

T.C.
MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Erol GÜVEN

HAKAN ŞENOCAK'IN ÖYKÜLERİNDE SOSYAL VE FERDİ
TEMALAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUŞ-2025

T.C.
MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Erol GÜVEN

**HAKAN ŞENOCAK'IN ÖYKÜLERİNDE SOSYAL VE FERDİ
TEMALAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Doç. Dr. İsmail SÜPHANDAĞI

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yusuf AYDOĞDU

MUŞ-2025

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM HAYATI VE ESERLERİ

1.1. HAYATI.....	6
1.2. ESERLERİ	6
1.2.1. Hakan Şenocak'ın Eser Listesi.....	8
1.2.1.1. Öyküleri.....	8
1.2.1.2. Anlatı-Gezi Yazıları	8

İKİNCİ BÖLÜM SOSYAL TEMALAR

2.1 YOKSULLUK VE EKONOMİK ZORLUKLAR	9
2.2. ŞİDDET.....	12
2.3. HASTALIK.....	24
2.4. ÇOCUK İŞÇİLİĞİ.....	30
2.5. ÇOCUK TERBİYESİ.....	33
2.6. İŞKENCE.....	38
2.7. FAİL-İ MEÇHUL CİNAYETLER.....	42
2.8. BAŞKALDIRI	44
2.9. SINIF ÇATIŞMASI	48
2.10. BASKICI YÖNETİMLER.....	51
2.11. KİMLİK.....	53
2.12. ÖTEKİLEŞTİRME	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM FERDİ TEMALAR

3.1. İNTİHAR.....	77
3.2. ÖLÜM	102
3.2.1. Bireysel Ve Varoluşsal Boyut:	121

3.2.2. Toplumsal Ve Eleştirel Boyut:	122
3.2.3. Psikolojik Ve Duygusal Boyut:	122
3.2.4. Yasak Aşk-Aldatma	122
3.3. YALNIZLIK.....	136
3.4. PARANOYA.....	150
3.5. DEĞERLENDİRME	155
SONUÇ.....	159
KAYNAKÇA	163



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAKAN ŞENOCAK'IN ÖYKÜLERİNDE SOSYAL VE FERDİ TEMALAR

Erol GÜVEN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İsmail SÜPHANDAĞI

2025, 171 sayfa

Bu tez, Tanzimat'tan günümüze Türk öykücülüğünün tarihsel gelişimini ana hatlarıyla değerlendirerek, 1980 sonrası anlatı dünyasında özgün bir konum edinen Hakan Şenocak'ın öykülerinde birey-toplum ilişkisini tematik ve biçimsel düzeyde incelemeyi amaçlamaktadır. Tanzimat'ın birinci kuşağı didaktik öyküler kaleme alırken, ikinci kuşak bireysel duygulara yönelmiştir. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati dönemlerinde bireysellik ve estetik ön plana çıkmış; Millî Edebiyat ise sade dil ve halk merkezli bakışıyla anlatıda kırılma yaratmıştır. Cumhuriyet dönemi öykücülüğü, köy hayatı, toplumsal adaletsizlik ve sınıf çatışmaları gibi konulara odaklanmıştır. 1950 sonrasında bireyin iç dünyası merkeze alınmış, çok seslilik, bilinç akışı ve iç monolog gibi tekniklerle biçimsel çeşitlenme yaşanmıştır. 1980 sonrası öykücülükte ise askeri darbenin etkisiyle kimlik bunalımı, bastırılmış travmalar, bireysel yalnızlık ve toplumsal yabancılaşma öne çıkmıştır. Bu dönemde yazarlar, klasik anlatı kalıplarını terk ederek modernist ve postmodernist anlatım tekniklerine yönelmiştir. İç monolog, bilinç akışı, metinlerarasılık, parçalı kurgu ve kırık zaman yapıları, bu dönemin dikkat çeken biçimsel özellikleri arasındadır. Hakan Şenocak, bireyin zihinsel karmaşasını ve toplumla yaşadığı çelişkileri sade fakat simgesel bir dille yansıtır. Zaman çizgisi kırılğan, mekânlar anonimdir; karakterler ise yalnızlık, sessizlik, ölüm ve yoksullukla çevrilidir. Masalsı anlatım, gerçeküstü geçişler ve sembolik unsurlar, metinlere evrensel ve felsefi bir boyut kazandırır. Yoğun ama kısa cümleler, dramatik yapı ve içe dönük çözümleme biçimiyle Şenocak, çağdaş Türk öykücülüğü içinde kendine özgü bir anlatı kurar. Onun karakterleri genellikle içe kapanmış, kırılğan bireylerden oluşur. Aynı zamanda toplumsal baskılar, ekonomik eşitsizlik ve kimlik sorunları bu bireylerin ruhsal çözülmesini etkiler. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş, seçilen öyküler tematik ve yapısal çözümleme teknikleriyle değerlendirilmiştir. Hakan Şenocak, bireysel ve toplumsal katmanları harmanlayarak çağdaş edebiyata kısa fakat özgün bir

