü zamanı konusunda tutucu olmadığını söyleyebilmek mümkündür. Hikâyelerin akışına göre, sayfa sayılarından (anlatı zamanı) bağımsız olarak, olay

zamanları uzunlu kısıalıdır. Bu çeşitlilik yazarın hikâyelerinde başarılı bir şekilde kullanılmıştır denilebilir. Yazarın öykü zamanlarındaki bu çeşitliliğin yanında, Tablo 1.1’de görüldüğü gibi hikâyelerin büyük çoğunluğunun öykü zamanı 1 günü aşmaz. İncelediğimiz 46 hikâyenin 30 tanesi 1 günü aşmaz, burada yine 1 günün aşılmadığı hikâyelerde 17 hikâyede süre bir 1 saat ve 1 saatin altı gibi bir zaman dilimini kapsar. Dolayısıyla yazar önemli miktarda hikâyesinde küçük bir anı hikâyeleştirmiştir, denilebilir.

Geriye kalan 16 hikâyede 1 gün aşılr. Buradan, yazar gerektiğinde zamanı yaymış olsa da hikâyelerinin çoğunluğunun bir günün altındaki kısa zaman dilimlerini kapsadığını söyleyebiliriz.

Okur açısından düşünüldüğünde zamanın kronolojik olarak uzamadığı bir anın ya da kısa bir zaman diliminin genişlediği hikâyeleri okumak, takip etmek ve bu hikâyelerin atmosferine girip orada kalmanın daha kolay olduğu düşünülebilir. Zamanın uzadığı birkaç günü, birkaç haftayı veya birkaç yılı anlatan hikâyelerin takibinin dikkat, aynı zamanda emek istediği de söylenebilir. Yazar her iki gruptan hikâyeler vermiş olsa da okurun daha rahat ulaşacağı düşünülen bir gün ve bir günden az zaman dilimini kapsayan hikâyelerinin çoğunlukta olması; okur beklentisini, okur rahatını göz önünde bulundurduğu düşünülebilir.

Yazar yukarıda kategorize ettiğimiz zaman dilimlerinde hayattan sahneler yansıttığı bölümleri öne çıkarır. Başka bir deyişle zamanın genişlediği, bölümlerde hayattan sahneler gösterilir. Bu noktada yazarın zamanı düzenleyişi bu sahneleri göstermek, olarak da düşünülebilir.

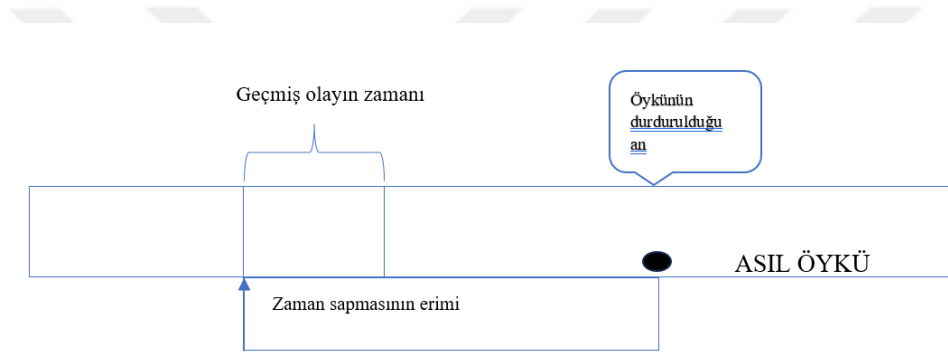
3.1.1. Derinden Akan Bir Irmak (İç Zaman)

Yukarıda öykü zamanı olarak ortaya koyduğumuz zaman, dış zaman yani herkesin hissettiği zamandır. Bunun yanında bir de iç zamandan bahsetmek yerinde olacaktır. Öyle ki hikâyede yaşanan olay tüm kişiler için aynı yoğunlukta akmaz. Yazar zamanı bazı karakterlerin bakış açısından ileri ya da geri alabilir. “Bir romanda zaman, sadece temel olaylar dizisinin oluşturduğu ileriye yönelik kronolojik çizgiden ibaret değildir. Bu çizgi aksiyonel yapı içerisinde anlatıcı ve/ya figür(ler) eliyle birçok kez kırılır ve -özellikle olayların başlangıcından geriye olmak üzere- genişletilir” (Sazyek, 2021, s. 172-173). Yazar ileri ve geriye kırılmalar şeklinde bir iç zaman oluşturur. Tabii ki bunu yaparken kronolojik olarak akan zaman da durmayacaktır.

“Kronolojik düzenin dışında yazar, öykü zamanından geriye dönüşler yaparak kahramanın geçmişine ya da olayın başlangıcında dönebilir, bunun dışında ileriye giderek

gelecekteki olayları önceden anlatabilir. Bu, *öykünün zamanı ile anlatının zamanı arasında uyumsuzluk (fr. discordances temporelles)* yaratır. Olayın zamansal düzeyinin anlatımda ileri ve geri gidişlerle bozulmasına ‘zaman sapması (ing. *anachrony*)’ denir. Her anakroni, birinci anlatıya nazaran ikinci bir anlatı doğurur” (Dumantepe, 2018, s. 239).

Dumantepe’nin yukarıda değindiği ikinci bir anlatının doğuşu zamanın yeniden üretilmesi ile de ilgilidir. Geçmişe ya da geleceğe olan herhangi bir sapma asıl öykü zamanından bizi bir başka zamana götürür. Böylece anlatının ekseni de değişmiş olur. Buradan sonra yazar kişileri, mekânı, olayı da tıpkı zaman gibi yeniden düzenlemek, üretmek zorundadır. Dolayısıyla asıl anlatıdan farklı olarak yeni bir anlatı meydana gelmiş olur. Şekil 1.4’te bu durumu görelim.



Şekil 1.4. Zaman Sapması

(Dumantepe, 2018, s. 244).

Yukarıda Şekil 1.4’te asıl öykünün geçtiği zamanın bir yerinde öykü durdurulur ve geriye gidilir. Öykünün durdurulduğu an ile gidilen zaman arasındaki mesafeye zaman sapmasının erimi denir. (Dumantepe, 2018, s. 244). Bu mesafe asıl öykü zamanından geçmişte varılan zamana olan uzaklık olarak da özetlenebilir. Geçmişte varılan zamanda başlayan öykü kronolojik olarak tekrar ileriye akmaya başlar, buradaki geçen süre de geçmiş olayın zamanı olarak adlandırılabilir.

Mukadder Gemici, kimi hikâyelerinde öykü zamanından geriye dönüşler yaparak hikâyelerini ve hikâye zamanlarını çeşitlendirir. *Ayrılık Kokusu* (APE) adlı hikâyede Kaymakam Selahattin’in Taç Mahal’e yaptığı bir seyahatten bir anla başlayan asıl öykü zamanı geriye sapmayla 20 yıl geriye gider. Buradan zaman sapmasının erimini 20 yıl olarak kabul edebiliriz. Geçmiş olayda mülkiye okuyan Selahattin sevgilisi Neşe ile Taç Mahal’e gitme hayalleri kurarlar. Birlikte gidemezlerse giden gitmeyeni arayacaktır. Okulun bitmesine yakın

bu hayaller Neşe'nin başörtülü olması sebebiyle yarıda kalacaktır. Burada geçmiş olayın zamanını 1-2 yıl olarak kabul edebiliriz. Asıl öyküde Selahattin, Neşe'yi Taç Mahal'den arar ve Neşe'nin daha önce Taç Mahal'e gittiğini öğrenir. Asıl öykü zamanı, 1-2 gün olarak kabul edilebilir.

Babamın Sesi (NK) adlı hikâyede asıl öykü zamanı ben anlatıcının babasının tabutunu omuzlamasıyla açılır. Ardından geriye sapımla 20-30 yıl geriye yani Srebrenitsa Katliamı'nın olduğu geceye gider. Fakat burada zaman bütüncül bir geriye dönüş şeklinde kullanılmaz. Gitgellerle bir asıl öykü zamanına bir geçmiş olayın zamanına gider gelir. Olay örgüsü bahsinde ilmikli olay örgüsü (Huyugüzel, 2019, s. 360) olarak zikrettiğimiz bu öykü burada da diğer iç zamanlardan ayrışır. Buradan hareketle bu tip zaman gitgellerini biz de "ilmikli zaman" olarak adlandırabiliriz. Hikâyede asıl öykü zamanı tabutun mezarlığa vardığı süre içerisinde, 20-30 dakika arasında, son bulur. Geriye sapımla 20-30 yıl öncesindeki geçmişteki olayın zamanı ise 10-12 saat olarak kabul edilebilir.

Yazarın; *Hayat O Tatlı Elma, Mandalina, Yalaza, Hak Edilmiş Bir Ölüm, Ameliyattan Önce, Belediye Başkanı, Nereye Gidiyoruz, Müsait Bir Yerde, Nurdan Irmak, Hayat Budur İşte, Aziz Messi, Hakikatli Arkadaşım, Yapmasaydın, Necatiyi Beklerken, Kızdan Başka, Dut Mevsimi* hikâyeleri derinden akan bir ırmak gibi iç zaman oluşturur. Bu iç zamanlar aynı zamanda ana anlatının yanına eklenmiş bazen ana anlatının etkisinin önüne geçen bir yoğunlukta ikinci bir anlatı da oluştururlar. Mukadder Gemici yukarıda sıraladığımız hikâyelerin dışında 18 hikâyesinde bunu yapmıştır.

Buradan yazarın zamanı yalnızca kronolojik olarak düşünmediğini farklı zaman düzenlenişlerini de bolca kullandığını söyleyebiliriz. Yazar zamanı olay, dönem ve hikâyenin başkaca unsurlarını göz önünde bulundurarak düzenler. Öyle ki bu hikâyelerde yazar ikinci bir zamanın yanında ikinci bir anlatı da kurmuştur. Yeni kurulan bu anlatı tıpkı ana anlatı gibi kendi kişileri, zamanı, mekânı ve dili olan farklı bir anlatıdır. Hikâyelerin zaman formuyla bu şekilde birbirinin içine geçiyor olması teknik bir durumun yanında insanın kendi hikâyesi ile de örtüşen bir durumdur. Nitekim insan hep yaşadığı anda değildir. Yaşadığı an akıp giderken kendisi birkaç saniyeliğine de olsa zihnen uzak bir zamanda bulunabilir. Orada anılar şeklinde ya da hayali olaylar şeklinde kendisine bulunduğu anın dışında bir ikinci yaşam alanı oluşturabilir.

3.2.Öyküleme Zamanı

Yazar ürettiği metnin, zamansal olarak bir yerine kendisini yerleştirmek zorundadır. Bu çoğu zaman anlatıcı ile olur. Çünkü anlatıcı, yazar tarafından kurgulanan, okurun canlı bir ses olduğuna inandığı bir unsurdur. Bu sebeple anlatıcının da insan gibi zamanın bütün boyutlarını yansıtmayı beklenir. Yazar her ne kadar yaşadığı dönemde eserler üretiyor olsa da ürettiği metinlerin zamansal olarak ilerisinde ya da gerisinde olabilir. Bazen de üretilen metinle yazarın yaşadığı dönem aynı olabilir. Öyküleme zamanının ayarlanması bu noktada kritik öneme sahiptir, bu yüzden yazarın öyküleme zamanını seçerken titiz davranması beklenir. Zira bu seçim metnin tür özelliklerinden yazarın üslubuna varıncaya kadar birçok durumu etkileyecektir.

“Öyküleme zamanı, anlatıcının anlattığı olaylara göre olan zamansal konumunu ifade eder. Anlatıcı ile anlattığı olaylar arasındaki zaman ilişkisi, üç şekilde olabilir. Bir anlatıcı, olup bitmiş olayları ‘sonradan’ anlatabilir, olmakta olan olayları ‘eş zamanlı’ anlatabilir ya da olacak olayları ‘önceden’ anlatabilir. Buradan üç öyküleme tipi meydana gelir: Sonradan öyküleme (*fr. narration ultérieure*), önceden öyküleme(*fr. narration antérieure*), eş zamanlı öyküleme(*fr. narration simultanée*) (Dumantepe, 2018, s. 228).

Kar Makamı (KM) adlı hikâyede Musiki Muallimi Mustafa Çelebi, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa’nın kesik başını ibret taşında görür. Bu hadiseyle kendisini bir medrese hüccesine kapatıp eski musiki fasıllarını hatırlar. Tarihî bir vakaya dayandırılan bu hikâyenin öykü zamanını 1683 yılı olarak kabul edersek, bu hikâye yazarın bu kitabındaki hikâyelerini ürettiği dönemden yaklaşık 335 yıl geride gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu hikâyenin öyküleme zamanı ‘sonradan öyküleme’ olarak kabul edilebilir. Yani yazar geçmişte olmuş bir olayı, sonradan öykülemiştir.

3.3.Anlatı Zamanı

Hikâye hangi zamansal düzenlenişle düzenlenirse düzenlensin, yazar bu hikâyeyi hangi zamandan anlatırsa anlatsın, bunu belli sayfalara dizilmiş şekilde okuruz. Yani bazen birkaç dakikayı, bazansa birkaç yüz yılı bir sayfada okumamız mümkündür. Böylelikle yazar öykü zamanından bağımsız olarak, okuru bir başka zamanda ilerletir.

“Anlatı zamanı, bir olayın hikâye edilmesi sonucunda ortaya çıkan tahkiyenin (*ing. narration*) yahut anlatının (*fr. récit*) metin uzunluğudur. Metne ait bir zamandır. Yazarın anlatıdaki olayları yeniden düzenlemek, genişletmek ya da kısaltmak için kullandığı sayfaların miktarı, bize metnin boyutunu verir. Metin uzunluğu en genel tanımıyla metnin ilk sayfası ve son sayfası arasındaki mesafedir. Mekânsal olarak kavradığımız bu

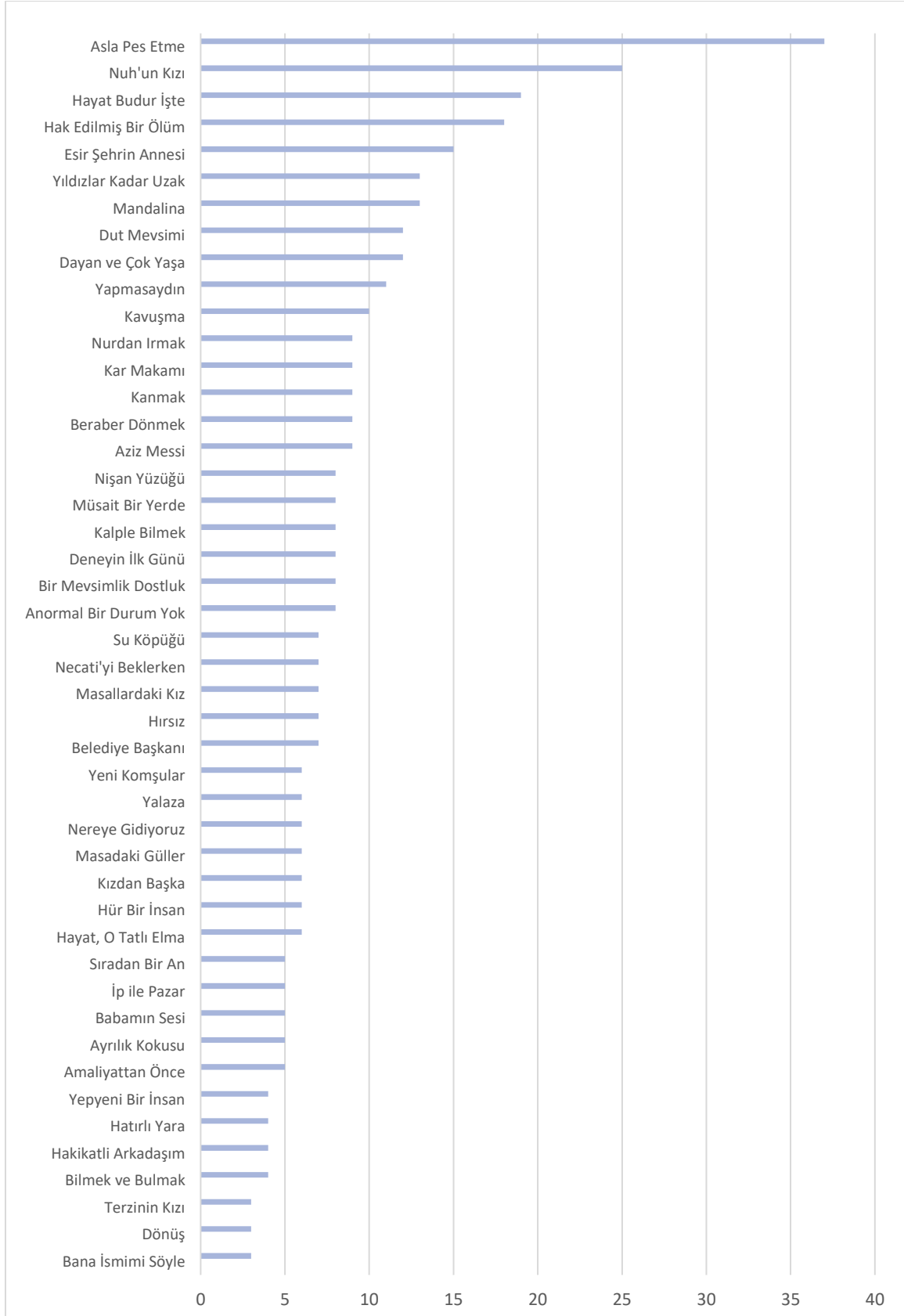
uzunluğu zamansal olarak ifade ederiz” (Dumantepe, 2018, s.228).

Anlatı zamanı Türkçede birkaç farklı isimle karşımıza çıkabilir. “Türkçedeki öteki kullanımları: anlatım süresi anlatım zamanı, yazıya geçirme zamanı, anlatı zamanı, öyküleme zamanı, anlatılma zamanı” (Sazyek, 2021, s. 38).

Mukadder Gemici, hikâyelerinde anlatı zamanı çeşitlilik gösterir. Kimi hikâyelerini 3-4 sayfa ile sınırlı tutar kimi hikâyelerini 35-40 sayfaya kadar çıkardığını görürüz. Aşağıda Tablo 1.3’te yazarın konu edindiğimiz 4 kitabındaki hikâyelerinin uzundan kısaya doğru sıralanmış uzunluklarına bakalım:



Tablo 1.3. Hikâyelerin Sayfa Uzunlukları



Tablo 1.3'te dikey sütunlarda yazarın 46 hikâyesi sıralanmıştır. Yatay sütunlardaysa

hikâyelerin sayfa uzunlukları gösterilmiştir. Grafikten yola çıkarak yazarın en kısa hikâyesinin 3 sayfa en uzun hikâyesinin 37 sayfa olduğunu görürüz. Yazarın uzun diyebileceğimiz hikâyeleri olsa da genel olarak hikâyelerin sayfa aralığı 5-10 sayfadır. Yine buradan yazarın hikâyelerini uzun hikâyeler ve kısa hikâyeler olarak kategorize edebiliriz. “Kısa hikâyemizin ustalarının çok bilinen hikâyelerinden yola çıkarak, kısa hikâye için 4-7 sayfa civarında metinler diyebiliriz” (Yıldız, 2020, s. 82). Yıldız’ın tespitini esas alacak olursak yazarın hikâyelerinin geneli kısa hikâye kategorisine sokulabilir. Uzun hikâyeleri tek bir kitapta toplanmamış ilk üç kitabına yayılmıştır. Buradan yola çıkarak yazarın ilk üç kitapta uzun öyküler de yazdığını, ardından son kitabında kısa öykülere geçtiği sonucuna varabiliriz. Buradan Mukadder Gemici’nin son dönem hikâyelerinin kısaldığını söyleyebiliriz. Alpay Doğan Yıldız’dan mülhem bir söyleşide yazar, “Hikâyenin etkili olanı, makbul olanı, güzel olanı kısa olandır. Bu çok net” (Yıldız, 2020, s. 83) ifadelerini kılınmıştır. Yazarın asıl yazmak niyetinde olduğu, tarz kısa hikâye tarzıdır. Zaten görüldüğü üzere yazarlık serüveni kısa hikâyeye doğru yol almıştır.

Hikâyelerin sayfa sayıları anlatı zamanını tespit edebilmemiz için tek başına yeterli bir ölçüt değildir. Çünkü sayfa sayısı zaman açısından kabul edilebilir bir süreyi bizlere vermez.

“Yazılı anlatının zamansallığı bir yere kadar koşullu ya da araçsaldır; diğer her şey gibi içinde üretilen yazılı anlatı, uzamda ve uzam olarak var olarak var olur ve onu ‘tüketmek’ için ihtiyaç duyulan zaman, tıpkı bir yol ya da alan gibi onun *içinden geçmek* ya da onu *katetmek* için ihtiyaç duyulan zamandır. Tüm diğer metinler gibi anlatı metninin de kendi okunuşundan düzdeğişmeceli olarak ödünç aldığı dışında bir zamansallığı yoktur” (Genette, 2020, s. 22-23).

Genette’in yukarıda işaret ettiği üzere, okurun metni tüketmek, onun içinden geçmek ya da metnin içinde kalmak için harcadığı zaman bize anlatı zamanını verecektir. Bu zaman dakika ve saat cinsinden düşünüldüğünde yazarın hikâyelerinin anlatı zamanı daha da netleşecektir. Bir sayfa metni ortalama bir okurun bir 1,5 – 2 dakikada okuduğunu kabul ettiğimizde yazarın en uzun hikâyesi 60- 80 dakikaya tekabül edecektir. Anlatı zamanını şöyle formalize etmek durumu daha da netleştirecektir: **Sayfa sayısı X 1,5 -2 dk = Anlatı Zamanı**. Buradan yazarın 3 sayfa olan en kısa hikâyesinin 4,5 – 6 dakika, en uzun hikâyesinin 60 – 80 dakikalık bir anlatı zamanı olduğunu söyleyebiliriz. Buradan yazarın, hikâyenin tematik ve yapısal düzenlenişine göre kısa ve uzun hikâyeler ürettiği görülür, yani yazar istediği zaman okuru 4-5 dakika gibi kısa bir süre, istediği zaman ise bir saati aşan sürelerde hikâyenin içinde tuttuğu görülür.