soluk getirir. Sonuç olarak, Şenocak'ın edebi dünyasının çağdaş Türk öykücülüğüne özgün katkı sunduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şenocak,öykü,tema,kimlik,yalnızlık



ABSTRACT

MASTER'S THESIS

SOCIAL AND INDIVIDUAL THEMES IN HAKAN ŞENOCAK'S STORIES

Erol GÜVEN

Advisor: Assoc. Prof. İsmail SÜPHANDAĞI

2025, Page: 171

This thesis aims to evaluate the historical development of Turkish short story writing from the Tanzimat period to the present day and to examine the relationship between the individual and society both thematically and formally in the stories of Hakan Şenocak, a writer who has established a distinctive position in post-1980 Turkish narrative literature. While the first generation of the Tanzimat period produced didactic stories, the second generation turned towards personal emotions. Individuality and aesthetics came to the forefront during the Servet-i Fünun and Fecr-i Ati periods, whereas the National Literature movement created a rupture in narrative with its plain language and people-centered approach. The Republican era focused on themes such as village life, social injustice, and class conflict. After 1950, the inner world of the individual took center stage, leading to formal diversity through techniques such as polyphony, stream of consciousness, and interior monologue. In the post-1980 period, identity crises, repressed traumas, individual loneliness, and social alienation emerged under the shadow of the military coup. Writers of this era abandoned classical narrative patterns and adopted modernist and postmodernist narrative techniques. Features such as interior monologue, stream of consciousness, intertextuality, fragmented plots, and broken timelines became prominent formal characteristics. Hakan Şenocak reflects the mental turmoil of the individual and their contradictions with society through a simple yet symbolic language. His timelines are fragile, settings are anonymous, and characters are surrounded by loneliness, silence, death, and poverty. Fairy-tale-like narration, surreal transitions, and symbolic elements give his texts a universal and philosophical dimension. Through concise yet intense sentences, dramatic structure, and introspective analysis, Şenocak constructs a unique narrative style within contemporary Turkish short story writing. His characters are generally introverted and fragile individuals whose

psychological breakdowns are influenced by social pressures, economic inequalities, and identity issues. In this study, a qualitative research method has been adopted, and selected stories have been analyzed using thematic and structural analysis techniques. Hakan Şenocak blends personal and social layers, bringing a brief yet original breath to contemporary literature. As a result, it is concluded that Şenocak's literary world makes a distinctive contribution to modern Turkish short story writing.

Key Words: Senocak, story, theme, identity, loneliness



TEŞEKKÜR

Bu çalışma, çağdaş Türk öykücülüğünün özgün kalemlerinden Hakan Şenocak'ın eserlerini birey-toplum ilişkisi ekseninde tematik olarak incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Şenocak'ın öyküleri, bireyin iç dünyasıyla toplumsal gerçeklik arasındaki geçişken sınırları, yalın ama derin bir anlatımla gözler önüne serer. Bu bağlamda tez, yalnızca temaları değil; aynı zamanda anlatı yapısı, karakter psikolojisi ve biçimsel tercihleri de değerlendirmeye çalışmıştır.

Bu tez çalışmasının ortaya çıkmasında bilgi birikimi, yönlendirmeleri ve yapıcı eleştirileriyle en büyük katkıyı sunan değerli danışmanım Doç. Dr. İsmail Süphandağı'na en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, tez sürecinde dolaylı ya da doğrudan katkı sunan dostlarıma ve her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Muş-2025

Erol GÜVEN

GİRİŞ

1980 Sonrası Türk Öykücülüğüne Genel Bir Bakış

Türk öykücülüğü, Tanzimat Dönemi'nde Batılı anlamda ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Şinasi, Ahmet Mithat Efendi ve Samipaşazade Sezai gibi yazarlar, halkı eğitme amacı güden didaktik metinlerle türün temellerini atmışlardır. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati dönemlerinde bireysel duygular ve estetik kaygılar ön plana çıkmış, Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Cahit Yalçın gibi isimlerle öykü daha edebi bir forma kavuşmuştur. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, öykü, köy gerçekçiliği ve toplumsal sorunlara yönelmiş; Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esendal ve Fakir Baykurt gibi yazarlarla kırsal yaşam, sınıf ayrımları ve sosyal adaletsizlik öykülerin merkezine yerleşmiştir. Bu dönem, öykünün bireysel değil, toplumcu bir bakış açısıyla şekillendiği bir evre olarak öne çıkar. 1950'lerden sonra bireysel duyarlılıkların yeniden görünürlük kazandığı, çok sesli ve çok temalı anlatıların geliştiği bir zemin oluşmuş, bu birikim 1980 sonrası öykücülüğün dönüşümüne hazırlık işlevi görmüştür.

1980'li yıllar, Türk edebiyatında öykü türünün hem tematik hem de biçimsel açıdan köklü dönüşümler yaşadığı bir dönemdir. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin yarattığı politik ve toplumsal baskılar, edebiyatı derinden etkilemiş; öykü, bireyin iç dünyasına, toplumsal travmalara ve kimlik sorgulamalarına odaklanan bir anlatı platformuna dönüşmüştür. *“Darbenin getirdiği sansür ve baskı ortamı, yazarları doğrudan siyasi söylemlerden uzaklaştırarak daha örtük, bireysel ve psikolojik temalara yöneltmiştir”* (Moran,1994: 78). Bu dönemde edebiyat, yalnızca bireysel sorunlara değil, aynı zamanda politik baskıların, sosyoekonomik değişimlerin ve kültürel çözümlerin yansıtıldığı bir mecra haline gelmiştir. *“Siyasal baskılar, 12 Eylül askeri darbesinin bireyde yarattığı kırılma, kentleşme ve kimlik çatışmaları gibi olgular öykülerin merkezine yerleşmiştir”* (Alkan, 2011: 45).

Bu süreçte Türk öykücülüğü, toplumcu gerçekçiliğin ağırlığından sıyrılarak bireysel duyarlılıkları ve modern insanın varoluşsal sancılarını işleyen bir çizgiye evrilmiştir. Anlatı yapılarında klasik öykü formundan uzaklaşma gözlemlenmiş; iç monolog, bilinç akışı, parçalı anlatım ve metinlerarasılık gibi modernist ve post modern teknikler yaygınlaşmıştır. *“Klasik öykü formundan uzaklaşan birçok yazar, iç monolog, bilinç akışı, çoklu bakış açısı ve metinlerarasılık gibi tekniklerle biçimsel yenilik*

arayışına girmiştir” (Yücel. 2013: 92). Postmodern edebi tekniklerin yaygınlaşmasıyla birlikte, anlatı parçalanmış, doğrusal zaman anlayışı yerini zihinsel ve duygusal sürekliliğe bırakmıştır. “Kadın bakış açısı da daha güçlü biçimde temsile kavuşmuş; içsel çözümler, bastırılmış arzular ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi temalar görünürlük kazanmıştır” (Kantarcıoğlu, 2017: 61).

Bu bağlamda, öykü, yalnızca bireysel deneyimin bir yansıması değil; aynı zamanda sosyal belleğin, bastırılmış duyguların ve kimlik inşasının izini süren bir tür olarak yeniden şekillenmiştir. Kentleşmenin hızlanması, sınıfsal ayrışmanın derinleşmesi ve ideolojik baskıların artması, karakterlerin yalnızlık, yabancılaşma ve yönsüzlük gibi durumlarla karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Bu gelişmeler, öykü kişilerinin ruhsal çözümlerini merkezde tutan anlatılarla edebi zeminde karşılık bulmuştur. Zamansal süreksizlik, belirsiz mekânlar ve parçalanmış bilinç akışları, bu ruhsal dağınıklığın yapısal karşılığı olarak değerlendirilmiştir.

Bireyin toplumsal yapıyla ilişkisi, doğrudan söylemden çok, semboller ve imgesel düzlemde kurgulanmıştır. Böylece öykü, açık ideolojik bir duruş yerine, eleştirel alt metinlerle örülmüş çok katmanlı bir anlatı formuna kavuşmuştur. Kadın yazarların ve kadın karakterlerin artan temsili, cinsiyet rolleri, bastırılmış arzular ve patriyarkal düzenle yüzleşme gibi temaları görünür kılmıştır. Anlatı, hem bireyin kendi iç sesiyle hesaplaştığı hem de toplumsal gerçekliğe ait izlerin sürüldüğü çok yönlü bir düzleme yerleşmiştir.