Yazarın birkaç sayfayla ifade edilebilecek anlatı zamanlı bazı hikâyelerinde birkaç dakikalık bir anı öykülerken yine birkaç dakikalık anlatı zamanlı bazı hikâyelerde bir günü, birkaç haftayı, 20-30 yılı kapsayan hikâyeleri bulunur. Yine yazarı uzun hikâyelerinde, yani 15-20 sayfalık hikâyelerinde bazen birkaç saatlik bir zamanı öykülerken bazen de bu tarz uzun

hikâyelerde birkaç haftalık bir zamanı öykülediği görülür. Sonuç olarak yazarın anlatı zamanı olarak ifade ettiğimiz hikâyenin hacimsel uzunluğu, hikâyenin iç zamanını yanı hikâyenin öyküleme zamanını etkilemektedir.

3.4.Zamanın Ruhu (Dış Zaman)

Her yazar yaşadığı çağın bir tanığıdır. Bu tanıklık bilinçli bir şekilde gerçekleşeceği gibi yazarın kendisine rağmen de gerçekleşebilir. Öyle ki yazar yaşadığı zamandan etkileri gerek sözle gerek yaşantı biçimleriyle kendisinde ve eserlerinde gösterir. Bu tanıklık sonraki devirler için dönemin sosyo-ekonomik yapısı hakkında ipuçları verecektir. Bu durum aynı zamanda eserin yazar ve toplumla birlikte birbirlerine kenetlenmesine sebep olacaktır.

“Kurmaca yapı içerisinde yazarın, yaşadığı dönemin birtakım gerçek olaylarını, değer yargılarını, yaşayış biçimlerini, geleneklerini yerleştirmesi, bunlardan kesitler sunması, bir başka deyişle eserinin içeriğinde özellikle dönemin insani ve toplumsal gerçekliğini yansıtmaması, romanın ‘dış zaman’ını oluşturur. Bu zaman boyutu, anlatıcı tarafından belirtilse de belirtilmese de ‘olay zamanı’ veya ‘iç zaman’ bağlamlarındaki sanal kronolojik boyuta ek olarak realiteden gelen kimi öğelerle birlikte romanı gerçek bir zaman kesitine sınıksız bağlar” (Sazyek, 2021, s.109).

Sazyek’in yukarıdaki tespitini, roman dışında başka edebî türlere ve sanat eserlerine uyarlamak mümkündür. Hikâye kendi iç zamanını kurarken aynı zamanda üretildiği zamana da bağlanır. Bu bağ yazar tarafından bilerek ya da istemsizce kurulur. Yazar kendi çağının temalarını kendi zamanında aktarır hikâyesini kurarken bunu bilerek yaptığı kabul edilebilir.

Yazarın gündelik hayattan çıkıp gelen hikâyelerinin yanı sıra 2000 sonrası Dünya, savaşların ardından göç gerçeğiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu göç kalabalık kitleler halinde özellikle Ortadoğu’dan Avrupa ülkelerine gerçekleşmektedir. Mukadder Gemici, *Su Köpüğü* (HY), *Yeni Komşular* (HY), *Aziz Messi* (KM), hikâyelerinde göç temasını işlemiştir. Suriye’den Türkiye’ye gelen ya da Avrupa’ya gitmeye çalışan göçmenlerin yaşadıkları hikâyelerin ana konusudur, denilebilir. Yine *Hatırlı Yara* (HY) ve *Nurdan Irmak* (KM) hikâyelerinde şehitlik temasını işlemiştir. Şehitlik kadim bir mesele olsa da Türkiye’nin son 30-40 yılında terör örgütüne karşı verilen mücadele sebebiyle çağımız insanının gündelik yaşamının bir parçası olmuştur denilebilir.

Son zamanlarda gelişen teknoloji ile insanın başka bir yaşam ve başka bir dünya tasavvuru da gündemlerimizi meşgul etmektedir. *Deneyin İlk Günü* (KM), *Kavuşma* (KM), *Yepyeni Bir İnsan* (HY), *Kalple Bilmek* (HY) hikâyelerinde yazar, gelişen teknolojinin insan yaşamına ve dünyadaki yaşantının değişim, dönüşüm veya yok oluşuna dair temaları işler.

Teknolojinin hızlı gelişimi ile kendi gerçekliğini ve dünya dışında bir yaşamı sorgulaması ve yine teknolojik gelişmelerle at başı giden dünyanın yaşanmaz bir yere dönüşmesi de günümüz insanın gerçekliği haline gelmiştir. Bu sebeple yazarın çağın ruhuna bir tez olarak ortaya koyduğu bu hikâyeler dikkate değerdir denilebilir.

Yazarın çağın içinden bir ses olarak *Ayrılık Kokusu* (APE), *Mandalina* (KM), hikâyeleri 28 Şubat olarak bilinen başörtüsü yasaklarının olduğu dönemden seslenir. Yazar bu hikâyeleri bir slogan şeklinde sunmaz; hayattan bir parça, bir gerçeklik ve insan hikâyesi olarak ortaya koyar.

Yine yakın zamanda büyük bir toplumsal travma olarak hafızalardaki tazeliğini koruyan 15 Temmuz darbe girişimi yazarın *Hak Edilmiş Bir Ölüm* (NK) ve *Kanmak* (HY) hikâyelerinde işlenmiştir.

Görüldüğü gibi yazarın hemen her zamana ait örnekler içeren hikâyeleriyle karşılaşmak mümkündür. Bu da hikâyeleri gerek tematik çeşitliliğe gerekse toplumsal dinamikleri ortaya koyma anlamında çeşitli sosyo-politik katmanları tanıma anlamında zenginleştirmektedir.

Yukarıda ortaya koyduğumuz örneklerde görüldüğü üzere yazar zamanın ruhundan beslenir. Dahası çağın gerçeklerine sırt çevirmez. Kendisini kuşatan dış zamanın dışına çıktığı hikâyeleri olsa da çağın kendisini önceleyen temalara da yer verir.

4. KİŞİLER / İÇİMİZDEN BİRİLERİ

Mukadder Gemici, hikâyelerini oluştururken kişileri canlı kanlı birer unsur olarak kurgular. Bu anlamda kişiler kâğıt üzerinde, harflerden ibaret değil, aksine yaşadığımız hayatın bir parçası, hikâyemizin birer tanığı olarak karşımıza çıkar. Öyle ki hikâye bu anlamda, insanı anlatan, insanı yansıtan ve insanla derinlik kazanan bir türe dönüşür. “Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak’aya, kişi ve kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir” (Tekin, 2018, s. 75).

Mukadder Gemici’nin gündelik hayatın gerçekliğine ters düşmeyen hikâye kişileri hikâyelerin vazgeçilmez birer unsuru haline gelir. “Kısa hikâyenin önemli özelliklerinden biri; insanların günlük hayatta da rastlayabilecekleri, birkaç dakikalık bir sahneyi ele alarak geniş anlamlara göndermeler yapacak şekilde yorumlayabilmesidir.” (Yıldız, 2016, s. 57). Yıldız’ın tespitlerini açacak olursak zamana dair bütün bir hatırlayış ve kavrayış, insan için neredeyse imkansızdır. Zihin bunun yerine geniş zaman ve olay parçalarını diğer bir deyişle bütün bir atmosferi kısa anlar, görüntüler ve sahneler olarak hatırlar, canlandırır. Bu anlamda kısa hikâye de bu gerçekliğe paralel bir tutum takınır.

Hikâye kişilerini gerçek hayata yaklaştırmaya çalışan yazar bu kişilere büyük misyonlar yüklemekten kaçınır. Kişinin hikâyedeki durumu yalnızca yaşamak, yolculuğunu devam ettirmektir. Bu durum hayatın kendi gerçekliğiyle örtüşür. Zira insanların büyük bir çoğunluğu kendi küçük dünyasında, büyük hadiselerle etki edemeden yaşamını sürdürür. Mukadder Gemici, bu gerçekliği zorlamadan her insanın içinde doğuştan getirdiği iyiliğin peşine düşer. Kişiler her ne kadar kötü bir durumda olsa da kötü bir yolda olsa da özünde taşıdıkları iyilik-kötülük ikileminden iyiliğin tarafında yer tutarlar.

4.1.Önce İyiliğin Vardı Senin²

Mandalina (HY) adlı hikâyenin kahramanı Meryem, diş hekimliği okuyan başörtülü bir gençtir. Evlilik düşündüğü Ceyhun’un ailesiyle tanışmak için Ceyhunların yazlığına giderler. Giderken başını açar. Emekli bir asker olan Ceyhun’un babası, Meryem’in başörtülü olduğunu öğrendiğinde rahatsız olur. Doğrudan dile getirmese de Meryem kendilerine uygun bir gelin adayı değildir. Kısa süren ziyaretlerinin ardından ayrılırlar yazlıktan. Okul bitmiş diplomasını almıştır Meryem. Yaşanan bu durum için içinde ne kin ne öfke vardır. Bütün kalbiyle

² Taner Sarıtaş, *Tedirgin Kanatlar* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), 14.

Ceyhun'dan helallik ister. Ceyhun hakkını helal etmez. Yine de Ceyhun'un yüzüne vurmaz hak sahibinin kendisi olduğunu. Ağır bavulunu yüklenir eve döner. Bu hikâyenin başkışı olan Meryem, düştüğü zor durumdan çıkmak için kötülükten yana olmaz, aksine iyiliği her koşulda iyiye yönelmeyi seçer. Şüphesiz bu bilinçli bir seçimdir.

“– Kız Sultan, nereye kız?

Geri dönüp bakıyor Sultan. Gözleri sesin sahibini arıyor.

-Ne o kız, acelen ne, selamsız sabahsız gidiyorsun?

Aşk olsun Meral abla, görmedim seni, görsem selam vermez miyim? Çocuğu okuldan almam lazım, yoksa içerdim bir kahveni...

‘Hayırdır sen ne getirdin?’

‘Evdeki eski havlular vardı da, gene işlerini görür biraz dedim...’

‘Böyle besliyorsunuz bunları, başa bela olmasınlar sonra?’ Gülüyor Sultan, Meral ablasını çok iyi tanır, hep bir laf dokundurmak isteyen tavrını pekâlâ bilir” (HY, s. 46-47).

Yeni Komşular (HY) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki bölümde Meral Hanım mahalleye yeni taşınan göçmenlerin gelişinden ve komşuların yaptığı yardımlardan pek memnun değildir. Onlara yardım eden komşularını pencereden takip eder içten içe kızar. Çünkü bu yardımlar göçmenlerin daha fazla mahallede kalmasına sebep olacaktır. Komşular Meral Hanım'ın kızgınlığına aldırış etmeden yardımlarına devam ederler.

“Meral Hanım'ın sesi mutfığa kadar ulaştı.

‘Çocuuuk, çocuukkk, adın neyse işte bilmiyorum ki. Oğlum baksana buraya... Ha gel, gelin işte biriniz fark etmez.’

Kahve kabarak cezvenin ağzına doğru yavaşça yükseldi.

‘tut, yakala bakayım şu battaniyeyi! Bak atıyorum... Tut! Ha, aferin... aferin çocuğum. Götür dedeciğine ver tamam mı? Dedene, dedene! Oldu mu? Ay anlamıyorlar ki beni... ay neyse tamam tamam...’

Kahve birden, köpürerek taşıp ocağı söndürürken koşarak mutfığa girdi. Acaba gören olmuş muydu onu?” (HY, s. 48-49).

Yine aynı hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Meral Hanım özündeki iyiliği daha fazla dizginleyemez ve göçmen çocuklardan birini çağırıp bir battaniye yardımında bulunur. Bunu yaparken tedirgindir. Etraftan birinin, komşularının kendisini yardım ederken göreceğinden korkar. Buna rağmen yardımını yapar. Meral Hanım'ın başta ettiği kötü sözlerden dönmesi kolay değildir. Benzer şekilde kötünden iyiye gerçekleşecek bir dönüşüm, değişim de sancılı olacaktır bu sebeple yazar bu dönüşümü göstere göstere gerçekleştirme yoluna gitmez. İlk etapta kişi kendi içindeki kötüyle yüzleşip iyiden yana geçer. Hikâyede Meral Hanım'ın yardım yaparkenki tedirginliğinin, korkusunun bundan ileri geldiği düşünülebilir.

Nuh'un Kızı (NK) adlı hikâyede hikâyenin baş kahramanı gazeteci Melek bir haber

dizisi için adaya gider. Adada kendi halinde yaşayan insanların arasına girer. Gazeteci kimliğini gizleyerek yazar Namık Bey'in ailesinden ve yakın çevresinden malumat edinir. Bir yandan haberleştireceği şeyleri derlerken bir yandan da Namık Bey'in babası Nuh Kaptan ve ailesinin mütevazı hayatlarına imrenerek şahitlik eder. Nihayetinde içindeki hırsa mağlup olarak haberi yapar. Basın dünyası için büyük bir haberdur bu. Böylece mesleğinde yükselir. Ama içini kemiren bir şeyler vardır. Adaya dönme isteğini dizginleyemez. Nihayetinde adaya döner. Yaptıklarından dolayı pişmandır. Bütün bu olanlara karşın Nuh Kaptan ve ailesi Melek'i kabul ederler. Adada yaşayanlar açısından iyiliği muhafaza etme durumu söz konusudur.

“Burada, bunca mesafeden görebiliyorum onları. Evdeki hallerini. İsmimin bir harfi bile geçmiyor, eminim. Hiç var olmamışım gibi, hiç tanımamışlar gibi beni, hiç yapmamışım yaptıklarımı, öyle yaşıyorlar, akıllarına geliyor ama dillerine hiç düşmüyorum, o kadar kıymetsizim ki dillerine bile düşmüyorum. Açmaya kalksa karısı, kapatır konuyu Kaptan.” (NK, s. 29).

Melek tarafından ise iyiliğe ulaşma, kötülükten dönüş biçiminde bir dönüşümden bahsetmek mümkündür.

“Ekranların en beğenilen yüzüyüm artık, geçen sene kiramı ödeyemezken şimdi sayamayacağım kadar çok param var. Bir haber yaptım, gerisi çorap söküşü gibi geldi., kapılar kapıları açtı. Her şeyim var ve hiçbir şeyim yok. İçim yok, bir kabuk var dışımda sadece. Üşüyeceksin diyorlar, hiçbir şey almadan öylece çıkmışım dışarı. Gözlerimi kapatınca kendi fırtınamın içinde kayboluyorum” (NK, s. 20).

Melek'in içinde bulunduğu çalkantılı hali yukarıdaki paragrafta açıkça görülür. İstedigine ulaşmış, günlerce üstünde çalıştığı hayatının haberini yapmış, parayı bulmuştur lakin huzursuzdur. Bu huzursuzluk onu iyiye vardıracak içsel bir dinamik olarak düşünülebilir.

“Zımparanın sesi dolduruyor dünyayı, teknesinin gövdesini değil beni kazıyor Nuh Kaptan. Latife Hanım balkondan bize bakıyor. Durgun. Sessiz. Bir adam elinde kahveyle gelip oturuyor. Aman Allahım! Meşhur yazar, baba evinde! Ne güzel bir haber güzel haberlere yer yok gazetelerde. El işareti yapıyor, gel gel, birini çağırıyor. Sizi çağırıyorlar diyorum balkonu gösterip. Başımı çevirip denize bakıyorum mecburen, ağladığımı görmesin kimse. Gözlüğüm nerede? Ana oğul benimle konuşmasın diye çağırıyorlar Nuh Kaptan'ı. Onlar da haklı, herkes haklı. Envai çeşit hayvanla dolu gemilerine binip gitsinler. Ben geride kalırım, tufanda. Pişmanım, çok pişmanım, suyun içinde yanıyorum Nuh Kaptan. Beni değil, diyor Nuh Kaptan seni çağırıyorlar. Tutup çekiyorlar kolumdan” (NK, s. 30-31)

İç huzurunu tekrar bulmak için adaya dönen Melek, kabul edilmeyeceğini düşünerek büyük bir kederle kıyıda bekler. Nuh Kaptan yanı başındadır ama elini uzatmaz. Hikâyenin kişileri bir sahnede toplanır. Nuh Kaptan'ın oğlu olan meşhur yazar da bu sahneye dahil olur böylece Melek'i çağırırlar. Bu bir yardım elidir. Aynı zamanda Melek'i kendi tufanından gemiye çıkaracak bir harekettir. Böylece kahramanımız içinde bastıramadığı iyiliğin sesini

bulmuş, tufandan Nuh Kaptan'ın gemisine binmeyi başarmıştır.

Nereye Gidiyoruz? (APE) adlı hikâyede yazar alzheimer hastası bir baba ile onu huzurevine götüren oğlunu konu edinir. Yaşlı babanın bilinci gidip gelmektedir. Tren yolculuğu boyunca hep aynı soruyu sorar yaşlı adam, nereye gidiyoruz? Ve aynı cevabı alacaktır, Ankara'ya. Yol boyu çocukluktan bugüne kadar olan baba-oğul ilişkilerini hatırlayan oğul babasına yıllardır artarak büyüyen kızgınlığını adım adım merhamete dönüştürür. Babasının oğlunu, babası zannetmesi bir anlamda baba-oğul rollerini de değiştirir. Hasta ve yaşlı babasını huzurevine koymaya, terk etmeye gönlü el vermez.

“Evet, bu azap bitmeli artık. Ne olacaksa, nasıl olacaksa, ne kadar zor olacaksa olmalı. İçime dolan tuzlu su fişkırmalı. İçimde kabaran dalgalar tekrarlanan soruyla beraber durulmalı, denizdeki ilk kulaçlarım gibi kurtarmalı cevabım beni azaptan:

- Nereye gidiyoruz?
- Eve gidiyoruz oğlum” (APE, s. 81).

Oğul, merhametin uzağında çıktıkları huzurevi yolculuğunda, yaşanan çağ da çok da yadırganmayacak eylemini sonlandıramaz. İyiden yana dönerek bir anlamda okuru şaşırtır. Hikâyede işlenen yol motifi insanın içindeki iyiyi bulması, ayıklaması ve sonuç olarak seçmesi bağlamında bizce dikkate değerdir. Yol aynı zamanda hareket demektir, hareketin merkezinde arayış dolayısıyla huzursuzluk vardır. Yol boyu süren bu huzursuzluk hali kararın iyiden yana, yani babayı huzurevine bırakmayıp alıp evine dönerek son bulmuştur.

Kalple Bilmek (HY) adlı hikâyede yazar, robotların dünyayı ele geçirdiği ve insanın ikinci plana atıldığı ütöpik bir zamandan seslenmektedir. Yaşı hayli ilerlemiş, şehirden köye taşınmış ve türlü hastalıkları baş gösteren bir adamın en büyük yardımcısı ve dostu konumunda olan Âdem adlı robot Mükemmel Akıl adlı program aracılığıyla kusursuz bilgi ve becerilerle donatılmıştır. Robot inançlı birisi olan yaşlı adamın en büyük yardımcısıdır, imam olup namaz kıldırarak, dua ve sureleri kusursuz şekilde okumak; kuru fasulye yapmak bedensel ve ruhsal rahatsızlıkları tespit etmek gibi sayısız yeteneğe sahiptir. Günün birinde köye gelen yabancı, yaşlı adamın aklını karıştırır.

“Yolcu çarnaçar başını sallıyordu: ‘Gördünüz mü? Ben gidiyorum, tahammül edemiyorum. Edemem.’ Kapıdan çıkarken bir an için hiçbir şey yapmadan durdu. ‘Bakın’ dedi ‘Ben... Size nasıl anlatayım bilemiyorum. Yanlış. Bu değil. Gerçekten bu değil. Büyük veri, büyük sistem... Hepsi büyük yalan... Buralarda bilmenize izin verdikleri kadar biliyorsunuz. Anlıyor musunuz söylediklerimi? Öğrenmenize izin verdikleri kadar haberiniz var dünyadan. Her şey düzenin devam etmesi için, düzen sahipleri için. Durmayın, tahammül etmeyin, gidin arayın...’

Bahçeden hala bağıryordu ‘Sakin bir daha bu robotun imamlığında namaz kılmayın, sakın...’ (HY, s. 62).

Hikâye boyunca yabancının sözlerini düşünen yaşlı adam hatalı da olsa kusurlu da olsa insanı, ruhu olanı arar durur. Arayışına karşılık bulması yaşadığı yerde pek mümkün değildir. Çünkü kendisi gibi diğer insanlar da Mükemmel Akıl tarafından programlanan robotların güdümünde hayatlarını sürdürmekte, yaptıkları her işe robotların rehberliğinde devam etmektedirler. Günün birinde sabah namazını kıldığı sırada bütün sorgulamaları gün yüzüne çıkacaktır. Robotun “Yanlış kıldınız” (HY, s. 68) sözüyle sabrı taşar ve kararını verir. “Bana sırt çantamı, yürüyüş ayakkabılarımı ve bahçedeki baltayı getir.” (HY, s. 68). Hikâye burada son bulur fakat yaşlı adamın hikâyesi yeni başlamaktadır. Balta robotu parçalamak içindir sırt çantası ve yürüyüş ayakkabıları ise köyü, bu plastik dünyayı terk etmek ve insanlığı aramak içindir.

Mukadder Gemici kişileri içindeki iyilikleri hep muhafaza eder. Başlarına gelen türlü olaydan sonra bile istikametleri iyiden taraftır. Kötülüğü tadar, kötülüğe niyet eder, yanlış yola saparlar ama yolun bir yerinde dönmeyi seçerler. Dönmek zor olsa da imkânsız olsa da içlerindeki iyiliği ortaya çıkarmak isterler. Bu yönüyle yazarın kişileriyle karşılaştığında iyilik hep akılda tutulmalıdır.

4.2.Babalar ve Evlatlar

Baba-oğul ilişkisi edebiyatın vazgeçilmez konularından biridir. Vazgeçilmez olduğu kadar da çetrefilli bir konudur. Zira geleneğin babaya yüklediği saygınlıkla, hayatın oğula biçtiği rolü uzlaştırmak pek mümkün değildir. Bu yönüyle babalar ve oğullar büyük yazarların başat konularından biri olmuştur.

“Mitolojide ve kutsal kitaplarda arkaik örneklerine rastladığımız (Hristiyanlıktaki ‘Baba-Oğul-Kutsal Ruh’ inancı, Kuran’daki İbrahim peygamberin oğlu İsmail’i kurban etmek istemesi’ vb.) baba oğul ilişkisi, tarih boyunca birçok edebiyatçı ve romancı tarafından işlenir. Homeros, Shakespeare, Turgenyev, Dostoyevski, Kafka, Stendhal, Marquez, vb. birçok yazar baba oğul ilişkisine odaklanır, baba oğul ilişkisi bağlamında kuşak çatışmalarını, iktidar-muhalefet çekişmelerini, gelenek-yenilik süreçlerini, ele aldıkları toplumsal atmosfer içerisinde sorgular” (Demir, 2009, s. 147).

Mukadder Gemici baba-evlat ilişkisini hikâyelerinde sıkça işlemiş olsa da alışlagelmiş şekilde bunu genel bir çatışma şeklinde sunmaz. Sınırlı bir fikir ayrılığı, süreli bir kavga şeklinde gerçekleşen baba-oğul ilişkisi hikâyenin sonunda son bulur, çatışma yerini iletişime, birbirini anlamaya bırakır.

Masallardaki Kız (HY) adlı hikâyede yazar baba-kız arasındaki çatışmayı konu edinir. Burada çatışma bilinen anlamının dışında bir nevi iletişimsizlik olarak düşünülebilir. Uzun bir yolculuk için arabayla yola çıkan baba, anne ve kızları köhne bir dinlenme tesisinde mola verirler. Annenin geri planda kaldığı hikâyede baba ve kız arasında iletişimsizliğin sebep olduğu üstü örtülü bir gerilim söz konusudur. Kızının elindeki telefonla sürekli selfie (özçekim) çekmesi babayı hayli rahatsız etse de bunu dile getiremez.

“Kızı en etkileyici pozunu bulmaya çalışırken ister istemez etrafı kolaçan ediyor baba ve erkek güdülerıyla. O, saçlarını kenara çekip basıyor, dudağını büzüp telefonu çeviriyor, bakışını değiştirip tekrar çekiyor, başını eğiyor, bir daha çekiyor, saçların kar serpiştiriyor, gülüyor, yine çekiyor, bir tutam saçla yüzünün yarısını saklıyor, kaşlarını yukarı kaldırıyor, indiriyor, mimiklerini sıfırlayıp yeniden çekiyor. Bir ara durup çektiği fotoğraflara bakıyor. Babasının içinden, aradığın nedir diye sormak geliyor. Kendinde o tanıdık yüzde kimi arıyorsun?” (HY, s. 53-54).

Büyük bir çatışma, kriz olmasa da baba ve kızın yaşadıkları aralarındaki iletişim sorununu çok büyük bir olay varmışçasına yazar ustalıkla ortaya koyar. Esasında büyük sorunların, çatışmaların kökeninde de küçük anlaşmazlıklar, yanlış anlaşılımlar olduğu varsayımı akılda tutulursa burada yazarın yapmak istediği kolayca anlaşılabilir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde baba ve kız çatışmanın zirveye çıkacağı yerde kızın ayağının kaymasıyla baba bir refleksle kızını tutar. Böylelikle her ne kadar küçük bir çatışma içerisinde olsalar da babanın babalığını yapması sonucunda aralarındaki çatışma yerini iletişime bırakır.

“Babasının her zamanki saçma sapan, ortaya karışık aforizmalar demeti. En son aralarında geçen konuşma bu şekilde. Vedalaşmamışlardı. İşte bu yüzden aklına geldikçe, içten içe çok kızılıyordu babasına. Rızam yok, niye rızan yok? Senden para istemiyorum, bir şey istemiyorum, güle güle git demek çok mu zor? Başka anne babalar benim yaptığımı yapan çocuğuna ne imkanlar... Neyse ya... Her şeyi hazırlamıştı zaten, sonraki hafta ver elini İngiltere. Bu yüzden karşılıklı kızgındılar. Kızgınlık da değil aslında, başka bir duygu, bulamıyor...” (HY, 2020, s. 32-33).

Kanmak (HY) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki bölümde baba-oğul arasındaki çatışma hemen göze çarpar. Kuşak çatışması şeklinde de okunabilecek bu durum yurtdışına eğitim almak için gitmek isteyen oğulla bir an önce işine başlamasını, memlekette kalmasını isteyen gelenekçi baba arasına bir pasif bir çatışma yaşanır. Fikirsiz olarak ortaya çıkan ayrılık oğulun gideceğinin kesinleşmesiyle somutlaşır. Baba oğulla vedalaşmaya bile yanaşmaz. Daha sonrasında oğlunun İngiltere’de eğitimine devam ettiği sıralarda bir rüya görür ve gördüğü rüyadan dolayı oğluna annesi aracılığıyla kanmasın diyerek öğüt verir. Bu durum baba-oğul arasında yaşanan gerilimi düşürmeye yetecek, oğulun bu durumu tekrar düşünmesi için kapı

aralayacaktır. Bu hikâyede de diğer hikâyeler de olduğu gibi baba-oğul arasında yaşanan; çatışma, iletişimsizlik, anlaşmazlık hikâyesinin sonunda yerini iletişime ve barışa bırakır. Yazar yine küçük bir andan, göze görünmez bir anlaşmazlık hikâyesinden kadim bir konu olan baba-oğul çatışmasını bizce damıtmış en doğal, en saf haliyle ortaya koymuştur.

Hayat Budur İşte (KM) adlı hikâyede yazar Fazıl Bey, eşi ve beş kızının mutlu aile panoramasıyla başlar. Daha sonra evlerine gelen yabancı ev halkını büyük bir merakla sürükler. Bu sırada babada çeşitli değişiklikler ortaya çıkar. Durmadan düşünür gece uyuyamaz, sık sık kalkar. Çok geçmeden gerçek ortaya çıkar. Eve gelen misafir aslında Fazıl Bey’in oğludur. Başta babanın kendi olmak üzere oğlu kabullenmekte zorlanırlar. Babanın içinde bu yabancının oğlu olduğu ihtimalini düşünmek kabullenmesine yardımcı olur. Hatta bu durumun ihtimali an geçtikçe babayı heyecanlandırır. Çatışma şeklinde gerçekleşmeyen bu baba-oğul ilişkisinde, oğul kavramı Fazıl Bey’in özlemini çektiği bir durumdur. “Ne de olsa çocukluk arkadaşı Mustafa, halden anlar, sır tutar. Ona dökse içini. Ne der? Kınar mı onu? Şaşkın mı bakar yüzüne? Titrer mi elleri? ‘Düşünsene Mustafa, bir erkek evlat...’ Ayıplar mı?” (KM, s. 106). Burada baba için oğul yokluğundan keder duyulan biridir. Hatta annenin deyimiyle: “Yirmi beş senedir buna takılı değil mi aklı, bunun için doğurmadı mı beş kızı peş peşe, erkeği bulmak için...” (KM, s. 109) durumundadır. Fazıl Bey’in çok zaman geçmeden erkek evladı kabul etmesi anne Mesude tarafından kızgınlıkla karşılanır. Evliliklerinin başından beri erkek evlatları olmayışını bir şekilde kendi suçu olarak kabul etmiştir. Şimdiyse Fazıl Bey’in erkek evlat sevincini ne yapacağını bilemez bir halde izlemektedir. Sonuçta Mesude de bu durumu kabullenir. Hikâyesinin sonunda baba-oğul arasında kurulan pozitif ilişki Mesude ve yabancı arasında da kurulmuş olur.

Yazarın uzun hikâyelerinden biri olan *Nuh’un Kızı* (NK)’nda baba ve ünlü bir yazar olan oğlu arasında küslük vardır. Adada yaşanan talihsiz bir olay sonucu ünlü yazar adayı terke eder. Bu olayları magazin haber yapmak için adaya gelen Melek Baştürk Nuh Kaptan’ın evinde iki hafta kalır. Bu süreçte yazar ve ailesinin özel hayatlarını fazlaca kurcalar. Yaptığı haber kendisi adadayken yayınlanır ve evinde kaldığı insanlar tarafından ayıplanarak adadan ayrılır. Haber yazarı Melek Baştürk hem yazarla hem de babası Nuh kaptanla haber yapım sürecinde ayrı ayrı görüşür. Her ikisinden de baba-oğul ilişkisi hakkında çok fazla bilgi edinemez. “Babalar oğullarına hep bir şeyler söyler, diyor, gülerken bu sefer. Nuh dedem hep dua eder, ben biliyorum, diyor Elif söze karışıp. Babalar evlatlarına dua eder diyor, gayet basit. Ben oğlumdan hiç umut kesmedim, kesmem” (NK, s. 29). Nuh Kaptan’ın alıntıladığımız pasajda ilk cümlede

geçen *babalar oğulları hakkında hep* bir şeyler söyler, sözü ile oğluyla arasında bir anlaşmazlık, farklılık olduğunu kabul ettiği halde devam eden kısımda, baba-oğul arasında bir çatışma olsa dahi kendisi oğlu hakkında kötü konuşmuyor, dua ediyor ve umudunu kesmiyor. Hikâyenin son bölümünde ünlü yazar Namık Kaptanoğlu hakkında çıkan haberle adadan apar topar kaçan haberci Melek Baştürk bu yaptığını vicdanına yediremez ve büyük pişmanlıkla, aynı zamanda da affedilmeyeceğine duyduğu umutsuzlukla adaya gelir. Nuh Kaptan tıpkı kadim Tufan anlatısında olduğu gibi Melek Baştürk'ü gemisine alır, affeder. Yine kadim kıssaya bir muhalefet olarak oğlu da gemiye çıkmıştır. Ünlü yazarı adadan ve ailesinden uzaklaştıran her ne ise artık bir önemi yoktur. Oğul babasının gemisindedir ve tufandan korunacaktır.

Mukadder Gemici hikâyelerindeki baba ve evlatlar doğrudan bir çatışma yoluna gitmezler. Anlaşmazlıklar, iletişimsizlikler ve görüş ayrılığı şeklinde ifade edilebilecek bu ilişkiler hikâyelerin sonunda hep tatlıya bağlanır. Karakterler artık birbirini, anlamakta, bağışlamakta ve birbirleriyle sınırlı da olsa iletişime geçmektedir. Diğer taraftan baba ve evlat karakterleri çatışma-iletimsizlik dönemlerinde içlerinde kinle, öfkeyle değil; sabırla anlayışla beklerler. Bu yönüyle yazarın baba-oğul temasına bakışı dünya edebiyatındaki bakıştan ayrılır. Bunun da kendisine özgün bir bakış olarak geri döndüğü düşünülebilir.

4.3.Yaşlılar

Mukadder Gemici'nin birçok hikâyesine yaşlı insanlar girmiştir. Genel olarak kendilerinden daha genç bireylerle, oğulları ve kızlarıyla kurdukları ilişki şeklinde var olsalar da hikâyelerin vazgeçilmez kişisi oldukları yerler de vardır. Yazar yaşlılığı bu kişiler üzerinden acınası bir dünya olarak resmetmez, daha çok yaşlılığı anlaşılması gereken bir evren olarak sunar. Bu yönüyle bizce yazarın yaşlı insanları dikkate değerdir.

Hatırlı Yara (HY) adlı hikâyenin iki temel kişisi olan anne ve baba artık yaşlarını almış kenara çekilmiş insanlardır. Şehit oğullarının ardından acılarını kendi hallerinde yaşamaktadırlar. Kimseye herhangi bir yükleri yoktur. Günün birinde çıkıp gelen bir eski komşu ile yaraları tazelenir. Şehit oğulları Salih'in gençliğinde görüştüğünü düşündükleri bu misafirle anne pazarda karşılaşır, Salih'in emanetleri arasında da yer alan pembe bir tokayı misafirin kızında da gören anne şaşırır. Sonra annenin kızlarına hep pembe toka aldığını öğrenince evdeki tokenin sahibini bulduğunu düşünerek eve gelir ve evdeki hatıra kutusunu eşiyile birlikte açarlar. Bu hikâyede yazar yaşlılığı dış dünyadan hiç kimseyi içeri almayarak tasvir etmiştir. Kahramanlar kendi hallerinde, kendi evlerinde bir günü ve ondan önceki yılları

kendi başlarına geçirmişlerdir.

Asla Pes Etme (APE) adlı hikâyede Nermin adında 75 yaşında eski bir radyo sanatçısı çıkar karşımıza. Nermin Hanım tek yaşamaktadır. Bir gün kapısı çalınır. Kapıyı çalan İstanbul’a yeni taşınmış bir öğretmen olan Hayat Hepgülsün’dür. Yanlış kişiye geldiğini anlaması biraz uzun sürse de Nermin Hanım’ı bu süreçte tanır.

Akşamdan beri Nermin Hanım hep anlatmıştı. Kah resimleri kah plakları eline alıp anlatmıştı. Çocukluğunu, evliliğini, radyodaki günlerini, gezdiği ülkeleri... sanki biri teybi açmış, ‘Kayıt’ diyerek Nermin Hanım’dan hayatını anlatmasını istemişti. Pek çok duyguyu barındıran hap gibi bilgilerin ardı arkası kesilmiyordu üstelik” (APE, s. 21).

Yaşlı insanlarda sıkça rastlanan anılarını sürekli anlatma durumu yukarıdaki pasajdan da anlaşılacağı üzere Nermin Hanımda da görülür. Gece boyunca hiç tanımadığı bir insana bütün hayatını anlatmaya çalışır. Nermin Hanım’ın bu davranışı her ne kadar yalnızlığın dışavurumu olarak değerlendirilse de yaşlılıkla birlikte sosyal ilişkilerin sınırlı hale gelişi, dost ve akrabalarından ayrı kalış, ailenin dağılması bu davranışın ardındaki temel sebep olduğu kabul edilebilir.

Hayat’ın kimsesiz zannettiği Nermin Hanım’ın aslında kızı ve damadı (Nur, Suat) vardır. Bunu Nermin Hanım’dan değil fotoğrafın arkasındaki nottan öğrenir. Sonraki gün Hayat toplanıp gider. Hayat gittikten sonra Nermin Hanım’ın kolu kırılır. Hastanede ona refakat edecek biri olmadığı için Hayat refakat eder, sonrasında çay içerler, bu sırada Hayat’a gelen görücüler için “Seni beğenmemişler demek ki” (APE, s. 23) der. Sonrasında devam eder:

“Kızıyorsun ben böyle konuşunca. Fark etmiyorum sanma. Ben gençken, çok eskiden yani bir anneannem vardı. Huysuzdu pek sevilmezdi. Herkese karşı öylece, tartmadan ölçmeden ‘bu laf nereye gider diye düşünmeden’ konuşurdu. Neyse nişanlandığımız akşam Erol’un yanımda olmasına hiç aldırmadan ‘Bula bula bunu mu buldun gittiğin radyoda’ demişti. Artık kalan vaktin azlığından mıdır yoksa yaşlandıkça her geçen gün daha az insanla muhatap olmaktan mı kaynaklanır bu dolambaçsız konuşma bilmem ama şimdi anlıyorum” (APE, s. 23).

Hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda yazar yaşlılıkta sıkça görülen dolambaçsız konuşma, akla geleni söyleme durumunu yine bir yaşlının penceresinden sunmuştur. Yaşlıların yaşadığı bir sorun olarak yalıtılma, yalnız kalma, sosyal ortamlardan kopma gibi temel yaşlılık sorunlarının ardında, yukarıda örneklediğimiz türden bir iletişim kusuru olduğu düşünülebilir. Hikâyede bu dolambaçsız dil ile kalbi bir parça kırılan Hayat Hepgülsün Nermin Hanım’ı terk etmez, onunla iletişime devam eder.

Nereye Gidiyoruz? (APE) hikâyesinde yazar 70 yaşında alzheimer hastası bir babayı merkeze alır. Oğlunun huzurevine bırakmak için trene bindirdiği baba, sürekli aynı soruyu sorar, nereye gidiyoruz? Yolculuk boyunca oğul tarafından geçmişin muhasebesi yapılırken yolculuk devam eder. Baba hep aynı soruyu sorar. Babanın bilinci yerinde değildir. Yine de babanın sorduğu bu tekrarlı soruları oğula bir şeyler anlatmaktadır. Babanın bakımı konusunda kendisinin ve eşinin ciddi korkuları vardır.

Daha hastalığın ilk evreleriymiş bunlar. Gün be gün ilerleyecekmiş. En sonunda yatağa düşecekmiş, yemeğini biz yedirecekmişiz. Tuvalet işini de biz halledecekmişiz. Eşim endişeleniyor o günler için ‘Ne yaparız?’ diye soruyor. Aslında ‘Ben yapamam’ demek istiyor, anlıyorum. Böyle olduğu için de ablamın evinin yakınındaki huzurevini buluyoruz. Hayatı boyunca aciz olmaktan nefret eden bir adamın bu acziyeti içimi burkuyor” (APE, s. 77).

Bu korkular yukarıdaki satırda dile getiriliyor. Bu korkular aynı zamanda bakıma muhtaç babayı evden uzaklaştırmanın da bahanesi olarak sunuluyor. Geleneksel ailede ölene kadar evlatlarının yanında yaşayan yaşlılar günümüz toplumunda şehirde yaşamının, erkek ve kadının her ikisinin de aktif olarak çalışma hayatının içinde yer alması yaşlı bakımını üstlenmemek için öne sürülen bir sebep oluyor. Bu durum genele yayıldığı için eşlerden her ikisinin de çalışmadığı aileler de dahi normal olarak görülüyor.

Hırsız (HY) adlı hikâyede beş parasız kalan bir genç ışıkları yanmayan bir daireye girer. Yaşlı adamla burun buruna gelir. Yaşlı adam onu birine benzetmiştir. Bekledikleri biri vardır. Karısı Latife de hasta yatmaktadır. Karısının yanına götürür hırsız, çay demler. Bu sırada yaşlı kadın son nefesini verir. Artık hırsız gidebilir. Kapı kilitlidir. Pencereden atlar gider. Hikâyede beklenen birinin olması kayda değerdir. Zira yaşlılar hep birilerini bekler. Burada da ihtimalle oğullarını beklemektedirler. Yaşlı adam eve giren yabancı gencin hırsız olduğunu ilk anda anlamış olsa da son nefesini vermek üzere olan karısını son yolculuğuna mutlu göndermek istemektedir. Bu sebeple hırsız oğlu olarak karısına tanıtır.

Mukadder Gemici yaşlı karakterlerini hikâyelerine koymaktan çekinmez. Bunun yanında hikâyelerdeki yaşlı karakterler fiziken güçsüz olsalar dahi başka bireylerin, evlatların yardımını talep eden aciz kişiler konumuna sokulmaz. Bu sebepten yazar yaşlılığı âtil kalmış bir yer olarak değil de kendi doğasında, insanların karanlıkta ölümü bekleyebildiği, acılarını yaşayabildikleri, bazen bilinçlerini kaybedip hiçbir şey hatırlamayan, bazen de yalnızlıklarını bir yabancıya açarak baştan sona bütün hayatlarını anlatan bireyler olarak resmeder.

Yazarın yaşı karakterlerinin maddi anlamda bir beklentilerinin olmadığını daha önce dile getirmiştik. Bu demek değildir ki hiçbir şeye karşı bir beklentileri yoktur. Elbette vardır. Öncelikle yazarın yaşı karakterleri bir aile bütünlüğünü tatmış dolayısıyla aile sıcaklığını ve saadetini bilen kişilerdir. Bu sebepten bu kişiler yılların ardından gelen yaşlılıkla birlikte bu aile birliğini ve saadetini yeniden sağlamak, en azından buna duyulan bir beklentileri vardır. *Hırsız* (HY) hikâyesinde beklenen oğul fiziksel olarak ihtiyaçları görecektir diyerek beklenmez, bekleme burada ailenin birliğine, mutlu olunan günlere dair bir özlemin beklentisidir. Sırf bunun hayaliyle, hırsız olduğu bilinen bir genç baba tarafından anneye oğul diye sunulur. Bu yanılsama elbette ki maddi anlamda bir beklentiye yol açabilecek düzeyde değildir. Burada daha çok ölüm döşeginde olan bir annenin zihninde belki de yıllarca kurduğu aile saadeti beklentisi birkaç dakikalığına da olsa tesis edilmiştir.



5. MEKÂN VE GÖRÜNÜMLERİ

İnsan hikâyesi, geçmişten günümüze kendine korunaklı alanlar bulmak şeklinde devam etmiştir. Bu alanların tümü mekân (yer) olarak adlandırılabilir. Bu mekânlar kimi zaman güvenli, korunaklı, yaşanabilir bir mekânken kimi zaman da bu mekânlara ulaşmak için insan zihninin kurduğu bir imgelemdir. Söz gelimi insan bir evde hem sağlam duvarlarla çevrelenmiş çatısı olan yani güvenilir bir alan olarak yaşar hem de bu korunaklı yerde birlikteliğin kendisine sağladığı doyumunu hisseder. Ev bahsi ile açıklamaya çalıştığımız mekân olgusu biraz daha dışarı çıkarak mahalle içinde benzer durumları akla getirir. Mahalle de yine sınırları belli, sınırları içerisinde bireyin kendini güvende hissettiği bir yerdir. Aynı zamanda mahalledeki diğer bireylerle kurduğu çeşitli bağlar insanı ruhsal yönden besler, bundan bir doyum sağlar. Mekân insan hayatında, günümüz yaşayış biçimi düşünüldüğünde evden başlar. Çünkü insan evden çıkar ve türlü maceraya atılır, dış çevre bu bağlamda yine mekân olarak insanı çevreler. Nihayetinde insanın eve dönmek için bir dizi macerayı ve mekânı geçmesi gerekir.

Anlatı sisteminde mekân, diğer kurucu unsurları besleyen, dahası kişi, zaman ve vak'anın aktarımında olmazsa olmaz bir role sahiptir.

Mekân unsurunun gerçek veya hayali olması için özünü değiştirmez: Mekân anlatı sisteminde yer alan vak'anın somutlaşmasında önemli rol oynar. Okuyucu -masal ve destan için dinleyici- mekânın devreye sokulmasıyla anlatılanları daha iyi ve daha kolay anlar. Mekân, açıklamaya çalıştığımız üzere sadece olayın değil, romanın diğer elemanlarının çizim ve tanıtımında rol oynayan önemli, hatta vazgeçilmez bir unsurdur.” (Tekin, 2018, s.159).

Yukarıdaki gibi Tekin'in roman için ifade ettiği hususlar göz önünde bulundurulduğunda mekân, sınırlı sayfa içerisinde verilen hikâye türü için daha da önem kazanır. Öyle ki romanda olduğu gibi uzun mekân tasvirleri ve nesne tasvirleri yapmak hikâye yazarı için pek mümkün olmayacaktır. Bu sebeple hikâye yazarının mekânla kurduğu ünsiyet zaman, kişiler ve vak'aya yedirilerek, mekân tasviri olabildiğince sınırlı tutularak verilecektir.

“Anlatı türlerinde görülen mekânları, genel ve özel mekânlar olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bir roman veya oyunda bütün olarak hâkim vaziyette olan bir mekân, bir de o roman veya oyunun çeşitli bölümlerinde tasvir edilen özel mekânlar vardır. Söz gelişi Halide edip Adivar'ın *Sinekli Bakkal* (1936) genel olarak mekân veya ortam, İstanbul, ama Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle 'II. Abdülhamid Devri İstanbul'udur, ancak romanda bunun yanısıra 'Sinekli Bakkal Sokağı, İmam İlhami Efendi'nin evi, Zaptiye Nazırı Selim Paşa'nın konağı vs.' gibi başka özel mekânlar da vardır.” (Huyugüzel, 2019, s. 306).