Siyasal rejimin baskısı, yalnızca söylemi biçimlendirmemiş; anlatının ritmini, biçimini ve dilini de dönüştürmüştür. Öyküde ritmik dağınıklık, zamanın kırılğan akışı ve anlatıcının çoğul konumlanması, dönemin ruhsal iklimine uygun bir anlatı estetiği ortaya çıkarmıştır. Bu yönüyle 1980 sonrası öykü, yalnızca bireysel hikâyelerin değil, kolektif bir sessizliğin, bastırılmış geçmişin ve parçalanmış kimliklerin anlatısı hâline gelmiştir.

Öne Çıkan Yazarlar ve Eserler

Bu dönemde öne çıkan yazarlar, öykü türünü bireysel ve toplumsal temalarla zenginleştirmiştir. Füzûzan’ın Parasız Yatılı adlı eseri, yoksulluğun aile üzerindeki etkisini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Tomris Uyar’ın Yürekte Bukağı, kadınların duygusal ve toplumsal yüklerini minimalist bir dille aktarır. Latife Tekin’in

Buzdan Kılıçlar eseri, büyülu gerçekçilikle toplumsal değışimi yansıtır. Sevim Burak, deneysel anlatım teknikleriyle bireyin parçalanmış ruh hâlini yansıtırken; Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi, felsefi derinlikli anlatısıyla bireyin iç dünyasını irdeler. Oğuz Atay'ın Korkuyu Beklerken adlı eseri, bireyin korkuları ve içsel çalkantıları üzerinden varoluşsal temaları ele alır. Nazlı Eray, hayal-gerçek arasında dolaşan yapılarıyla dikkat çekerken; Cemil Kavukçu, sessiz taşra insanını anlatan yapıtlarıyla öne çıkar. Bu yazarlar, öykü türünü yalnızca bir anlatı aracı olarak değil, bireyin içsel sıkışmışlığını görünür kılan çok katmanlı bir sanat formuna dönüştürmüşlerdir.

Hakan Şenocak'ın Öykücülüğündeki Özgün Katmanlar

Çağdaş Türk öykücülüğü içinde Hakan Şenocak, hem tematik derinliği hem de biçimsel sadeliğiyle dikkat çeken bir isimdir. Yazar, toplumcu duyarlılığı yalnızca ideolojik bir perspektifle değil, bireyin ruhsal çöküşüyle ilişkilendiren bir çerçevede işler. Onun öykülerinde birey-toplum çatışması, sessiz ve içsel bir çözölme biçiminde aktarılır. Karakterler çoğunlukla kendi iç dünyalarına kapanmış, yalnızlık ve çaresizlikle çevrelenmiş bireylerdir. Anlatım biçimi olarak ise zaman çizgisi kaygan, mekânlar ise çoğu kez anonimdir. Bu tercihler, modern bireyin gerçeklik algısındaki kırılmayı yansıtır.

Şenocak'ı özgün kılan yönlerden biri, dili ekonomize ederek yoğun anlamlar taşıyan kısa ve sarsıcı anlatılar kurmasıdır. Öykülerinde sıradan hayatların içine gizlenmiş kırılma anları, karakterlerin sessiz ama derin psikolojik gerilimleriyle iç içe geçer. *“Anlatı yapılarında ise kronolojik bütünlükten çok, zihinsel akış ve içsel çözölme ön plandadır”* (Demirel, 2019: 134). Bu anlayış, onu çağdaşı olan Cemil Kavukçu'nun minimalizmi ya da Bilge Karasu'nun felsefi yoğunluğuyla karşılaştırılabilir kılmakla birlikte; Şenocak daha çok, çağdaş bireyin zihinsel dağınıklığını doğrudan ve çıplak bir biçimde sergileyen bir yapıyla ayrışır.

Şenocak'ın öykü kişileri, sıklıkla bastırılmış arzularla, suskunlukla ve gizli şiddetle çevrelenmiştir. Onların yaşadığı çatışma, açık bir isyan ya da kaçış değil, çoğunlukla görünmeyen bir direniş ya da içe kapanma biçiminde ortaya çıkar. Böylece toplumsal yapı, birey üzerindeki etkisini doğrudan değil, karakterlerin zihin dünyalarında yarattığı tahribatla dışa vurur. Bu yaklaşım, toplumsal baskıların bireydeki

psikolojik tezahürlerine dikkat çeken yeni nesil toplumcu gerçekçilik anlayışına örnek oluşturur.