Huyugüzel'in yaptığı sınıflandırma ile mekânı; genel, özel mekânlar olarak ikiye

ayırabiliriz. Genel mekân eserin tamamını kuşatan, eser boyunca yer yer verilen olayların başlangıçta ve sonda cereyan ettiği değişmez, daha kapsamlı bir mekândır. “Hikâye, roman ve oyunlarda özel mekânları ‘açık (geniş) mekânlar’ ve ‘kapalı (dar) mekânlar’ olarak ikiye ayırmak da mümkündür. Açık mekânlar sokak, cadde, köy, kır, ova vs. gibi yerler; kapalı mekânlar ise oda, ev veya konak içleri diyebileceğimiz mekânlardır.” (Huyugüzel, 2019, s. 307). Özel mekânları da kendi içerisinde açık ve kapalı mekânlar olarak iki grupta ele alır. Biz de çalışmamızda Huyugüzel’in bu sınıflandırması çerçeve kabul ettik.

6.1.Kalbinin Sesi ile Toprağa Dönüş³ / (Geniş Mekânlar)

İnsan bir çevrede doğar, büyür, gelişir ve ölür. Bu sebeple insanın doğumundan ölümüne kadar geçen sürede çevreyle kurduğu bağ kesin öneme sahiptir denilebilir. İnsanın çevresi kimi zaman dar bir alanken kimi zaman şehirler, ülkeler aşabilir. Bu çevre kimi zaman bir şehir olabilirken kimi zaman tabiatın kendisi de olabilir. İnsan yaşam alanları, yani konutların bulunduğu şehirler, köyler ve tabiat arasında devinerek yaşamını sürdürür. Anlatı da tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi yaşam alanları ve tabiat arasında git gellerle devam eder durur.

Mukadder Gemici’nin hikâyelerinde insana odaklanan bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Öyle ki insanın gerçek hayattaki karmaşık yaşam döngüsünün hiçbir ayrıntısını hikâyelerinde ıskalamak istemez. Bu sebeple hikâye mekânlarında; mahalle, köy, şehrin sokakları, tabiat unsurları gibi çeşitlilik görünür.

Hayat Budur İşte (KM) adlı hikâyede mekân bir ilçedir. Hikâye her ne kadar Fazıl Bey’in evinde başlasa da sokağa taşar. İlçenin eczanesi, pazar yeri, çilingiri, otogarı hikâyenin ikinci bölümünde pek ayrıntı verilmeden adımlanır.

“İşte Çilingir Mustafa’nın dükkânı. Pazar telaşı buralara taşmamış, sokak boş. Dükkânın önündeki söğüt ağacının altında yaz kış iki sandalye durur, yine öyle ama sandalyeler de boş, demek ki içerde Mustafa Abi. Söğüt dallarını kenara çekiyor Mesude ilerlemek için, ne güzeldir bu ağaç. Ağacın altında iki adım, sokağın sessizliği ferahlık serpiyor, içindeki huzursuzluğu dindirmese de.” (KM, s. 113).

Fazıl Bey’in eşi Mesude yıllar sonra Fazıl Bey’in yurtdışındaki bir ilişkisinden olan oğlunu öğrendiğinde ne yapacağını şaşırır. İlk zamanlar evden çıkamaz. Nihayet birkaç gün sonra pazara gitmek için evden çıktığında ilçedeki herkesin, her şeyin üstüne üstüne geldiğini hisseder. Mustafa Abi’sinin çilingir dükkânın önüne geldiğinde ruh hali değişir. Bu değişim

³ Mustafa Kutlu, *Kalbinin Sesi ile Toprağa Dönüş* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2023).

doğrudan verilmez. Dükkânın önündeki söğüt ağacı işe konuşulur. Mesude bu ağaca özel bir anlam yüklemiştir. Ağaca dokunur, sokağın sessizliği ve ferahlığını duyumsar; huzursuzluğu dinmese de sakinlemiştir artık. Yol boyunca herhangi bir şeyin değil de dükkânın önündeki söğüt ağacının tasvir edilmesi ve Mesude'nin bu ağaçla kurduğu bağın verilmesi dikkate değerdir. Çünkü Mesude sevdiği ağacın, sokağın ve Mustafa Abi'sinin yanına gelmiştir. İçindeki fırtına burada durulacaktır. Sonuç olarak söğüt ağacı Mesude için bir dalgakıran görevi üstlenmiştir, denilebilir.

Su Köpüğü (HY) adlı hikâyede savaştan kaçıp gelen Lina ve ailesi küçük bir sahil beldesine yerleşmiştir. Baba bir fırında ustalık yapar, anne ve altı aylık bebeği ile denize girmek için sahile giderler. İlk defa denize girecek aile için aslında hava ve deniz pek uygun değildir.

“Deniz sabahki fırtınanın etkisiyle hırçın, sahil ise ıssız. Issızlığı bozan tek hareket, dalgalar. Sürekli, hiç durmadan, yükselip alçalıp, adeta hırçınca döverek, çarparak kıyıya vuruyor. Uzaktaki gri bulutlara bakıyor. Sabah gün doğmadan başlayan şiddetli gök gürültüleriyle herkesi uyandıran fırtına, uzakta gri bulutların içinde asılı duruyor, her an geri gelebilir. Güneş bir görünüp bir kayboluyor çünkü. Adı Karadeniz’miş bu suyun.” (HY, s. 19).

Deniz’i ilk kez gören, denize ilk kez girecek bir insan için deniz ne demektir. Onun zihninde nasıl bir çağrışım yapar? Bulutlar, rüzgâr, fırtına ve Güneş nasıl hareket eder, bu soruların cevabı hikâyede verilir. Bu hikâyede doğrudan deniz denilip geçilmemiştir. Zira hem denizin kendisi başlı başına bir hikâyedir aile için ham de o gün denizde yaşayacakları boğulma hadisesi. Fırtına sonrası deniz kısmen durulmuş, ama yine de dalgalı ve hırçındır. Ailenin yaşantısı da tıpkı denizin durumu gibidir. Denizin ve sahilin durumu hikâye boyunca tasvir edilir. Ailenin yaşadığı zorluklar ve göç göz önüne alındığında kolaylıkla fırtınalı deniz ile yaşantıları arasında bir bağ kurulabilir. Aile bir fırtına atlatmıştır, bu fırtınada büyük oğullarını kaybetmişlerdir. Evlerini, şehirlerini ve ülkelerini kaybetmişlerdir. Sonunda bu küçük sahil beldesine gelmişlerdir. Belde denizin şimdiki durumuna benzetilebilir. Lakin ilerde bulutların arasında gizlenen fırtına, bir bakıma ailenin gelecekte yaşayacağı zorlukların habercisidir. Yazar bu sakin ve küçük sahil beldesini, hırçın denizi ve fırtına sonrası manzarayı ailenin geçmiş yaşantısını göz önünde bulundurarak titizlikle kurgulamıştır, denilebilir.

“Onları uzaktan seyrederken Meryem tek başına geziniyor bahçede. Uzanıp dokunuyor dallardaki mandalinalara, bir tanesi hemen yere düşüyor. Behçet Bey ‘Ye evladım, çekinme’ diye sesleniyor onun bulunduğu tarafa. Az önce düşen mandalinayı alıyor yerden, parmağını bastırıp soymaya başlıyor, mandalina örtülerinden sıyrılıp avucunda kalakalınca, azap kuşatıyor etrafını. En uzak köşesine kadar gidiyor bahçenin. Limon ağacı da var. İlk defa görüyor böyle ağaçları.” (KM, s. 20).

Mandalina (KM) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda Meryem, erkek arkadaşının ailesiyle tanışmak için geldiği evin bahçesinde. Meryem'in erkek arkadaşı Ceyhun'un ailesi başörtüsü konusunda ön yargılara sahiptir. Bu sebeple tanışma hayli sıkıntılı geçer. Evden bahçeye çıktıklarında Meryem'in nefesi açılmış, biraz olsun rahatlamıştır. Hikâyede hem mandalina nesnesi hem de mekân olarak mandalina bahçesi bilinçli olarak tercih edilmiştir. Kapalı mekânda olmak genel olarak sıkıntıyı derinleştiren, yoğunlaştıran, insanı bunaltan bir durum olduğu için Meryem bahçeye çıkar, burada nefesi açılır. Bunun yanında mandalinalara dokunur. Bir tabiat unsuruna dokunmak da aynı şekilde sıkıntısının dağılmasına yardımcı olur. Diğer yandan Behçet Bey'in ikazı ile soyduğu mandalina elinde azap kuşanır. Buraya gelirken çıkardığı başörtüsü ile soyulan mandalina arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Zira kendisinin de başörtüsünü çıkarınca sıkıntısı artmış, etrafını azap kuşatmıştır. Yine de bahçeyi dolaşmaya devam eder, en uzak köşelerine kadar gider. Tabiatın genişliği içinde bulunduğu ruh halini dağıtsın ister.

Masallardaki Kız (HY) adlı hikâyede, hikâye bir yerden bir yere yolculuk eden baba anne ve kızıdan oluşan aile bir dinlenme tesisinde mola vermişlerdir. Mevsim kış, hava soğuktur. Bu yüzden aile kapalı bir bölümde oturmayı tercih eder. Baba ve kız arasındaki iletişimsizliğin sebep olduğu gerilim ve babanın sıkıntılı durumundan bir kaçış olarak açık alan tasvir edilir.

“Oturdukları kapalı alanın yanındaki etrafı çitle çevrili, derme çatma kümeşte tavuklar dolanıyor. İki de ördek var. Çamların yeşili dipdiri kar altında. Bir köpek küçük kulübesinin önünde yatıyor, başı ayaklarının üstünde. Durgun ve ıslak gözlerle bakıyor. Hareketsiz ve sessiz her şey. Kar her şeyi, her şeyi güzelleştirmiş, kat kat bir tül olmuş düştüğü yerde. Dağlar var arkada, sisli.” (HY, s. 54).

Yukarıdaki pasajda da görüldüğü gibi dışardaki manzara oldukça iyimser resmediliyor. Bunun sebebi içerideki kasvetli ortamdan bir şekilde kaçma eğilimi olarak düşünülebilir. Baba içinde bulundukları durumdan ve kızıyla yaşadıkları krizden memnun değildir. Kendileri olmayan bir sorun üzerinden sorun yaşarken dışarıda doğa bütün ihtişamıyla kendini göstermektedir. Bunun yanında baba-kız arasında asıl krize neden olan kızının durmadan kendi kendisinin fotoğrafını çekmesi durumu bu manzara ile birlikte düşünülebilir. Zira kızı kendisi ile meşgul olurken dışarda, tabiatın güzelliklerini kaçırmakta, görememektedir. Doğrudan bir telkin olmasa da bu mola yerinde, beş on dakikalık sürede etrafa bakıp için açılacağı yerde sen her zaman olduğu gibi kendinle meşgulsün, demek istemektedir. Elbette bundan kızın haberi yoktur. Annenin de haberi yoktur. Babanın zihninden ve gözünden duyumsanan doğal güzellik diğer karakterlerce ne oranda duyumsandığı bilinmez. Ama okur burada kendisi bir yorum yapma yoluna gider. Bu yorumun tabiatın güzelliği tarafından kuşatılmış olduğu söylenebilir.

Kanmak (HY) adlı hikâyede yurt dışı eğitimi için İngiltere’ye giden genç adam okulun yanı sıra bir otelde çalışmaktadır. Bir sabah nehrin kenarında otururken annesini görüntülü arar. “Sabahın erken bir saatinde nehrin kenarında oturuyordu. Uzunca bir zamandan sonra sıcaklık, ilk defa böyle tenine değişiyordu. Ne güzeldi güneş.” (HY, s. 28) Memleketten pek iyi ayrılmadığı babası genç adamı rüyasında görmüştür. Annesi bu rüyayı anlatır ve babasının öğüdünü söyler. Yabancı bir ülkede olmak başlı başına zorken bir de babasının rüyası aklına takılır. Bu şekilde nehrin kenarında yürür. Nehre ve çevreye dair ayrıntılı bir tasvir yapılmaz. Yalnızca nehrin kenarında ve tabiatla iç içe olduğunu anlarız kahramanın. Görüntülü görüşmenin diğer ucundaki annesi evlerindedir. Evden gelen bunaltıcı hava ve haber önünde uzanan tabiatla bir parça hafifletilir. Konuşmanın ilerleyen bölümünde genç adam nehrin kenarında yürümeye başlar. Yine ayrıntı verilmez.

“Etrafına baktı, işte güneş çekilivermişti her zaman olageldiği gibi, bir görünüp bir kayboluyordu yaz kış. Uyumadan derse gidecekti, biraz daha oyalanabilirdi. Suya eğildi, akıp gidiyordu. Görünmeyen bir girdap vardı suyun içinde, kendine doğru çekiyordu; hiçbir şey yapmasına gerek yoktu ki; sokaklar, evler, sakin hayat, sakin trafik, insanlar, yüzler, Mr. Bassinger, beş çayı, kuş cıvıltıları, sincaplar, yaşayıp gidiyordu işte rahat, huzurlu...” (HY, s. 37).

Çevredeki şeyler kabaca söylenir, okur yalnızca kahramanın böyle bir çevrede olduğunu anlar. Mekânlar hakkında derinlemesine bir yargıya varmaz. Yazarın bu hikâyede odak noktası kahramandır. Mekânlar yalnızca bir zemindir. Mekânlar hakkında bilinmesi gerektiği kadar ve kahramanın psikolojik durumu ölçüsünde bilgi verilir.

Yukarıda beş hikâyede örneklendirmeye çalıştığımız dış mekânlar yazarın; *Babamın Sesi*, *Sıradan Bir An*, *Yeni Komşular*, *Esir Şehrin Annesi*, *Kalple Bilmek*, *Nuh’un Kızı*, *Dayan ve Çok Yaşa*, *Yıldızlar Kadar Uzak*, *Asla Pes Etme*, *Nurdan Irmak*, *Bir Mevsimlik Dostluk*, *Dut Mevsimi*, *Ayrılık Kokusu*, *Aziz Messi*, *Kar Makamı*, *Beraber Dönmek* hikâyelerinde de dış mekân olarak seçilmiştir. Yazar dış mekânları görüldüğü gibi birçok hikâyesinde kullanmıştır. Mekânların tasviri konusunda bir ortalama yoktur. Bazı hikâyelerde dış mekân tasvirlerine çokça yer verilirken bazılarında yalnızca mekânın adı anılıp geçilmiştir. Bu durum hikâyenin ve hikâye kişilerinin durumu ile ilgilidir, denilebilir.

6.2. Eve Dönmenin Yolları⁴ / (Dar Mekânlar)

Mukadder Gemici, hikâyelerinde ayrıntılı mekân tasvirlerine girişmez. Mekân hikâyedeki vak'ayı besleyen bir unsur olarak görünür. Bunun yanında yazarın hikâyelerinde baskın mekân evdir. Evden dışarı çıkılsa bile yine eve dönmenin yolları aranır. Özlemi çekilen, sıcaklığı duyumsanan bir ev imgesi vardır.

Ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı bunlar dağılıp giderdi. Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrendir. (Bachelard, 1996, s. 34-35).

“Bir Tecrübenin Nakli” başlığında, “Ruh Arayışı” olarak kategorize ettiğimiz, Mukadder Gemici hikâyelerinin vak'aları, Bechelard'ın yukarıda ev ve ruh arasında kurduğu bağ ile arayış yönünden benzeşir. Gemici, hikâyelerini kurarken bir arayışın hikâyesi olarak kurar. Bu arayış çoğu zaman ruh arayışı olarak gün yüzüne çıkar. Bu ruh, oluşumuna evde başlamış, bazen bu oluşumu tamamlamış, bazen yarım kalmış ve evden dışarı savrulmuştur. İşte bu noktada arayışın temel noktası ruh olacağından evin mekân olarak önemi ortaya çıkar.

Kızdan Başka (APE) adlı hikâyede neredeyse hiç mekân tasviri yoktur. Mekânın ev olduğunu biliriz. Onun dışında mekânın ayrıntılandırılması yapılmaz. Kişilerin mekânla herhangi bir özel bağı yoktur. “Yatsı cemaati çoktan dağıldı. Koca ev, amcalarla, halalarla, yengelerle en çok da çocuklarla dolu ev kadar sessiz ki...” (APE, s. 99). Görüldüğü gibi ev hakkında yapılan ayrıntılandırma insan üzerinden yapılıyor. Mekânın kendisi hakkında herhangi bir detaya girilmiyor.

“Babam aynaya bakıyor, ben de arkasından babama bakıyorum. İkimizin yüzü aynada yansıyor, meğer benim yüzüm de aynı renkmış, fark etmemişim. Kapıdan dışarı çıkıyor, babaannem elini uzatacak gibi oluyor oğluna bir teselli için. Boş bir çuval gibi olduğu yere, minderin üstüne bırakıveriyor kendini. Ben babamın ardı sıra gidiyorum. Babam eşikte, ay ışığının aydınlattığı taşlara oturmuş” (APE, s. 100).

Aynı hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Fatma ve babası arasında yaşananlar yine ayrıntılı mekân tasvirine girilmeden aktarılır. Yazar küçük bir dokunuşla mekânı belirtir, aynanın karşısındadırlar. Ayna hakkında bilgi verilmez. Ardından mekân değişir, babası evden çıkar ve eşiğe oturur. Burada da yine ay ışığıyla aydınlanmış taşlar belirtilir daha fazla ayrıntıya girilmez. Yazarın burada odaklandığı durum baba ve kız arasındaki düşük yoğunluklu gerilimi

⁴ Alejandro Zambra, *Eve Dönmenin Yolları*, (İstanbul: Notos Yayınları, 2017).

vermektir. Bunun için önce aynayı ardından ay ışığıyla aydınlanan taşları işe koşturmuştur.

Yazarın, mekân olarak evi seçmesi tesadüf değildir. Çünkü başkışı Fatma bu evde doğmuş, kardeşleri, annesi, babası, babaannesi ile burada büyümüştür, annesinin ölümüne ve kendisinin okuyup kaymakam olmasına sebep sözleri annesinden bu evde duymuştur. Yıllar sonra eve dönmesi, annesinin ölüm anını hatırlaması ve umudunu korumasının çıkış noktası evden başlıyor denilebilir.

Hırsız (HY) adlı hikâyede mekân yine evdir. Daha önce gelmediği bir eve hırsızlık yapmak amacıyla giren genç adam evde yaşlı bir adamla karşılaşır, ardından hasta yatağında yatan Latife hanımı görür. Bu hikâyede yazar ev hakkında ayrıntılı mekân tasvirleri verir. “Oda karanlıktı ama dışardan gelen varla yok arası ışıktaki eşyaları seçebiliyordu. İki kanepe karşılıklı, eski tip bir televizyon, ortada yüksek bir sehpa. Duvarda Nuh Nebi’den kalma tablolar” (HY, s. 11). Genç adam ilk kez girdiği bir evi tanımaya çalışmaktadır. İş gereği değerli eşyaların yerini bulmak için odaları gezinir. Burada merkez kişinin gözünden aktarılan mekân ayrıntılıdır.

“Dolaba baktı. Yedi kapısı vardı. Kaç eve girmişti gecenin karanlıklarında, gündüzün aydınlıklarında. Hiç böylesini görmemişti. Oymalar çiçek deseni değildi ilk anda sandığı gibi. Çakal figürleri oyulmuştu desene, tam yedi tane, keskin dişleriyle bir çocuğu parçalıyordu. Kan sızıyor ama hiçbir yere akıyordu.” (HY, s. 13).

Hayalle gerçek arasında verilen yukarıdaki mekân tasviri oldukça ayrıntılıdır. Söz konusu dolabın yedi kapılı olması, oymalarında çakal figürünün bir çocuğu parçalıyor oluşu alışlagelmiş bir mobilya türü değildir. Burada genç adamın yaşadığı gerilim ve hayatındaki olumsuzlukların bir temsili olarak söz konusu dolap bir sanrı halinde ayrıntılandırılmış olabilir. Diğer yandan ev sahibi ihtiyarların bekledikleri biri vardır. Beklenen eve muhakkak dönecektir. Son anlarını yaşayan Latife Hanım bu dönüşü bekler. Eşi de bu anı bir hırsız yardımıyla eşine yaşatır. Hem genç adam tarafında hem de Latife Hanım tarafına ev bir dönüş olarak kurgulanmıştır. Öyle ki genç adam da aile sıcaklığını bulduğu bu eve girdiğine pişman olmuştur. Zihni geçmişe gitmiş ve yaptığı işten belli belirsiz bir pişmanlık duymuştur.

Nurdan Irmak (KM) adlı hikâyede Mehmet askerlik sınavlarını kazanmış helallik almak için dedesinin yanına köye gelmiştir. Burası Mehmet’in şu an yaşadığı ev değildir ama çocukluğu bu evde geçmiş, birçok hatıra biriktirmiş, en güzel günleri bu yerde geçmiştir.

“Duvarlarda torunların, çocukların resimleri, tozlu televizyon, tahta tavan, camdan kapağı zorla ittirildiğinde ancak açılan dolabın içinde siyah ciltli ilmihal kitabı, seçme hadisler,

eksik ciltleriyle ansiklopedi serisi ve hangi yıllara ait olduğu el çizimi kapaklarından şıp diye anlaşılan çocuk kitapları. Önce kızamık çıkardığı için, sonra da Kurban Bayramı yakın diye uzayan, şimdi tatlı bir hatıra olan kış tatili boyunca okuduğu kitaplar bunlar; Gülliver'in Seyahatleri, Denizler Altında Yirmi Bin Fersah, Ömer Seyfettin'den Seçme Hikâyeleri Alaaddin'in Sihirli Lambası..." (KM, s. 91).

Pasajda görüldüğü gibi Mehmet'in gözünden ev ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiş. Bu tasvir aynı zamanda Mehmet'i çocukluğuna götürür. Burada yaşamaz ama buradaki her nesne, her eşya evin kendisi Mehmet için çok önemli olduğu görülür. O yüzden çocukluğunda okuduğu kitapların zamanını tanımakta zorluk çekmez. Bunların yanında Mehmet eve dönmüştür. Alacağı önemli karar öncesinde eve dönmüş olması dikkate değerdir. Zira hayatının sonraki dönemi boyunca yapacağı mesleği seçmek üzeredir. Aradığı, yaslanmak istediği, bağlı olmak istediği güçlü bir yerdir esasında. Bu hem geçmiş hem de ruhunu oluşturan yaşantının toplamıdır. Bu yüzden dedesinin telkinleri ve geçmişten kendisinin bu evde hatırladıkları önemli bir yere sahiptir.

Kavuşma (KM) hikâyesi gerçekte var olan bir mekânda geçmez. Zaman da yaşadığımız zamana benzemeyen, belirsiz, uzak bir zamandır. Kahramanımız dünyanın yakılıp yıkıldığı açlık ve yokluk çekilen belirsiz bir zamanda, bileğindeki kontrol kelepçesi ile cam küpe kabul edilmek için yola çıkmıştır. Bu kabul öncesinde ninesini ziyaret edecektir.

"Evi yeni, paketinden henüz çıkmış bir eşya görmemişçesine hep eski, kimsenin yaşını bilmediği kadıncağz da hiç genç olmamışçasına hep yaşlıydı. Renginin solgunluğu hep aynı kalan perdeler, yeri hiç değişmeyen koltuklar, eğriliği milim şaşmayan çay kaşığı, renkli ipliklerle üst üste örülmüş küçük paspaslar, kilimler, odanın ortasında duran kara soba, sarılığının tonu sabit fotoğraflar ve daima tozlu guguklu saat... (KM, 208, s. 80)

Hikâyeden alınan yukarıdaki bölümde ninenin evi ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Hikâyede kişiye göre, kişiyi anlatmak için, ayrıntılı tasvir yapılmış. Kahraman kendisi için önemli olan bu eve dünyanın son günü olarak nitelendirilebilecek bu felaket gününde gelmiş, arayışını ortaya koymuştur. Aradığı şey tam olarak bu evdeki eski günler, felaketten önceki yaşantıdır. Bunu o gece bulması zordur. Yine de umudunu kaybetmemek için yanına kafesteki bülbülü alır ve cam kafese öyle gider. Aradığı ruhudur şüphesiz. Bunu bir başka dünya olarak adlandırılabilir cam kafeste bulması bülbülün eski günlerdeki gibi ötmesine bağlıdır. Bülbül burada eskiye ait olan bütün her şeyi temsil etmesi bakımından dikkate değerdir.

Yazarın *Hak Edilmiş Bir Ölüm*, *Nuh'un Kızı*, *Hakikatli Arkadaşım*, *Masadaki Güller*, *Anormal Bir Durum Yok*, *Kızdan Başka*, *Deneyin İlk Günü*, *Hatırlı Yara*, *Asla Pes Etme*, *Belediye Başkanı*, *Ameliyattan Önce* hikâyelerinde dar mekânlar seçilmiştir. Bu mekânlara ait

tasvirlerle karakter arasında ilişki sezilir. Karakterin psikolojik durumu ve gündelik hayatta yaşadıklarının mekân tercihinde etkili olduğu söylenebilir, bunun yanında karakterin duygu durumundaki geçişkenlik de yine mekân değişimi ile ortaya konulur.

6.2.1. Ulaşım Araçları

Mukadder Gemici hikâyelerinde bir yerden bir yere giderken kullanılan araçlar dikkate değerdir. Dış mekânda seyahat etmesi sebebiyle dışarıyla bağını koparmayan, kapalı bir mekân olmaları sebebiyle de dar mekân olarak adlandıracağımız araçlar karakterlerini yalnızca bir yere götürmekle kalmaz aynı zamanda kahramanların hayat döngüsünde önemli kararların, keskin dönüşlerin, savruluşların ve yeni bir hayatın habercisi de olurlar.

“Baht dönüşü, Aristo’nun Poetika’da (MÖ 4. Yy.) trajedideki hikâye yapısını anlatırken kullandığı bir terimdir. Sonradan eleştirciler tarafından daha geniş bir anlamda kullanılan bu terim, bir hikâye, roman, trajedi ve komedide kahramanın talihinin birdenbire ve beklenmedik şekilde tersine dönmesi demektir. Bu iyiden kötüye veya kötüden iyiye olmak üzere iki şekilde olabilir. (Huyugüzel, 2019, s. 70).

Ömer Faruk Huyugüzel’in “baht dönüşü” olarak maddelendirdiği bu durum Mukadder Gemici hikâyelerinde, ulaşım araçlarının mekân olarak seçildiği hikâyelerde karşımıza çıkar.

Nereye Gidiyoruz (APE) adlı hikâyede mekân bir tren kompartımanıdır. “70 yaşında alzaymır hastası bir adam babam. Trenle Ankara’ya götürüyorum onu” (APE, s. 76). Alzheimer hastası olan babası ile yolculuk eden oğlunun hikâyesi tren hareket ettikçe açılır. Tren ilerledikçe yine babanın götürüldüğü yer de netleşir. Baba huzurevine götürülmektedir. Oğlu kesin bir karar vermemiştir. Yalnızca buna mecbur olduklarına kendini inandırmak için çabalamaktadır. Mekâna dair hiçbir ayrıntı bulunmaz. Yalnızca tren kompartımanında olduklarını ve trenin hareket ettiğini verilir. Hikâyenin sonunda oğul kesin kararını verir, babasını huzurevine bırakmayacaktır. Görüldüğü gibi tren hikâyenin kahramanlarını yalnızca bir yere götürmez aynı zamanda bir karara da varmalarına sebep olur. Bu sebeple hikâyenin bir baht dönüşü içerdiği ve bu baht dönüşünün trende gerçekleştiği söylenebilir. Hikâyenin yolculuk şeklinde kurgulanması bu karar aşamasını olgunlaştırmak için tercih edilmiştir, denilebilir. Yine bu yolculuk da bir mekân olarak trende gerçekleşmiştir. Mekânın tren olması kahramanın derinlemesine düşünmesi ve babasından başka bir şeyle meşgul olmaması için tercih edilmiş olabilir. Bu sebeple yazarın mekân tercihinin bilinçli ve planlı olduğu söylenebilir.

Müsait Bir Yerde (KM) adlı hikâyede mekân bir minibüstdür. Hikâyenin kahramanı gece vardiyasından çıkmış eve gitmektedir. Minibüse bindiğinde mekân hakkında ayrıntılar verilir.

“Oh, nihayet geldi minibüs. Gece vardiyasından çıktım eve dönüyorum, hava soğuk. Annem yatmamıştır. Pencerede bekler hep ben gelene kadar. Arkada genç bir çift var. Kadın yorgun, kocasının omzuna düşüyor başı ara sıra. Önde şoförün yanında tek kişilik koltukta, kucağında pazar poşetleriyle yaşlı bir adam oturuyor. Yaşlı adamın pırasalarından yükselen koku sarmış minibüsü. (KM, s. 71).

Minibüste yolculuk yapan diğer insanlar hakkında bilgi verilir. Burada mekân olarak minibüsün kendisi hakkında ayrıntıya yer verilmez. Minibüs, içindeki insanlarla ayrıntılandırılır. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde minibüse binen üç genç ile minibüsteki sessizlik bozulur. Kafası dumanlı bu gençler, hikâye kahramanını kendi sefi zamanlarına götürür. Üç yıl önce kendisi de bu gençler gibi kötü halde yaşamaktadır. Annesine kötülük etmektedir. Minibüs şoförü ve üç genç gürültü sebebiyle kavga etmeye başlar, şoför tam bıçaklanacakken hikâyenin kahramanı şoförü kurtarır. Aslında bu şoför üç yıl önce madde kullanmayı kendisine bıraktıran kişinin ta kendisidir. Görüldüğü gibi minibüs içindekileri yalnızca işten eve götürmez aynı zamanda onların hayatında keskin dönüşlere sebep olan olaylara da sebep olur. Bu yönüyle minibüsün bir mekân olarak seçilmesi, kahramanların hayatlarındaki önemli kırılmalar göz önünde bulundurulduğunda baht dönüşün gerçekleştiği bir mekân olduğu söylenebilir.

Aziz Messi (KM) hikâyesinde Aziz, Suriye’den Fransa’ya babasının yanına gitmektedir. Hikâye Türkiye’de bir koyda açılır. Ardından kıyıya bir tekne yanaşır ve Aziz ile birlikte diğer göçmenler de tekneye biner. Tekne bir süre gittikten sonra alabora olur. Bu hengamede Aziz yalnız kalır. Teknenin alabora olmasıyla hikâyenin bu bölümü son bulur. Mekân olarak tekneye dair ayrıntılar sınırlıdır.

“Karanlık merdivenlerin sonundaki kapıdan içeri girdi. Sıkış sıkıştılar, kadınlar ve çocuklarla. Kapı kapandı. Kilit sesi iyice korkuttu Messi’yi. Küçük solgun bir ampul aydınlatıyordu kamarayı. En uçta küçücük bir pencere vardı. Bir siyahlığı çerçevesiyordu. Dar yatağın üstüne çocukları bırakmışlardı. Çocuklardan biri bütün kargaşaya rağmen uyuyordu, diğerlerinin elinde birer gofret vardı, susmaları için.” (KM, s. 55).

Hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda görüleceği üzere, mekân olarak tekne hakkında pek fazla tasvir yapılmamıştır. Yalnız, teknenin bir kamarasında yolculuk eden insanlarla birlikte kamara hakkında bazı ayrıntılar verilmiştir. Göçmenlerin üstlerine kilitlenen demir kapı bu ayrıntılardan biridir, kamarayı aydınlatan solgun bir ampul bir başka ayrıntıdır, ardından

küçücük bir pencere de yine dikkate değer bir ayrıntıdır. Yazar bu ayrıntıları hikâyesini anlattığı inşaların hayatlarıyla ya da yolculuklarıyla özdeşleştirerek vermiş olabilir. Zira göçmenler için umut, çok küçük bir pencere kadardır. Bu yolculuktan kurtulmak da hayat da kalmak da hayata devam etmek de pencere kadardır. Yine solgun bir ampulle de göçmenlerin gerçek aydınlığa, güneşe, gidecekleri yere varmalarının karamsarlığı verilmek istenmiş olabilir. Üzerlerine kilitlenen demir kapı ile bu umutları büyük oranda hapsedilmiştir. Teknenin kendisi de zaten bir araç olarak umudu, çağırıştırır. Zira insanı bir yerden bir yere deniz üstünde götürmektedir. Bu umut aynı zamanda tehlikeli, zor bir umuttur. Hikâyenin ikinci bölümünde Aziz babasının yanında bir futbol maçı izlemektedir yani alabora olan teknedeki kurtulmuş ve hayatında kesin bir dönüş olmuştur. Bu yönüyle tekne baht dönüşün gerçekleştiği bir mekân olmuştur.

Yazarın Masallardaki Kız, Sıradan Bir An, Beraber Dönmek, Nuh'un Kızı hikâyelerinde ulaşım araçlarına yer verilir. Buradan yazarın sıklıkla olmasa da bir mekân olarak ulaşım araçlarını seçtiğini söylemek mümkündür. Ulaşım araçları yaşanan bir yer olmaktan ziyade bir yerden bir yere ulaşmak için konumlanmış hareketli mekânlardır. Bu araçlarla karakter sadece bir diğer yere ulaşmaz aynı zamanda hayat döngüsünde önemli bir kırılma, geri dönüş veya değişim için adım atar. Buradan bakılınca yazarın hikâyelerine bir mekân olarak giren ulaşım araçları 'baht dönüşü' için bir vasıta olarak kullanıldığı söylenilebilir.

Mukadder Gemici hikâye mekânlarını açık ve dar mekânlar olarak başlıklandırdığımız şekilde kurgular. Hem açık mekânlarda hem de dar mekânlarda hikâyeleri mevcuttur. Asla Pes Etme, Mandalina, Nurdan Irmak, Hayat Budur İşte, Masallardaki Kız, Aziz Messi, Nurdan Irmak, Hatırlı Yara, Kar Makamı hikâyeleri hem açık mekânlarda hem de dar mekânlar mevcuttur. Yine dar mekân olarak nitelendirebileceğimiz ulaşım araçlarını baht dönüşünün gerçekleştiği birer mekân olarak kullanır. Dolayısıyla yazarın insanın yaşadığı yerleri, hikâyelerine mekân olarak seçtiği söylenebilir.

7. HİKÂYENİN KURULUŞU

Bir hikâyenin kuruluşunda önceki bölümlerde başlıklandırıp ayrıntılandırdığımız üzere; anlatıcı, vak’a, zaman, kişiler ve mekân kurucu role sahiptir. Bu kurucu unsurların bir arada bulunması ve düzenlenişi bir bakıma hikâyede uygulanacak yöntem ve tekniklerle ilgilidir. Söz gelimi anlatıcı, vak’a, zaman ve mekânı büyük oranda diyalog tekniği ile kurulmuş bir hikâyede bu tekniğin kendi çerçevesi içerisinde sunacaktır. Bir hikâyeye şu teknikle kurulmuştur demek elbette zordur, böyle bir kesin hüküm vermenin sakıncaları da vardır. Fakat hikâyenin omurgası, büyük çoğunluğu belli bir teknik etrafında kurgulanmış olabilir. Bizim burada başlıklandıracağımız teknikler, hikâyelerin omurgasını oluşturan teknikler olacaktır. Yoksa bir metinde birden çok tekniğin kullanılması doğaldır, diğer yandan söz konusu kurmaca teknikleri birbirlerini tamamlayan, birbirleriyle iç içe geçmiş yapılardır. Bunları kesin bir çizgiyle ayırmak bu sebeple zordur ve sakıncalıdır. Bu yüzden bu teknikleri birbirinden ayırmak yerine birbirlerinin etki alanındaki rolleri üzerine düşünmek daha isabetli olacaktır.

7.1.Diyaloglar

Mukadder Gemici hikâyelerinin büyük çoğunluğunda diyalog kullanır. Gerçek dünya ile sıkı bir bağ içinde olan yazarın hikâyeleri, bu gerçekliğini diyaloglarla pekiştirir. İnsan yaşamının olmazsa olmazlarından olan, konuşma ve konuşmanın nihai amacı olan iletişim kurgusal dünyada diyaloglar vasıtasıyla pekiştirilir. “Diyalog, iki veya daha fazla kişi arasında gerçekleşen konuşma demektir. Bu konuşma tarzı daha çok kurmaca eserlerde, roman ve hikâyede kullanılmaktadır” (Tekin, 2018, s. 265). Bir bakıma kurgusal metin diyaloglarla gerçek dünyaya yaklaştırılır. Bu aynı zamanda hikâye okurunun kurgusal dünyanın gerçekliğine ikna edilmesi için de kullanılan bir tekniktir. “‘Diyalog’, figür olmayan anlatıcıyı -ki bu anlatıcı gözlemci konumunda bile olsa- bütünüyle silikleştirerek okuyucuyla figür merkezli içeriği doğrudan karşı karşıya getirmek ve böylece içeriğin uyandıracığı gerçeklik izlenimini pekiştirmek amacıyla kullanılan bir tekniktir” (Sazyek, 2021, s. 122-113).

Hatırlı Yara (HY) adlı hikâyeyi yazar diyaloglar üzerinden kurgulamıştır. Annenin konuşmaya başlaması ile açılan hikâyeye daha sonra kocası dâhil olur. Diyaloglar arasına giren geri dönüşler, özetlemeler ve iç çözümlemelerle hikâye devam eder ve bu akışla biter.

“‘Bana bek. Ben bunun sahibini buldum.’

Eve geldiğinden beri kapıda ayakta duran kocası, gelip artık yanına oturuyor. Göğsünün

inip kalkması, ağlaması durdu eşinin. Küçük bir bebeğin emzikle sakinleşmesi gibi pembe toka onu sakinleştirdi. Evirip çeviriyor tokayı. Bastırıp açıyor, kapıyor. ‘Hani yan binada bazaacı vaadı ya... Muhittin miydi Necmettin miydi adı, öyle bir şeydi... efendi bi adamcağızdı.’
 ‘Siirtli...’
 ‘Ha işte, hani bi gızlaa vaadı, İzmir’de okul okuyordu.’
 ‘Eee?’
 ‘E’si o gızmış işte’” (HY, s. 8).

Kocasına şehit oğlunun geçmişte kalmış bir hatırasını anlatan anne ve onu dinleyip zaman zaman konuşmaya dâhil olan kocası hikâye boyunca konuşurlar. Yukarıda alıntıladığımız pasajda annenin ilk sözü söylemesinin ardından kendisine ve elindeki tokaya dair ayrıntılar verilir. Bu aralığın, soluk soluğa eve gelen annenin soluklanma aralığı olduğu düşünülebilir. Sonrasında konuşmaya devam eder. Kocası odada yokmuş gibi ya da bu konuşulanları daha önce de dinlemiş gibi zorunluluktan cevaplar verir. Annenin heyecanlı konuşması devam eder. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de anne konuşmaya çok istekli, kocası onun kadar istekli değildir. Öyle ki kadının yarım sayfayı bulan aralıksız konuştuğu yerler vardır. Annenin, kaybettiği oğlunun hikâyesinde çok önemli bir keşif yapmış biri olarak bu heyecanı ve konuşma iştahı doğal karşılanabilir. Zira gerçek hayatta da evlat acısının ardından gelen üzüntü hali ya komple bir sessizlik ya da konuşarak kendini teselli olarak karşımıza çıkar. Bu hikâyede anne, oğluna dair bulduğu bu sır ile bir parça teselli olur, bunu kocasına uzun uzun anlatmak ister, anlatır da ki acısını bu şekilde bir parça hafifletmek ister. Metnin yapısal boyutu açısından düşünüldüğünde, bu hikâyede diyaloglar ana omurgayı oluşturmuştur. Bu omurga ile metnin ritmi ayarlanmış diğer teknikler diyaloglara göre konumlanmıştır.

“‘Sevmişler, çok sevmişler... bütün neşesi hep ondanmış oğlumun...’ ”
 İzne geldiğinde bütün evi türkü sesi dolduruyordu, çınliyordu odalar. O günler, ah o günler...
 İçinden geçen soruları duymuş gibi cevap veriyor karısı, anlatmaya devam ediyor.
 ‘Bazara gidiverem, bi hava alam dedim. Domadiz, büber bakıyom öle. Bene seslendi, baktım gözelce bi kız. (HY, s.9).

Hikâyenin ileriki bölümlerinden alınmış bu pasajda anne konuşmaya devam ediyordu. Onun konuşma aralıklarında babanın bilinçakışı gerçekleşiyor. Sonrasında anlatıcının müdahalesi geliyor ve anne tekrar konuşmaya başlıyor. Burada diyalog bir bakıma hikâyeyi oluşturan diğer teknikler için bir çerçeve, bir kalıp görevi görüyor. Diyaloglarla birlikte diğer teknikler de uygulanmış oluyor, denilebilir.

Nuh’un Kızı (NK) adlı hikâye diyaloglar üzerine kurulmuştur. Yaklaşık 23 sayfalık bu

uzun hikâyeye diyaloglar ritim kazandırmıştır. Uzun tasvirlerin, iç çözümleme ve özetlemelerin okuru metinden uzaklaştırmasına tehlikesine karşın diyaloglar metni daha hareketli ve okunabilir hale getirmiştir. Metnin kimi yerinde aralıksız bir karşılıklı konuşma şeklinde konumlanan diyaloglar, kimi yerde ise uzun tasvirlerin ya da özetlemelerin arasına konmuştur, yani gerektiği yerde, ya da diyaloga zemin hazırlamak için konmuştur.

“-İçtin mi sen şişe falan da yok ortalıkta. Daha kaç gün çıkmayacaksın yayına kızım?”

-Ağlama isteğime engel olamıyorum.’

-Bir doktora falan git kızım, ne bu hal?”

-Gittim.

-Ne dedi_

-Yaşayın dedi. Yaşayamıyorum böyle dedim.

-Sonra?”

- Sonrası, sapma ihtimali üzerine konuştuk. (NK, s. 28).

Metinden alınan yukarıdaki pasajda kesintisiz bir diyalog mevcuttur. Melek ve arkadaşı Zuhal karşılıklı konuşmaktadır. Soruları ve vardır. Bir bakıma zihnin başka şeyler düşünmesi için alan bırakılmaz çünkü konuşma anında karşıdan söylenen işitilmeli ve anında cevap verilmelidir. Böyle de yapılır ve yarım sayfa boyunca bu konuşma kesintisiz devam eder. İlerleyen bölümlerde konuşma birden kesilir ve Melek’in iç konuşması başlar. “Burada, bunca mesafeden görebiliyorum onları. Evdeki hallerini. İsmimin bir harfi bile geçmiyor, eminim. Hiç var olmamışım gibi, hiç tanımamışlar gibi beni...” (NK, s. 29). Hikâyede diyalogun birden kesilmesi ve Melek’in iç sesinin aktarılması şüphesiz hayatın içinde olan bir durumdur. Adada yapacağı bir haber için Nuh Kaptan ve ailesine sığınan gazeteci Melek onlara ihanet etmiş, meslekte yükselmek adına kendisine iyilik etmiş insanların hikâyesini yalan yanlış gazete haberi yapmıştır. Bu sebeple bir bunalım yaşayan Melek, arkadaşı Zuhal ile konuşurken konuşmanın bir yerinde kopar ve yukarıda bir kısmını verdiğimiz şekilde iç hesaplaşma başlar. Ardından tekrar diyalog verilir. Ve hikâye bu şekilde ilerleyip son bulur.

“– Çok sıcak be kızım. Sen git, yetiş çocuklara. Ben şu parkta soluklanayım biraz.” (APE, s. 54). *Dut Mevsimi* (APE) adlı hikâye bu diyalogla açılır. Yaşlı adam ve kızı evden hastaneye dönmektedir. Yolda yorulan yaşlı adam soluklanmak için banka oturur. Oturduğu bank bir dut ağacının altındadır ve düşen dutlar yaşlı adamı ilk gençliğine götürür. Diyalogdan sonra yarım sayfa özetleme ve tasvir yapılır. Ardından bir başka diyalogla, ki bu diyalog 50-60 yıl öncesine aittir, hikâye devam eder. “– Kalenin arkasından dolanalım daha çabuk gideriz.” (APE, s. 54). Burada yaşlı adamın ilk gençliği bir iç hikâye olarak ana hikâyeye dâhil olur. Yazar bu hikâyeleri birbirinden ayırmak için bölümlendirme yoluna gitmemiştir. Onun yerine diyalogları işe koşturmuştur. Hikâyenin aralarına serpiştirilen diyaloglar kimi yerde kesintisiz

konuşmaya dönüşür.

- “– Hasan dede o kızım. Büyük dede. Benim babam o.
- Dede
- Evet, dede. Baba canının çektiği bir şey var mı yapayım?
- Yok kızım, sağol” (APE, s. 63).

Hikâyenin sonuna kadar devam eden diyaloglar yaşlı adamı bir geçmişe bir yaşanan ana getirir. Yaşlı adamın bu gel gitler sırasında alzheimer hastası olduğu düşünülebilir. Zira yaşlı adam torununu tanınamaktadır. Yaşlı adamın geçmişi hatırlaması, yaşanan andan kopması diyalogların birbirine karışmasına da sebep olur. Buradan yola çıkarak yaşlı adamın zihninde konuşan sesle, gerçek dünyada konuşan kızı arasında bir ayırım yapamaması, kızının sorularına cevap vermemesi hikâyenin tematik gerçekliği ile diyalog tekniğinin birbirine uyum sağlaması olarak da yorumlanabilir.

Mukadder Gemici diyalog tekniğini çoğu metninde kullanmıştır. Diyalog yazımında kimi zaman konuşma çizgisi kullanırken kimi zaman çift tırnak kullanmayı tercih etmiştir. *Hatırlı Yara, Dut Mevsimi, Kavuşma, Nereye Gidiyoruz? Bir Mevsimlik Dostluk, Kızdan Başka, Ayrılık Kokusu, Sıradan Bir An, Masallardaki Kız* hikâyelerinde, hikâye doğrudan diyalogla açılır. Diyalogla açılan bu hikâyelerin ilerleyen bölümlerinde de diyalogların kesintili ya da kesintisiz devam ettiği kısımlar vardır. Buradan yazarın diyalog tekniğini gerektiği yerde kullandığı, hikâyenin giriş kapısı olan ilk cümleye diyalog koyarak bu teknikteki iddiasını ve ısrarını göstermek istediği söylenebilir. Diyalog tekniği aynı zamanda aracısızlık, diğer bir ifadeyle doğallığın da göstergesidir. Yazarın karakterlere ve hikâyenin belli bölümlerine doğallık katmak istediği bölümlerde diyalog kullandığı veya diyalog kullanılan bölümlerin doğal olarak görüldüğü de söylenebilir.

7.2. Betimleyici Anlatım

Kurgusal metinlerde anlatı malzemesinin görünür hale gelmesi için betimlemeler kullanmak elzemdir. Nitekim kişi ve mekân gibi somut kavramların yazıda somutlaştırılması, görünür kılınması bir bakıma onlar hakkında ayrıntı verilerek yapılır.

“Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkanlardan yararlanarak görünür kılmaktır. Romancı bu işlemi gerçekleştirirken, söz konusu unsurların karakteristik yönlerini görmek, bilmek, seçmek zorundadır. Tasvir etmek, bir şeyi ‘olduğu gibi’ anlatmak, çizmek değildir. Esasen bir

şeyi ‘olduğu gibi’ anlatmak mümkün olamaz. Romancı, tasviri, tasvir edeceği şeyin karakteristik yönlerini dikkate alarak gerçekleştirir ve çizdiği, anlattığı şeyi ‘gerçekmiş gibi’ hissettirir” (Tekin, 2018, s. 210).

Tekin’in ifadelerini açacak olursak: Gerçek bir tasvirin bir kopya değil yazarın maharetiyle okura hissettirilen yeni bir gerçeklik olduğu sonucuna varabiliriz. Bu durumda yazar, görüp duyduğu anlatı malzemesini okura sunarken bu malzemenin gerçekliğini koruma kaygısından çok, okurun bu betimlemenin kendi gerçekliğini hissetmesini düşündüğünü söyleyebiliriz. Bir bakıma yazar ve okur arasında kurulan bir dünya olan bu gerçeklik, betimleyici teknikle kurulur, denilebilir.

Mukadder Gemici hikâyelerinde betimleyici anlatım tekniği zaman zaman kullanılmıştır. Kimi hikâyesinde ayrıntılı betimlemelere varan, satırlarca uzayan betimlemeler yer alırken kimi hikâyelerde bu daha sınırlıdır. Dolayısıyla yazarın gerektiği kadar, kararınca betimleyici anlatımdan yararlandığı söylenebilir.

“Üçer beşer yağ, üçer beşer deterjan, fi tarihinden kalma tıraş bıçakları, çakmaklar sabunlar, temizlik malzemeleri, kutularının içinde duran bisküviler, çikolatalar, kapının sağ tarafında kavunlar, yumurta kolileri, iki üç saksı fesleğen, deniz malzemeleri, kolluk, deniz gözlüğü, plastik terlik. Karmakarışık her şey” (NK, s. 12).

Nuh’un Kızı (NK) adlı hikâyeden alınan bu pasajda. Yazar aktarmak istediği mekânı görebildiği kadarıyla aktarmıştır. Burada yapılan aktarım kesintiye uğramamış, dolayısıyla “bütüncül betimleme” yapılmıştır. Başka bir deyişle anlatıcı bir nesneye ya da görüntüye takılıp kalmıştır (Genette, 2020, s.100). Okur bu durumda betimlenen mekânın doğrudan içine alınmaya çalışılmıştır. Akışta herhangi bir düşünce, diyalog, olay olmamış dolayısıyla betimleme kesilmemiştir. Bir diğer yandan betimlenen mekân hakkında herhangi bir yorumda bulunulmamıştır, öznel yargılara yer verilmemiştir, yani betimlenen şey olduğu gibi gerçek görünümüyle aktarılmıştır, böyle tasvirler “nesnel tasvir” olarak nitelendirilebilir. (Tekin, 2018, s. 218).

Masadaki Güller (APE) hikâyesinde bu durumdan daha farklı bir betimleyici anlatıma rastlamak mümkündür:

“Bir hafta sonra görüyorum. Büyük deden kalma çini soba. Salonda mavi renklerin dans ettiği çeşm-i bülbüller duvarda kayıinvalidemin elinden çıkma hatlar. İpek, dantel, tül ve zarafet. Kadınlar ille de beyaz tenli, mavi gözlü. Kahveleri içip kalkabiliriz ablacım. Ne dediğini bir tepsi çikolata ve güllerle gittiğimiz akşam ancak anlıyorum. Müstakbel kayıinvalidem ve annem yan yana oturuyor. Gözden çıkmışız, ablamın elleri güneşten

yanmış, sert, güçlü. Kahveleri uzatan ellerse sanki hiç gün görmemiş gibi, bembeyaz” (APE, s. 73).

Görüldüğü gibi pasajda yapılan betimlemenin sekteye uğradığı yerler vardır, betimleme bir akışın içinde verilir. Bir yandan başkişi anlatıcı olay akışını sunarken diğer yandan misafiri oldukları evin salonunu ve salondaki insanları betimler. “Tasvirin sunulmuş yönüyle ilgili bir teknik olan ‘girişik tasvir’ figürün ya da mekânın dış görüntüsüne dair ‘bilgi’nin, olayların kronolojik çizgideki akışıyla birlikte verilmesidir” (Sazyek, 2021, s. 141).

Bu kesinti aynı zamanda betimlemenin nesnelliğini zedeleyen düşünceleri de beraberinde getirecektir. Kayınvalidenin yaptığı ipek, dantel ve tüllerin zarafet olarak aktarılması duvardaki eşyaların gerçekliğinin bir parçası değildir, dolayısıyla burada başkişi anlatıcı kendi yorumunu, beğenisini orta koymuştur. Yani aktarılan şeyi yazar kendi duygularına ve mizacına göre değiştirmiştir, bu yönüyle pasajdaki betimlemeleri *öznel tasvir* olarak kabul edebiliriz. (Tekin, 2018, s. 218).

Mukadder Gemici hikâyelerinde betimleyici anlatım gerek bütüncül tasvirlerle gerek girişik tasvirlerle kendine yer bulmuştur. Hikâyenin akışına göre ritmin düştüğü bölümlerde girişik tasvire başvurulmuş, hikâyenin zaten ritimli, okunabilir, hızlı, akışkan olduğu bölümlerde bütüncül tasvir yapılmıştır. Yazarın tasvir tekniğini seçerken hikâyedeki akışı, ritmi göz önünde bulundurduğu söylenebilir. Bir diğer yandan yapılan tasvirlerde yazarın kendi duygu ve düşüncelerini, beğeni ve mizacını zaman zaman işe koştüğünü görmek mümkündür. Hikâyenin gerçekliğinin hissettirilmesi, böyle bir kaygının güdülmesi söz konusu olduğunda nesnel tasvir, bu kaygı tematik bağlamda var olmadığına özenel tasvir yapılmıştır. Dolayısıyla betimleyici anlatım yazarın hikâyelerinde her durumda kendine yer bulmuştur, denilebilir.

7.3. Özetleme

Anlatıya dayalı bir eser hayatı anlatma, aktarma iddiası içindedir. Bu iddia hayatı bir kopya şeklinde yazıya aktarmak olsaydı şüphesiz sayfalar bunun için yeterli olmayacaktı. Özetleme, “Anlatıcının, bir olay dizisini, tematik olarak bir noktada odaklanmış, derli toplu bir açıklama şeklinde yoğunlaştırarak verdiği bir anlatma tarzıdır” (Jahn, 2015, s. 104). Bu yönüyle edebî eser hayattan bir bölümü, parçayı aktarma yoluna gider, yani bir seçme, ayıklama ve tercih yapar. Bir edebi tür olarak hikâye bu seçme, ayıklama ve tercih işini kendine sorun edinmiştir. Çünkü yapısal olarak hikâye, kısa bir türdür. Az sayfada anlatacaklarını, göstereceklerini sunmak zorundadır. Bu noktada yazar, özetleme tekniğinden yararlanır.

“Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürecek -belki de okuyucuya sıkıcı gelecek- tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafla çözümlenmiş olmaktadır” (Tekin, 2018, s. 241).

Kızdan Başka (APE) adlı hikâyesi 20-25 yıllık bir zamanı işler. Kaymakam olan başkışı anlatıcı annesinin ölüm gününden başlayarak bu süreci diyaloglarla kurgular. Elbette ki 20-25 yılın tamamını aktarması mümkün değildir. Gerekli yerlerde özetleme yapar.

“İlk ben doğmuşum. Babam diyor, ‘Peygamber kızına Fatma adını koymuştur, ben de Fatma koyacağım.’ Aradan vakit geçiyor bir kız daha. Fazla yaşamıyor o, üç aylıkken ölüyor kardeşim. Sonra Hatice doğuyor, benim bir küçüğüm, sırdaşım, can kardeşim” (APE, s. 98). Burada başkışı anlatıcı doğumundan başlayarak diğer kardeşlerinin doğumunu da işe katarak özetleme yapar. Bu bölümlerde neler olduğu, neler yaşandığını anlatılmaz. Biz yalnızca üç kız kardeşin doğumunu öğreniriz. Hikâyede asıl anlatılmak istenen an annenin öldüğü akşamdır. Bu yüzden geçmiş birkaç cümle ile hızla geçilir. Ya da geçmişteki birkaç ayrıntı verilir. Özetleme yoluna gidilmese hikâye ana odaktan sapacak bu hem hikâyenin yapısı için hem de okur için olumsuz bir durum oluşturacaktır.

“Aradan vakit geçti, ameliyatı unuttum gitti, ‘Ama’ dedim, ‘madem daha yiyecek ekmek içecek suyumuz var, İhsan’ın dediklerini tutmak lazım.’ Hanım telefonda kiminle konuşuyorsa artık, benim geldiğimi fark etmedi, şaşkın şaşkın ‘Hastaneden bu yana pek değişti bu adam’ diyor, ‘Sanki eski adam öldü, yerine yenisi geldi.’ O vakit anladım ki yalan söylememiş İhsan, doğru söylemiş, ameliyat masasında ölmüşüm sahiden de” (NK, s. 95).

Yalaza (NK) adlı hikâyeden alınan yukardaki bölümde ilk cümle ile özetleme yapılır. Aradan ne kadar zaman geçtiği belirtilmese de birkaç ay geçtiği tahmin edilebilir. Zira başkışı anlatıcı ameliyat olmuş, iyileşmiş ve bu ameliyata dair her şeyi unutmuştur. Aradan geçen bu zaman diliminden neler oldu, neler yaşandı bununla ilgili herhangi bir ayrıntıya yer verilmiyor. Burada yazar bir cümle ile birkaç aylık bir zaman dilimini ve bu zaman diliminde yaşananları özetlemiştir.

Mukadder Gemici hikâyelerinde gerektiğinde özetleme tekniğini kullanmıştır. Hikâyelerinde ana odaktan kopmamak için uyguladığı bu teknik ile çok uzun sayfalar boyunca anlatılabilecek, gereksiz ayrıntılardan kurtulmuş hikâyelerdeki ana odağı gözden kaçırmamıştır. Özetleme tekniği ile aynı zamanda olayların ve kişilerin geçmişi hakkında bilgi vererek hikâyenin odağındaki olaya derinlik ve gerçeklik kazandırmıştır, denilebilir.

7.4. Metinlerarasılık

Bir edebî metin kaynağını hayattan alır. Hayatın bir parçası olan ve kendinden öce yazılmış diğer edebi eserlerden ve diğer sanat eserlerinden zaman zaman beslenir. Bu beslenme bir kopya olarak değil de metnin anlamını, yoğunluğunu ve gücünü artıran bir zenginlik olarak görülebilir. Nitekim yazar eserini meydana getirirken kendisini hayatın dışında tutmaz, yaşadığı toplumun etkisine açıktır. Bu aynı zamanda kendinden önce üretilmiş metinlerin, eserlerin etkisine açıklık olarak da düşünülebilir. “Metinlerarası, tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüştürümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir” (Aktulum, 1999, s. 42).

Nuh’un Kızı (NK) hikâyesi adından başlayarak içerisinde metinlerarası unsurların bulunduğu bir hikâyedir. Nuh ile burada Hz. Nuh kıssasına gönderme yapılmaktadır. Birçok kültürde yer edinmiş olan bu kıssa, Hz. Nuh’un bir gemi yaparak kendine inananlarla birlikte tufandan kurtulmasını anlatır. Nuh’un Kızı hikâyesinde de başkişi Melek, düştüğü yanıştan kurtulmak için Nuh Kaptan’a sığınır.

“Nuh Kaptan. Tut elimi. Boğuluyorum. Son pişmanlık değil benimki., son nefesimde değilim. Yürüyüp gideceğim birazdan., feribota bineceğim, boğulacağım. Ama tutmazsan boğulabilirim. Her söylediğini tuttum içimde, kök kaldılar, içime tutundular. Sen de beni tut. Sapmamaya çalışıyorum. Çok uğraşıyorum. Göğsüme, gözlerime. Zımparanın sesi dolduruyor dünyayı, teknesinin gövdesini değil beni kazıyor, beni ufalıyor Nuh Kaptan” (NK, s. 30).

Hikâyenin son bölümünden alınan bu pasajda başkişi Melek, tıpkı kıssadaki gibi Nuh Kaptan’dan kendisini kurtarmasını ister. Nuh Kaptan onu tutmazsa boğulacaktır. Ölmeyecektir ama insan kalabalığına karışıp boğulacaktır. Burada Nuh Kaptan, Hz. Nuh’u, insan kalabalığı tufana sebep olan ölümcül suyu, Nuh Kaptan’ın teknesi kıssadaki gemiyi çağrıştırır. Metinlerarasılığın bir alt başlığı olarak “Metin Dönüştürme Yöntemi” olarak kabul edebileceğimiz bu yöntemi Şaban Sağlık şöyle açıklar, “Başka metinleri aynen yapıştırmak değil, onları değiştirerek, dönüştürerek alıp kullanma ve değerlendirme yöntemidir” (Sağlık, 2014, s. 69). Görüldüğü gibi Mukadder Gemici, daha önce defalarca anlatılan, yazılan kadim bir kıssayı kendi hikâyesinin zemini yapmış, kıssayı değiştirip dönüştürerek günümüzde geçen bir hikâye haline getirmiştir.

Terzinin Kızı (HY) adlı hikâyede yazarın kendisi yeni diktirdiği pantolonu almak için terziye gider. Terzide pantolonu denerken kendi kitabını okuyan bir lise öğrencisiyle karşılaşır.

Ayrılık Kokusu (APE) ve *Anormal Bir Durum Yok* (APE), hikâyeleri üzerine öğrenci ile sohbet ederler. Öğrenci hikâyeler hakkında kendi yorumlarını yapar, yazar kendi yorumlarını.

“Hangilerini okudun? İşte, karışık karışık okudum biraz, dedi kız. Sondaki hikâyeyi okudum önce, ayrılık bir şeyi adı. ‘Ayrılık Kokusu’ dedi kadın hemen. Aynen dedi kız, şaşırarak devam etti, ama siz baya baya biliyorsunuz kitabı. Kadın gene güldü, sayılır işte, çok zaman geçti üstünden dedi. Annemin acayip müşterileri diye düşündü genç kız, türlü türlü kadın işte. Ama dedi kadın ‘Ayrılık Kokusu’ o kadar da sıkıcı değildir bence” (HY, s. 26).

Hikâyeden alınan bu pasajda yazar bir karakter olarak bizzat kendi hikâyeleri üzerine liseli gençle sohbet eder. *Ayrılık Kokusu* (APE) hikâyesini sıkıcı bulan okuruna hikâyenin o kadar da sıkıcı olmadığını söyler. Hikâyenin ileriki bölümünde konuşma devam eder ve başka bir hikâye üzerinden fikirlerini söylerler, “Yazarın yaşadığını hissettirecek kadar hikâye sana geçmişse, sıkıcı olmaz bence dedi kadın. Bu sefer kız güldü, bu hikâye idare eder yani dedi. Bir de soba zehirlenmesinden ölen çocuklar vardı, çok fenaydı. Acıklı yani. Üzüldüm o çocuklara. (HY, 2020: 27). Burada doğrudan adı verilme de *Anormal Bir Durum Yok*, adlı hikâyeye gönderme yapılmıştır. Liseli genç hikâyede ölen çocuklara üzülmüş, hikâyeyi idare eder bulmuştur. Diğer yandan yazarın hikâye hakkında genel bir değerlendirme yapmış aynı zamanda hikâye görüşünü ortaya koymuştur. Yazar burada metinlerarasılığın bir alt türü olan “Kendi Metnine Göndermede Bulunma” (Sağlık, 2014, s. 71) yönteminden yararlanmıştır. Zira daha önce *Asla Pes Etme* adından bir kitabı çıkmış ve bu kitabı okuyan bir liseli genç ile yaşadıklarını *Terzinin Kızı* (HY) adlı hikâyede işlemiş, kendi metnine göndermede bulunmuştur.

İp ile Pazar (KM) hikâyesinde eski yazıyla yazılmış bir metni günümüz Türkçesine aktaran başkişi üniversiteden arkadaşı K. Bey’in uğradığı iftira sonucu başına gelenlere çok sevinir. Bir yandan bugün arkadaşının başına gelenleri canlı göremediğine üzülürken bir yandan da çalıştığı metin olan Aslan ile Puhu kuşu masalını çevirmeye devam eder. Bu noktada yazar bir yandan *Aslan ile Puhu Kuşu* metninden hikâyeye montaj yaparken bir yandan da hikâyenin kendisi devam eder. “Montaj tekniği, bir romancının genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, ‘kalıp halinde’ eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir” (Tekin, 2018: 254). Tekin’in ifadelerini hikâyeye birlikte düşündüğümüzde entelektüel kimliği olan bir hikâye kişisi toplumda da yer bulmuş, anonim bir hayvan masalını kendi hikâyesindeki tematik bağlama oturtturarak vermiştir. Hikâyeden alınan aşağıdaki bölümde başkişi anlatıcının sesi duyulur, masaldaki aslan gibi kendini sorgulamaktadır:

“Acaba yanlış mı yapmıştı onun ipliğini pazara çıkarmakla, neticede bir zamanlar çok samimi olmasalar da iyi arkadaşlar K. Bey ile. ‘Ben suçsuzum’ dedi içinden iyice ekrana yaklaşp metnin kalanını okurken ‘O başlattı her şeyi. Önce o benim arkamdan kuyu kazdı. Niye? Bölüm başkanı olmak için. Bal gibi o da biliyordu o koltuğun benim hakkım olduğunu. Beni saf dışı bırakmak için ne oyunlar oynadı. Ben de ona aynısını yaptım. Olan biten bundan ibaret.’ Sekizinci sayfa son iki satırı okunmuyor” (KM, s. 28).

Masala tematik olarak bakacak olursak, ormanlar kralı güçlü aslan kendisine kurulan tuzak sonrası ormanda bu işe karışmış ne kadar hayvan varsa hepsini cezalandırır. Sonrasında en yakınında olan puhu kuşunu da cezalandırır, bütün heybetiyle sudaki aksine bakarken güçsüz hayvanlardan, güçsüzlükten zevk alan intikamcı yönünü hiç beğenmez, bana yakışmadı diyerek nedamet getirir. Hikâyenin akışında da başkişi anlatıcı arkadaşı K.Bey’in düştüğü kötü durumdan, güçsüzlüğünden zevk alır. Devamında hikâye sona erer. Hikâyeye montaj tekniği ile uygulanan masaldan alınan bölüm, yukarıda alıntılادیğimiz bölümün hemen ardından gelir.

“Aslan bir müddet mağrur, kendini seyretmiş. Sonra puhu kuşunun kafes içindeki tüyleri dökülmüş, bir gözü yaralanmış, kanatları yolunmuş, acı içindeki hâli gözünün önüne gelmiş ‘Nasıl da verdim cezasını nasıl da parladım pençelerimin arasında...’ demiş. Bunu dedikten sonra sudaki aksine bir daha bakınca gördüğü aslanı, başkasının yenilgisinden, hata yapmasından, rezil rüsva olmasından zevk duyan aslanı hiç mi hiç beğenmemiş. ‘Ben asaletli hayvanım, soyum sopum belli, nasıl böyle söylerim, bir başkasının yenik, zelil halinden nasıl böyle zevk alabilirim?’ diyerek ızdırıp duymuş” (KM, s. 28).

Görüldüğü gibi kadim bir hayvan masalından alınan bölüm günümüzde geçen bir hikâyeye montaj tekniği ile yerleştirilmiştir. Yazarın, oluşturduğu entelektüel karakteri bu metinlerarasılığı bir çeviri çalışması sırasında kendi hikâyesi ile paralel düşünmüş ve ortaya metinlerarası çağrışımları olan çok katmanlı bir metin çıkmıştır denilebilir.

7.5. Sahneleme

Hikâye ister anlatılan şekliyle isterse edebî bir tür olarak yazılı haliyle dinleyenlerin/okurların zihninde canlandırmaktan kendini alamadığı bir türdür. Çünkü insan zihni duyduklarıyla, okuduklarıyla zihninde bir hikâye atmosferi kurmakta zorlanır. Bu sebeple ilk hikâye anlatıcılarından günümüz hikâye yazarlarına kadar tüm hikâyeciler anlattıklarını görsel ve işitsel bir atmosfere sokarak sahneleme yoluna giderler.

“‘Sahneleme’ yöntemi adından da anlaşılacağı üzere, kurmaca yapıyı âdeta tiyatro sahnesi üzerinde oynanan bir piyesin ve/ya hiç de yabancı gelmeyen bir mekânda çekilen bir filmin görsel canlılığına yakınlaştırmayı amaçlar. Böylelikle ‘sahneleme’ nin iki temel işlevi söz konusu olmaktadır. Bunlardan ilki kurmaca içeriğe dahil olan hareket, kişi, mekân gibi temel materyal öğeleri bütün ayrıntılarıyla resmetmek; ikinci de böylesi bir pitoresk ortamı izleyiciye/okuyucuya aktarma bağlamında -tiyatrodaki olduğu gibi- ‘figür

olmayan anlatıcı'yı devreden çıkartarak bir aracısızlık algısı meydana getirmektedir.”
(Sazyek, 2021, s. 287).

Sazyek'in belirttiği üzere sahneleme hem hikâyedeki tüm unsurları bütün ayrıntılarıyla resmetme iddiasındayken hem de aracı konumundaki figür olmayan anlatıcıyı aradan çıkarır. Böylelikle okur ile metin arasında kimse kalmaz. Bu şu yönden mühimdir, okurun aracıyla birlikte katıldığı bir hikâyeden ikna olarak ayrılması çok zordur fakat aracısız ve sahnelenmiş bir hikâyeye okur gerek görsel gerek işitsel gerekse duygusal olarak kendini tam manasıyla verecek dolayısıyla ikna olacaktır.

Mukadder Gemici hemen bütün hikâyelerinde sahneleme yöntemini kullanır. Genellikle diyaloglarla oluşturulan sahneler, hikâyenin tür özellikleri gereği bütün bir parçadan oluşmaz. “Bu yöntem gösterme (sahneleme) yöntemiyle birlikte verilir. Özellikle modern anlatılarda esere müdahale etmemek, anlatılanı okuyucuya olduğu gibi yansıtmak amacı ile kullanılır” (Demir, 2020, s. 307). Demir'in tespiti göz önünde bulundurulduğunda yazarın sahnelemeleri diyaloglar aracılığıyla kurması gayet doğaldır. Diğer yandan; sahneler arasına, düşünceler, özetlemeler, geriye dönüşler girer.

Yazarın hikâyelerinde sahneleme varlık/yokluk meselesinden çok bir zaman meselesidir. Yani yazarın hikâyelerinde sahneleme süresini nasıl yönetmektedir?

Hatırlı Yara (HY), adlı hikâyede anne karakteri, şehit olan oğlunun geçmişte sevdalandığını düşündüğü kadınla pazarda karşılaşır. Eve gelip bu durumu kocasına anlatır.

“Elleme bene, ağlaycem ben... Hiç elleme bene...” (HY, s. 7) konuşmasıyla açılan hikâyeye, aslında doğrudan bir sahneleme ile başlar. Ardından odada bulunan durum ve annenin hâli tasvir edilir. “Peşinden bir taze hıçkırık, bir taze iç çekiş daha. Fotoğraflar dağılmış, kutudan eşyalar çıkmış, halının orta yerine saçılmış; bir künye, bir kemer, bir beyaz tişört, bir iki oyuncak araba, bir çakı, birkaç okul karnesi...” (HY, s. 7) tasvir devam eder ve ardından anne tekrar konuşur:

“Oğul... Oğul...”

Sanki aradan on iki yıl geçmemiş de haberi yeni gelmiş gibi, annesinin içinde bitmek tükenmek bilmeyen bir kaynaktan sızıyor, sıcak yara yeniden kanıyor, kanıyor...

‘Kadın, yapma. Din için, devlet için, vatan için... İsyen etme...’

Kocası böyle söyleyince dönüveriyor yüzünü kızgınlıkla. Tülbendiyle gözlerini silerken konuşuyor.

‘Biliyom ben. Bilmeyom mu? İsyen mı ediyom ben? Çatlayem mi ben? Anayım ben. Ağleyom. O da mı fazla? Allah beni bilmeyo mu? Ben Allah'ı bilmeyom mu? Zati O benim niye ağladığımı herkesten eyi bilmeyo mu?’

Kutuya yeniden el atıyor, sanki dipsiz bir kuyu kutu, eliyle bir şey arıyor.bir taraftan da

işiteni tarifsiz bir acı denizine sokup çıkaracak acılı ağıt yakıyor” (“HY, s. 7-8).

Sahneye babanın da girdiği bu bölümde yine sahneleme kesintiye uğrar. Özetlemenin de kullanıldığı bu sahneleme arasında diyalogla konuşma ile sahneleme yeniden başlar. Toplamda 3 sayfa boyutunda ve 15-20 dakika olan bu hikâyede sahneleme kesintiye uğrasa da hep devam eder. Süre olarak düşünüldüğünde 10-15 dakikalık bir sahneleme süresi olduğu görülür. Sahnelemenin kesildiği yerler çok sınırlı anlardır, burada kişiler iç çekmekte, nefes almakta uzaklara dalıp tekrar sahneye girmektedir.

Nuh'un Kızı (NK) hikâyesi 23 sayfadan oluşan ve birkaç haftalık süreyi kapsayan bir hikâyedir. Bölümlere ayrılmış hikâyede sahnelemenin yapıldığı bölüm sayısı çoğunluktadır. İkinci bölümdeki ilk sahnelemeye bakalım:

“Tanıdık birinden telefon almadan kimseyi sokmazmış pansiyonuna Nuh Kaptan. İlk görüşte onu etkilemem lazım. Bana bir oda vermesi lazım. Bana inanması lazım. Onu kandırmam lazım. Gelip teklifsizce oturuyor yanıma hasır şapkalı.
-Vesikalı Yârim. Seyrettin mi o filmi?
-Seyretmişimdir... yani evet, seyrettim. Çok meşhurdur o film.
-Ha işte, sen osun.
-Kimim?
-Sabiha var ya, o” (NK, s. 8).

İlk cümle hikâyenin başkışisi Melek’e aittir. Sonradan adının Elif olduğunu öğreneceğimiz genç kadınla konuşmaya başlamasıyla sahneleme başlar. Konuşma Melek’in iç sesiyle kesilir, dolayısıyla sahneleme durur. Ardından tekrar konuşmaya başlarlar. Melek ile Elif arasında geçen konuşmanın sahnelendiği bölüm 1-2 dakika sürer. Ardından Melek Nuh Kaptan’ı aramak için tekrar yürür. Bakkala girer. Şaşmaz teyze ile girdiği diyalog tekrar bir sahneleme başlatır:

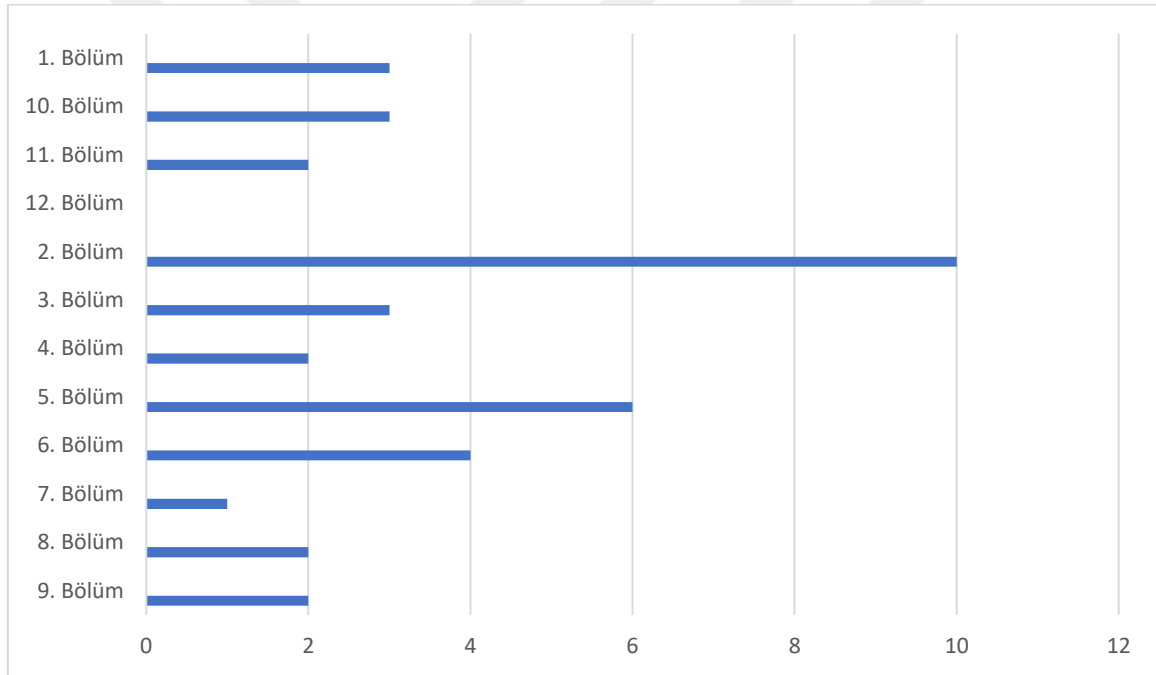
“-Hâkim uyuyor, az sessiz ol...
Ama burası hakikaten çok tuhaf bir ada. İlk defa geldiğim bir yer burası ve herkes tanışıyormuşuz gibi konuşuyor benimle.
-Ben Nuh Kaptan’ı arıyordum da.
Kaşlarını çatıp bakıyor, süzüyor daha doğrusu. Fısıltıyla soruyor ama eli belinde.
-Ne işin varmış senin Nuh Kaptan’la?
-Pansiyonda kalmak istiyorum da. Arkadaşım arayacaktı kendisini.” (NK, 2020, s. 11).

Melek’in Şaşmaz teyze ile olan bu diyalogu 2-3 dakika sürer. Dolayısıyla burada 2-3 dakikalık bir sahneleme süresinden söz edilebilir. Hikâyenin sonraki bölümleri de yine böyle birkaç dakikalık sahnelemelerle devam eder. Hikâyedeki toplam sahneleme süresine baktığımızda yaklaşık 20 dakikalık bir süre karşımıza çıkacaktır.

Yazar *Nuh'un Kızı* (NK) adlı hikâyesini diyalog, diğer bir deyişle de sahneleme tekniği üzerine kurmuştur denilebilir. Sahneleme tekniğini kullanırken yazarın iyi bir diyalog yazarı olması gerekir. Zira her karakterin kendi sesi, ses tonu ve vurgusu ayrı ayrı düşünülmeli dahası okura geçecek şekilde kurgulanmalıdır. Diğer yandan uzun bir hikâyeyi aynı ritim ve yoğunlukta devam ettirebilmek ve okuru hikâye içerisinde tutmak da ayrı bir ustalık gerektirir, yazar bunu da yerinde koyduğu sahnelemelerle başarmıştır demek yanlış olmayacaktır.

Yazarın kitapları içerisinde 37 sayfalık hacmiyle en uzun hikâyesi olan *Asla Pes Etme*'(APE)deki sahnelemelerin kuruluşuna ve sürelerine bakalım. Toplam 12 bölümden oluşan hikâye bölümlerinin ayrı ayrı sahneleme sürelerini aşağıdaki tablolarda görelim.

Tablo 1.4. Asla Pes Etme Hikâyesinin Sahneleme Süreleri (dakika)



Tablo 1.4'te görüldüğü üzere hikâyenin 12. Bölümü dışında diğer bölümlerinde sahneleme tekniği kullanılmıştır. En az sahneleme süresi hikâyenin 7. Bölümünde 1 dakikalık bir süreye denk gelir. Hikâyenin 2. Bölümünde sahneleme süresi 10 dakikalık bir süreye denk gelir. Bu hikâyeden bir sonuca varacak olursak, yazar sahneleme sürelerini 1 dakika ile 10 dakika arasında tutar. Hikâyenin toplam sahneleme süresi ise 38 dakikalık bir süreye ulaşır. 37 sayfalık bir hikâye olan *Asla Pes Etme*, sahneleme süresi olarak 38 dakikalık bir süresi vardır. Sahneleme ortalama olarak her sayfanın 1/5'i kadar bir yer tutar. Bu da yazarın metnin akışını dikkate alarak sahneleri metnin tümüne yaydığının göstergesidir. Dolayısıyla yazarın

sahneleme tekniğini metnin diğer yapı unsurlarını ve kullanacağı diğer teknikleri de göz önünde bulundurarak kararında kullandığı söylenebilir.

Yukarıda ortaya koyduğumuz *Hatırlı Yara*'da 10-15, *Nuh'un Kızı*'nda 20, *Asla Pes Etme*'de 39, dakikalık sahneleme süreleri olduğu görülür. 3 sayfalık bir hikâye olan *Hatırlı Yara* hikâyesi 10-15 dakikalık bir sahneleme süresi barındırırken, 23 sayfalık bir hacme sahip olan *Nuh'un Kızı* 20 dakikalık bir sahneleme süresine sahiptir. Yine yazarın en uzun hikâyesi olan *Asla Pes etme* 37 sayfalık hacmiyle 38 dakikalık sahneleme süresine sahiptir. Öyleyse yazarın hikâyelerinde hacim arttıkça sahneleme süresinin de arttığı söylenebilir.

Mukadder Gemici hikâyelerini kurarken çeşitli tekniklerden yararlanır. Yazarın tek bir tekniğe bağlı kalması, tek bir teknikte diretmesi söz konusu değildir. Yazar diyalog tekniği ile birlikte, sahneleme tekniğini bunun yanı sıra yer yer özetleme ve betimleme tekniğini kullanmıştır. Bu tekniklerin geleneksel teknikler olduğu biliniyor, bu geleneksel tekniklerin yanı sıra yazar, post-modern anlatım tekniklerinden metinlerarasılıktan da yararlanmıştır. Yazarın hikâyelerini kurarken birçok teknikten yararlandığı, bu tekniklerden herhangi birinde ısrarcı olmadığı, hikâyenin tematik ve yapısal formları ölçüsünde belirli teknikleri kullandığı, bu teknikleri bazen aynı hikâyede bir araya getirerek harmanladığı söylenebilir.

7.6.Dil

Mukadder Gemici pek çok yöntem ve teknikle meydana getirdiği hikâyelerinde dili ikinci plana itmez. Nitekim dil bir sunuş şeklidir “Edebi eserlerde dil, gerçekliğin yahut deneyimin basit bir aracı değil, esastır” (Eagleton, 2019, s. 13). Eagleton'nun dili eserin kendisi olarak nitelediği, şeklinde yorumladığımız bu pasajda dilin önemi gerçekliğin ve tecrübenin dolayısıyla hikâyenin önüne geçmiştir. Burada dilin birincilliğinden ziyade bir kalıp, biçim olarak eseri taşıdığına vurgu yapılmaktadır. Zira ortaya konulan eser gerek tematik gerekse kurgusal olarak ne kadar güçlü olursa olsun dil olarak iyi bir şekilde sunulamazsa tam bir olgunluktan ve okur beğenisinden uzak kalacaktır.

“Roman inşa edilmiş bir yapıdır. Nitelik itibarıyla ‘kurmaca’ olan bu yapı, birtakım yapıların bileşkesidir: İnsan, mekân, vak’a, zaman... gibi dış dünyadan alınan elamanlarla kurulan (kompoze edilen) bu yapıyı işlevsel kılan araç, dildir kuşkusuz. Romancı günlük hayatta basit bir anlatım aracı olan dili, sanatın sağladığı imkanlarla, günlük konuşmanın ötesine taşır ve dile, yeni bir boyut kazandırır. Bu yönüyle dil, bilgi ve gerçeği değiştirme, iletme yeteneğine kavuşur” (Tekin, 2018, s. 165).

Tekin'in yukarıda roman için ifade ettiği dil gerçeği hikâye türü için de benzer şekilde yorumlanabilir. Roman türünün hacim bakımından içinde bulunduğu imkân düşünüldüğünde

hikâyede bu imkân daha kısıtlı ve sınırlıdır. Hayattan bir kesit olarak ifade edebileceğimiz hikâyeye türünde dil tabiri caizse attığını on ikiden vuran bir şekilde kullanılmalıdır. Çünkü hikâyenin birkaç sayfalık hacimsel yapısı içerisinde dilin hata kaldırır yanı, telafi imkânı genel olarak bulunmaz. Bu sebeple hikâyeye yazarı dili kullanırken hassas davranmalıdır.

Mukadder Gemici dil kullanımını konusunda kendine mahsus bir üsluba sahiptir. Onun hikâyelerinde, dil genel bir kalıp değildir. Hikâyenin kurucu unsurları; yani, kişi, yer, mekân, vak'a, zaman değiştikçe yazar da hikâyenin dilini değiştirir. Bu bağlamda yazarın kurduğu hikâyeye diline “yaşayan bir dil”, denilebilir.

Müsait Bir Yerde (KM) adlı hikâyede yazar gündelik bir temayı işler. Gece geç saatte işten çıkıp evine dönen başkişi minibüse biner. Başkişi günün yorgunluğu ile konuşmaya başlar: “Oh, nihayet geldi minibüs. Gece vardiyasından çıktım eve dönüyorum, hava soğuk. Annem yatmamıştır. Pencerede bekler hep ben gelene kadar” (KM, s. 71). Yorgun bir insanı düşünecek olursak, gecenin geç vaktinde bu insan kısa cümleler kuracaktır. Görüldüğü gibi hikâyenin ilk cümlelerinden aldığımız bölümde, cümleler kısa ve nettir. Hayatın doğal akışı içerisinde kullanılabilecek bir sadelikte olan cümleler okuru başkişinin durumuyla çelişmeyen bir dille karşılar.

Yazarın kullandığı dilin yaşayan bir dil olduğunu söylemiştik. Bu sebeple yazarın yöresel ağızları da hikâyelerinde kullandığı görülür. Öyle ki kahramanın duygu durumunu aktarmada yöresel dilin bir katkısı olacaksa bunu hikâyede kullanır. “O anlatırken kızları elinden çekiştiriyor, hani toka alıveceedin, hadi al gaari, hadi hadi. Ben de kızların başını okşayıveedim. Öyle çıkıveedi ağzımdan, aman da pembe tokalarınız ne gözelmış dedim” (HY, s. 9). *Hatırlı Yara* (HY) adlı hikâyeden alınan bu bölümde evlat acısı yaşayan anne pazarda evladının gençliğinde sevdiği, bir hatıra sakladığı kadınla ve kızlarıyla karşılaşır. Bu sevinçli haberle birlikte içindeki acıyı yazarın okura bir arada geçirmesi gerekir. Bu noktada yazar, gündelik hayatın içinde yer alan konuşma dilini hiçbir şekilde bozmadan acılı annenin duygu durumunu hikâyede, yöresel ağız ile verir. Zira acılı anneden düzgün ve kurallara sadık bir dille konuşmasını beklemeyiz. Onun heyecanı ve acısı en iyi kendi kelimelerinde, aylardır, yıllardır anlattığı haliyle gündelik konuşma diliyle ortaya çıkacaktır. Hikâyeye boyunca annenin dili yöresel ağızla aktarılır, bu yönüyle tutarlıdır. Diğer yandan bu durumun okur açısından anlaşılma problemi ortaya çıkaracağı düşünülebilir. Ya da bozuk bir dilin anlam kaybına yol açabileceği öne sürülebilir. Yazar bu riski alıp hikâyeye boyunca karakterini yöresel ağızla konuşmuştur. Bir bakıma hikâyenin dil yönünden, ya da anlamın genişlemesi yönünden bir iddiası yoktur. Hikâyenin iddiası kahramanlarının duygu durumları üzerindendir. Sonuç olarak hikâyenin diyalogları yöresel ağızla kurulmuş olsa da diğer bölümler açık ve anlaşılır bir dille

kurulmuştur. Bunun da anlaşılmama riskini epey azalttığı söylenebilir. Diğer yandan annenin acısı ve heyecanının ortaya konmasında yöresel dilin olumlu anlamda katkı sağladığı görülebilir.

Yazarın tüm hikâyelerini ele aldığımız zaman, dilin açık, anlaşılır ve akıcı olduğu görülür. Diğer yandan yazarın kimi zaman bu dili zenginleştirerek şiirsel bir dile yöneldiği görülür. Farklı hikâyelerden alınmış örnekler üzerinden bu durumu açıklamaya çalışalım: “İçinde bütün düşüncesini gagalayan bir yırtıcı kuş vardır, didikler durur her şeyi. Hayat, ölüm ve ikisinin arasındakiiler hep bir sorgu sandalyesindedir” (KM, s. 101). *Hayat Budur İşte* (KM), hikâyesinden alınan bu bölümde kelimeler gündelik kullanım sınırlarını aşar. Hikâyenin başkışisi Fazıl Bey’in içinde bulunduğu huzursuz durum şiir diline yaklaşan bir somutlaştırmayla sunulmuştur.

Sıradan Bir An (HY) hikâyesinin son bölümünden alınan “Büyük dalgalar duruldu, kalbim çarşaf gibi bir denizin sükûnetine kavuştu. Sessizlik geldi oturdu aramıza artık, şişman bir kişi gibi sıkıştırıyor bizi” (HY, s. 42). Bu bölümde anne ve babanın içinde bulundukları ayrılık durumu ve devam eden sessizlik günlük dilin sınırlarını aşarak mecaz ve benzetmelerle bu ayrılığı şiirsel bir dille somutlaştırmıştır.

Beraber Dönmek (KM) hikâyesinde “O vakit gülüp geçilen, oluvermişti, ölüvermişti babaannesi, ölmemişti de ölüvermişti, kolaylıkla, yaşlılıkla. Bir tane Yasin borcu vardı ona. Mezarlıkta tek başına, tane tane okunacak bir Yasin” (KM, s. 44) sözleriyle yazar bu kelime oyunu yapar. Şiirde zaman zaman gördüğümüz bu durumu yazar hikâyede kullanmıştır. Böylece olmak ve ölmek fillerini birlikte düşünmememizi sağlamıştır. Bununla birlikte ölüm, tezlik ve kolaylık durumlarının birbiriyle bağlantılı olduğunu da pasajdan anlayabiliriz.

“İnsanların bir bölümü tapu dairesinde çalışır gibiydi. Önlerinde duran, ilgilenilmesi gereken evraklardık biz. Yani bunlar ne eziyet ederler ne de şefkat gösterirler. Bir film seyretmişindir, canın yanmıştır, ağlarsın, derdin vardır, hava sıcaktık, hava soğuktur, güneş açmıştır, kar yağmıştır, bir sıcaklık ararsın, bir dokunuş ama yoktur” (APE, s. 24)

Asla Pes Etme (APE) adlı hikâyeden alınan yukarıdaki pasajda yazar, insanlar arasındaki iletişimsizliği, duygudan arındırılmış ilişkileri tapu dairesi benzetmesiyle somutlaştırır. İkinci bölümde bunu biraz daha ileri götürerek ekranla insan arasına çekilen buzdan bir cam şeklinde ifade etmiştir. Gündelik hayatta insan ilişkileri bu minvalde akıp giderken yazar sezgisi ve duygulanımı bu alışılmış döngü için yine hayattan benzetmelerle itirazda bulunur. Burada yazarın ayrıntıların üstünü örtmek yerine dilin ve ifadenin gücünü kullanarak daha da öne çıkardığı, somutlaştırdığı görülür.

Mukadder Gemici hikâyelerini kurarken açık, anlaşılır ve akıcı bir dil kullanır. Bununla birlikte hikâyelerinin tematik durumu ve kişi özelliklerine göre bu dilin sınırlarını aşar. Nitekim yöresel ağızla ilerleyen diyalogları, şiir dilinin zengin somutlama gücünü ve ayrıntıların dil ve ifade zenginliği ile öne çıkarıldığını yazarın hikâyelerinde görmek mümkündür. Yazarın dil konusundaki bu tutumu deneysel bir zorlama olarak görülmemelidir. Zira yazarın, bu dil işçiliğini hikâyelerin kendi tematik ve yapısal durumlarını göz önünde tutarak yaptığı söylenebilir.



SONUÇ

“Mukadder Gemici’nin Hikâyelerinde Anlatı Yapısı” isimli çalışmamızda, yazarın 4 hikâyeye kitabındaki toplam 46 hikâyeye incelenerek; bu hikâyelerin anlatı yapısının nasıl oluştuğuna dair bir analiz yapılmıştır. Mukadder Gemici’nin klasik hikâyeye kalıpları içinde ve bu alışılmış kalıpların dışında metinler üreterek, modern – post- modern dokunuşlarla pek çok anlatı teknik ve yöntemden eserlerinde yararlandığı görülmüştür.

Mukadder Gemici’nin anlatıcılarının kendi kimlikleri ve her hikâyede duyduğumuz sesleri vardır. Bu sesi bazen yüksek bir perdeden duyarken bazen de fısıltı halinde duyarız. Mukadder Gemici’nin anlatıcıları kurmaca dünyaya ait kendi gerçekliklerini zorlayan ve kurmaca dünyanın içinden okura daha büyük bir gerçekliği yani yaşamın gerçekliğini duyurmaya çalışan birer unsurdur. Anlatıcı kimlikleri konusunda yazarın erkek veya kadından yana tavır aldığı söylenemez zira hikâyelerin 1. Tekil (Ben) Kişi anlatıcılarının 10’u kadınsa 9’u erkektir. Geriye kalan hikâyeye anlatıcılarının cinsiyetleri yoktur. Bu da yazarın anlatıcılarını oluştururken kadın ve erkeklerden benzer oranlarda yararlandığını gösterir. Yine bir kadın olarak yazarın, hikâyelerini erkek anlatıcılara anlattırması dikkate değerdir. Hikâyelerin 28 tanesinde “3. Tekil (O) Anlatıcı” bulunurken 18 tanesinde “1. Tekil (Ben) Anlatıcı” tercih edilmiştir. Mukadder Gemici’nin “3. Tekil (O) Anlatıcı”ları tercih ettiğini bununla birlikte önemli miktarda “1. Tekil (Ben) Anlatıcı” da tercih ettiğini söyleyebiliriz.

Yazarın hikâyelerinde, “Gözlemci Figürün Bakış Açısı” ve “Çoğul Bakış Açısı” kullanmadığı bakış açılarıdır. Mukadder Gemici 29 hikâyesinde, “İlahi Bakış Açısı” tercih ederken, 17 hikâyede “Tekil Bakış Açısı” (Başkişi Bakış Açısı) tercih edilmiştir. Bu tercihi göz önünde bulundurarak yazarın, daha içten ve samimi havaya sahip metinlerinde Tekil Bakış Açısı kullandığı, diğer hikâyelerinde İlahi Bakış Açısı kullandığı söylenebilir. Yine, Tekil Bakış Açısı’nın samimi ve içten formu göz önünde tutulduğu zaman, yazarın özellikle başkişilerle bütünleştiği, bakış açısını, merkezini bu başkişilere çevirdiği hikâyelerin sayısı bize, yazarın samimi ve içtenliği konusunda fikir verir.

Yazarın tüm hikâyeleri incelendiğinde vak’a örgüsündeki çeşitlilik göze çarpar. *Nuh’un Kızı*, *Deneyin İlk Günü*, *Kar Makamı*, *Dayan ve Çok Yaşa*, *Nişan Yüzüğü*, *Asla Pes Etme* hikâyeleri tek bir zincir halinde nakledilirken *Aziz Messi*, *Terzinin Kızı*, *Sıradan Bir An* hikâyeleri iki vak’a’nın birbirine yer, zaman ya da şahıslar aracılığıyla birbirine bağlanmasıyla oluştuğu söylenebilir. *Mandalina*, *Hakikatli Arkadaşım*, *Müsait Bir Yerde*, *Nurdan Irmak* hikâyelerinde ise bir vak’a başka bir vak’a’nın içinde sunulmuştur. Bu örnek sınıflandırmadan

yola çıkarak yazarın vak’a örgüsü kurarken tek bir tarza bağlı kalmadığı aksine bütün yolları denediği söylenebilir. Yazarın *Babamın Sesi* hikâyesinde iki vak’ayı eş zamanlı (ilmikli) olarak ilerlettiğini görmek mümkündür. Bu kendine has bir vak’a örgüsüdür. Yazarın vak’a yapılarında tüm yolları tükettikten sonra ‘ilmikli çizgi’ olarak belirttiğimiz özgün bir vak’a örgüsü kurguladığı görülür.

Yazarın, vak’a olarak hikâyelerine giren durumlar, “bizim hikâyemiz” diye özetlenebilir. Bunun yanında, bizim hikâyemizin odak noktası “ruh arayışı”dır. Günümüz toplumsal yaşamının yanı sıra uzak geçmişten ve uzak gelecekte aktarılan vak’alarda da bu ruh arayışı devam eder. Mukadder Gemici, zaman ve mekân değişse bile insanın içindeki “iyiyi ve arayışı” ortaya koymakta ısrarcıdır.

Yazarın; *Hayat O Tatlı Elma*, *Mandalina*, *Yalaza*, *Hak Edilmiş Bir Ölüm*, *Ameliyattan Önce*, *Belediye Başkanı*, *Nereye Gidiyoruz*, *Müsait Bir Yerde*, *Nurdan Irmak*, *Hayat Budur İşte*, *Aziz Messi*, *Hakikatli Arkadaşım*, *Yapmasaydın*, *Necati’yi Beklerken*, *Kızdan Başka*, *Dut Mevsimi* hikâyeleri derinden akan bir ırmak gibi “iç zaman” oluşturur. Bu iç zaman aynı zamanda ana anlatının yanına eklenmiş bazen ana anlatının etkisinin önüne geçen bir yoğunlukta ikinci bir anlatı da oluştururlar. Mukadder Gemici yukarıda sıraladığımız hikâyeleri dışında 18 hikâyesinde bunu yapmıştır. Buradan yazarın zamanı yalnızca kronolojik olarak düşünmediğini, farklı zamanları da bolca kullandığını söyleyebiliriz. Yazar zamanı olay, dönem ve hikâyenin başkaca unsurlarını göz önünde bulundurarak düzenler. Öyle ki bu hikâyelerde yazar ikinci bir zamanın yanında ikinci bir anlatı da kurmuştur. Yeni kurulan bu anlatı tıpkı ana anlatı gibi kendi kişileri, zamanı, mekânı ve dili olan farklı bir anlatıdır.

Mukadder Gemici hikâyelerinin büyük çoğunluğunun öykü zamanı 1 günü aşmaz. İncelediğimiz 46 hikâyenin 30 tanesi 1 günü aşmaz, geriye kalan 16 hikâyede 1 gün aşılr. Bir günü aşmayanlar ise yoğunlukla 10-15 dakikalık bir kesitten / ândan oluşan hikâyelerdir. Buradan, yazar gerektiğinde zamanı yaymış olsa da hikâyelerinin çoğunluğunun bir günün altındaki kısa zaman dilimlerini kapsadığı görülür. Okur açısından düşünüldüğünde zamanın kronolojik olarak uzamadığı bir anın ya da kısa bir zaman diliminin genişlediği hikâyeleri okumak, takip etmek ve bu hikâyelerin atmosferine girip orada kalmanın daha kolay olduğu düşünülebilir. Zamanın uzadığı birkaç günü, birkaç haftayı veya birkaç yılı anlatan hikâyelerin takibinin, dikkat aynı zamanda emek istediği de söylenebilir. Yazar her iki gruptan hikâyeler vermiş olsa da okurun daha rahat ulaşacağı düşünülen bir gün ve bir günden az zaman dilimini kapsayan hikâyelerinin yoğunlukta olması okur beklentisini, okur rahatını göz önünde bulundurduğu düşünülebilir.

Yazarın 3 sayfa olan en kısa hikâyesinin 4,5 – 6 dakika, en uzun hikâyesinin 60 – 80

dakikalık bir anlatı zamanı olduğunu söyleyebiliriz. Buradan yazarın, hikâyenin tematik ve yapısal düzenlenişine göre kısa ve uzun hikâyeler ürettiği görülür, yazar istediği zaman okuru 4-5 dakika gibi kısa bir süre, istediği zaman ise bir saati aşan sürelerde hikâyenin içinde tutmayı amaçlar.

Yazar zamanın ruhundan beslenir, çağın gerçeklerine sırt çevirmez. Yazar, *Su Köpüğü*, *Yeni Komşular*, *Aziz Messi* hikâyelerinde göç temasını işlemiştir. Yine *Hatırlı Yara* ve *Nurdan Irmak* hikâyelerinde şehitlik temasını işlemiştir. *Deneyin İlk Günü*, *Kavuşma*, *Yepyeni Bir İnsan*, *Kalple Bilmek* hikâyelerinde yazar, gelişen teknolojinin insan yaşamına ve dünyadaki yaşantının değişim dönüşüm veya yok oluşuna dair temaları işler. *Ayrılık Kokusu*, *Mandalina*, hikâyeleri 28 Şubat olarak bilinen başörtüsü yasaklarının olduğu dönemden seslenir. Yine yakın zamanda büyük bir toplumsal travma olarak hafızalardaki tazeliğini koruyan 15 Temmuz darbe girişimi yazarın *Hak Edilmiş Bir Ölüm* ve *Kanmak* hikâyelerinde işlenmiştir. Yazarın çağın ruhuna bir tez olarak ortaya koyduğu bu hikâyeler dikkate değerdir denilebilir. Yazar bu hikâyeleri bir slogan şeklinde sunmaz; hayattan bir parça, bir gerçeklik ve insan hikâyesi olarak ortaya koyar.

Mukadder Gemici kişileri içindeki iyilikleri hep muhafaza eder. Başlarına gelen türlü olaylardan sonra bile istikametleri iyiden taraftır. Kötülüğü tadar, kötülüğe niyet eder, yanlış yola saparlar ama yolun bir yerinde dönmeyi seçerler. Dönmek zor olsa da imkânsız olsa da içlerindeki iyiliği ortaya çıkarmak isterler. Bu yönüyle yazarın kişileriyle karşılaşıldığında iyilik hep akılda tutulmalıdır.

Mukadder Gemici hikâyelerindeki baba ve evlatlar doğrudan bir çatışma yoluna gitmezler. Anlaşmazlıklar, iletişimsizlikler ve görüş ayrılığı şeklinde ifade edilebilecek bu ilişkiler hikâyelerin sonunda hep tatlıya bağlanır. Karakterler artık birbirini, anlamakta, bağışlamakta ve birbirleriyle sınırlı da olsa iletişime geçmektedir. Diğer taraftan baba ve evlat karakterleri çatışma-iletimsizlik dönemlerinde içlerinde kinle, öfkeyle değil; sabırla anlayışla beklerler. Bu yönüyle yazarın baba-oğul temasına bakışı dünya edebiyatındaki bakıştan ayrılır. Bunun da kendisine özgün bir bakış olarak geri döndüğü düşünülebilir.

Mukadder Gemici yaşlı karakterlerini hikâyelerine koymaktan çekinmez. Bunun yanında hikâyelerdeki yaşlı karakterler fiziken güçsüz olsalar dahi başka bireylerin, evlatların yardımını talep eden aciz kişiler konumuna sokulmaz. Bu sebepten yazar yaşlılığı âtil kalmış bir yer olarak değil de kendi doğasında bireyler olarak resmeder.

Mukadder Gemici hikâye mekânlarını açık mekânlar ve dar mekânlarda kurgular. Hem açık mekânlarda hem de dar mekânlarda geçen hikâyeleri mevcuttur. *Asla Pes Etme*, *Mandalina*, *Nurdan Irmak*, *Hayat Budur İşte*, *Masallardaki Kız*, *Aziz Messi*, *Nurdan Irmak*,

Hatırlı Yara, Kar Makamı hikâyeleri hem açık mekânlarda hem de dar mekânlar mevcuttur. Yine dar mekân olarak nitelendirebileceğimiz ulaşım araçlarını baht dönüşünün gerçekleştiği birer mekân olarak kullanır. Dolayısıyla yazarın insanın yaşadığı yerleri, hikâyelerine mekân olarak seçtiği söylenebilir. Bunun yanında yazarın mekân tasvirleri sınırlıdır. Birkaç hikâyesinde yapılan mekân tasvirlerini dışarıda bırakacak olursak yazar, genel olarak mekânı bir fon olarak kullanır, birkaç cümle ile tanıtır bazen yalnızca yerin adını söyleyip geçer. Buradan yazarın mekânı ana odak olarak görmediği, sonucuna varılabilir. Mukadder Gemici hikâyelerinde mekân insanın hikâyesine hizmet eden bir araçtır.

Mukadder Gemici hikâyelerini kurarken çeşitli tekniklerden yararlanır. Yazarın tek bir tekniğe bağlı kalması, tek bir teknikte diretmesi söz konusu değildir. Yazar diyalog tekniği ile birlikte, sahneleme tekniğini bunun yanı sıra yer yer özetleme ve betimleme tekniğini kullanmıştır. Bu tekniklerin geleneksel teknikler olduğu biliniyor, bu geleneksel tekniklerin yanı sıra yazar, post-modern anlatım tekniklerinden metinlerarasılıktan da yararlanmıştır. Yazarın hikâyelerini kurarken birçok teknikten yararlandığı, bu tekniklerden herhangi birinde ısrarcı olmadığı, hikâyenin tematik ve yapısal formları ölçüsünde belirli teknikleri kullandığı, bu teknikleri bazen aynı hikâyede bir araya getirerek harmanladığı söylenebilir.

Mukadder Gemici hikâyelerinde açık, anlaşılır ve akıcı bir dil kullanır. Bununla birlikte hikâyelerinin tematik durumu ve kişi özelliklerine göre bu dilin sınırlarını aşar. Nitekim yöresel ağızla ilerleyen diyalogları, şiir dilinin zengin somutlama gücünü de hikâyelerinde görmek mümkündür. Yazarın dil konusundaki bu tutumu deneysel bir zorlama olarak görülmemelidir. Zira yazarın, bu dil işçiliğini hikâyelerin kendi tematik ve yapısal durumlarını göz önünde tutarak yaptığı söylenebilir.

Sonuç olarak bu çalışmada, Mukadder Gemici'nin hikâye külliyatı ile günümüz Türk hikâyesi içerisinde, hikâyelerini kurgulama şekliyle kendine has bir yer edindiği görülmüştür. Özellikle yazarın toplumsal duyarlılığı ve günümüz toplumsal görünümünden beslenen tematik çeşitliliği dikkate değerdir. Onun hikâyelerinde başat role sahip bu tematik unsurlar, keskin gözlem gücü ile gerçeğe yaklaşan insanla birleşince özgün hikâye kişileri ortaya çıkarır. Bu kişiler; tanıdığımız, samimi içten ve özünde iyiliği taşıyan ve arayan kişilerdir. Yazar hikâyelerini tek bir yapısal form üzerine kurmaz, onun hikâye kurmadaki çeşitliliği gelecek kuşak hikâyecilerine ilham olacaktır. Dolayısıyla Mukadder Gemici hikâyeleri zamanın ruhunu yakalayarak zamanı aşan hikâyelerin üretmiştir.

Bu çalışma ileriki dönemlerde yapılacak Mukadder Gemici ve eserleri hakkında daha kapsamlı çalışmalara kaynaklık etmesinin yanında aynı zamanda 2010 sonrası Türk hikâyesi ile ilgili dönemi değerlendirecek daha kapsamlı çalışmalara kaynaklık edecektir.

KAYNAKLAR

7.7.İç Kaynaklar

- Gemici, M. (2018a-Nisan). *Kar Makamı* (2. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Gemici, M. (2020a-Ocak). *Asla Pes Etme* (6. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Gemici, M. (2020b-Ocak). *Hatırlı Yara* (1. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Gemici, M. (2020c-Haziran). *Nuh'un Kızı* (3. Baskı). Dergâh Yayınları.

7.8.Dış Kaynaklar

- Aktaş, Ş. (2017). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili* (1. Baskı). Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler* (1. Baskı). Öteki Yayınevi.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (A. Derman, Çev.). Kesit Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1957 yılında yayımlanmıştır).
- Çelik, M. (2020). “Mukadder Gemici ile Hatırlı Yara Dolayısıyla Öykü Üzerine Söyleşi”, *Hece Öykü*, Nisan – Mayıs, S.98: 83-87.
- Demir, F. (2009). “Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanında Baba-Oğul İlişkisi”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 18, S. 2: 145-155.
- Demir, Ş. (2020). “Sevincini Bulmak Adlı Hikâyedeki Anlatım Teknikleri”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S.21 s: 290-314.
- Demir, Y. (1995). *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi* (1. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Dumantepe, S. (2018). *Roman ve Öyküde Zaman*, (1.Baskı). Dergâh Yayınları.
- Eagleton, T. (2019). *Edebiyat Nasıl Okunur* (E. Ersavcı, Çev.). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 2013 yılında yayımlanmıştır).
- Gemici M. (2011). “Yenilen, Kaybeden, Mağdur Olanlara Seslenmek İstiyorum: Asla Pes Etmeyin”, *Dergâh*, Temmuz, S.257: 12-14.
- Gemici, M. (2012). “Gelenek Bizi İyi Eder”, [\[\(https://www.dunyabizim.com/soylesi/gelenek-bizi-iyi-eder-h5696.html\)\]](https://www.dunyabizim.com/soylesi/gelenek-bizi-iyi-eder-h5696.html) (Erişim Tarihi: 10.09.2022)]
- Gemici M. (2014b). “Bozkırda Altmışaltı”, *Dergâh*, Temmuz, S.293: 3-4.
- Gemici M. (2014a). “Alice Munro’nun Hikâyeleri”, *Dergâh*, Eylül, S.295: 5-6.

- Gemici, M. (2015). “Mahur Beste’yi Dinlerken”, *Dergâh*, Ekim, S.307: 3-5.
- Gemici, M. (2018b). “Babamı Öldüren Şeyler”, *Dergâh*, Ekim, S.344: 5-6.
- Gemici, M. (2020d). “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Evlilik”, *Dergâh*, Ekim, S.368: 18-19.
- Gemici, M. (2021). “Geç Gelen Dost Kervanı”, *Dergâh*, Ocak, S.371: 18.
- Gemici, M. (2023). *Sait Faik Abasıyanık’ın Alemdeğ’da Var Bir Yılan’ı Bir Tahlil*, (1. Baskı). Ketebe Yayınları.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi* (F.B. Aydar, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1972 yılında yayımlanmıştır).
- Gezeroğlu, S. (2018). *Mustafa Kutlu’nun Günümüz Öyküsüne Etkileri*, [(https://www.academia.edu/37821811/Mustafa_Kutlunun_G%C3%BCn%C3%BCm%C3%BCz_%C3%BCz_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BCne_Etkileri_docx)] (Erişim Tarihi: 20. 05. 2023)]
- Huyugüzel, Ö.F. (2019). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, (2. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) Dergâh Yayınları. (Orijinal çalışma 2005 yılında yayımlanmıştır).
- Kutlu, M. (2023). *Kalbin Sesi ile Toprağa Dönüş* (1.Baskı). Dergâh Yayınları.
- Şahin, S. K. (2018). “Mukadder Gemici ile Son Kitabı Nuh’un Kızı Hakkında”, *Mahalle Mektebi*, S.41: 40-44.
- Sağlık Ş. (2007, Eylül 10-15). “Tek Hamlede Nakavt: Küçürek Öykü ve Fıkralar”, *Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü Paneli*, 38. ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri C. IV. (ss. 2022 – 2028), Ankara, Türkiye.
- Sağlık, Ş. (2014), *Hikâye / Anlatı / Yorum* (1. Baskı). Hece Yayınları.
- Sarıtaş, T. (2019). *Tedirgin Kanatlar* (1.Baskı). Dergâh Yayınları.
- Sazyek, H. (2021). *Roman Terimleri Sözlüğü* (4. Baskı). Hece Yayınları.
- Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı I* (16. Baskı). Ötüken Neşriyat.
- Tonga, N. (2017). “Babalar ve Oğullar, İçimizde Kabaran Merhamet Dalgaları Yahut Mukadder Gemici’nin ‘Nereye Gidiyoruz’ Adlı Hikâyesinin Tahlili” (N. Tonga, Ed.). *Yaşayan Hikâyemiz*, (s.537-557), Kesit Yayınları.
- Yazgıç, S. K. (2021). “Mukadder Gemici ile Söyleşi”, [(<https://edebistan.com/soylesiler/mukadder-gemici-ile-soylesi-1>)] (Erişim Tarihi: 10.11.2022)]
- Yıldız. A.D. (2016), *Hikâye İncelemeleri* (4. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Yıldız. A.D. (2019). *Mustafa Kutlu Hikâyeciliği Hikmet ve Ahenk* (1. Baskı). Dergâh Yayınları.

- Yıldız, A.D. (2020). “Hikâyede Görmek ve Mukadder Gemici’nin Hikâyeleri”*Mahalle Mektebi*, Temmuz – Ağustos, S.54: 82-85.
- Zambra, A. (2017). *Eve Dönmenin Yolları* (Ç. Öztürk, Çev.), (4. Baskı). Notos Kitap. (Orijinal çalışma 2010 yılında yayımlanmıştır.)