1980’li yıllar Türk öykücülüğü, bireyin iç dünyasına odaklanan ve modernist/postmodern tekniklerle zenginleşen anlatılarıyla Türk edebiyatına önemli katkılar sunmuştur. Bu dönem, öykünün yalnızca bir tür olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel meseleleri tartışan bir düşünce platformu olarak yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Öykü, darbenin yarattığı travmaların edebiyattaki yansımalarını görünür kılarken, bireyin modern dünyadaki yalnızlığını ve kimlik arayışını derinlemesine irdelenmiştir.

Hakan Şenocak’ın anlatı dünyası, Türk edebiyatında özellikle psikolojik derinlik ve modern insanın içsel çözülmesini anlatma konusunda önemli bir açılım sunar. Onun öyküleri, toplumsal yapının birey üzerindeki baskısını dolaysız bir anlatımla değil, karakterlerin duygusal çözümleriyle kurar. Bu yönüyle hem klasik toplumcu gerçekçilikten hem de postmodern deneysellikten ayrılan özgün bir anlatı dili oluşturur.

Gelecekte yapılacak çalışmalar için 1980’li yıllar öykücülüğü, birey-toplum ilişkisi, kadın temsili, kentleşme, yabancılaşma ve travma gibi temalar üzerinden disiplinlerarası incelemelere olanak tanır. Özellikle Şenocak’ın öyküleri, kentli bireyin yabancılaşması, kadın deneyimi, paranoya, denetlenen toplum, görünmeyen şiddet ve suskunluk gibi temalar çerçevesinde disiplinlerarası okumalara açık zengin bir zemin sunar. Ruhsal çözülmenin biçimsel anlatıya nasıl yansıdığı konusunda, psikoloji, toplumbilim ve edebiyat ilişkisini tartışmaya açabilecek özgün veriler barındırır. Bireyin sessizliğinde, sadece bireysel değil, kolektif bir yarılmanın da izleri görünür hale gelir.

Bu çalışmanın amacı, Hakan Şenocak’ın öykülerinde işlenen temaların bireysel, toplumsal ve varoluşsal boyutlarını ortaya koymaktır. Özellikle yoksulluk, ölüm, çaresizlik ve kader gibi temaların karakterler aracılığıyla nasıl kurgulandığı çözümlenecektir. Yazarın hem gündelik yaşamın gerçekliğini hem de düşsel katmanları bir arada sunarak kurduğu anlatı dünyası analiz edilecektir. Bu doğrultuda, çalışmada nitel araştırma yöntemine başvurulmuş; seçilen öyküler içerik ve biçim açısından metin çözümlemesi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Edebi söyleşi ve eleştirilerden yararlanılarak yazarın kendi ifadeleriyle metinler arasında bağ kurulmuştur.

Şenocak'ın öykülerinde yalnızca bireyin iç dünyası değil, aynı zamanda bu bireyin toplumla, aileyle, mekânla ve ölümle kurduğu ilişkiler de merkezî önemdedir. Bu yönüyle yazar, Türk öykücülüğünde yalnızca içerik değil, biçimsel anlamda da yenilikçi bir duruş sergilemiştir. Kimi zaman masalsı yapılarla, kimi zaman gerçeküstü unsurlarla kurguladığı anlatılar; geçmişle bugün, yaşamla ölüm, umutla umutsuzluk arasında gidip gelen insanın varoluşsal hikâyesini sunar.

Bu tezde, Şenocak'ın öyküleri, tematik odaklı bir yaklaşımla değerlendirilecek; anlatı yapısı, karakter derinliği ve sembolik öğeler üzerinden çok katmanlı bir okumaya tabi tutulacaktır. Yazarın metinlerinde ortaya çıkan toplumsal eleştiri ve psikolojik çözümlemeler, çağdaş Türk öykücülüğü içindeki yeri ve önemi bağlamında irdelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATI VE ESERLERİ

1.1. HAYATI

1961 yılında Ankara’da doğan Hakan Şenocak, ilk ve ortaöğrenimini burada tamamladı. 1987 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünden mezun oldu. Eğitim hayatı boyunca edebiyata ilgi duyan Şenocak, özellikle üniversite yıllarında yazıya daha ciddi şekilde yönelir. Tiyatro eğitimi sırasında kazandığı dramatoloji bilgisi, yazarın yalnızca sahne sanatlarına değil, edebi üretimine de yansımıştır. Bu birikim, öykülerindeki anlatı ritmi, karakter inşası ve dramatik yapı üzerinde belirgin etkiler yaratmıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra annesiyle birlikte İstanbul’a taşınan yazar, bir dönem reklam ve senaryo yazarlığı yaptı. *“Bu dönemde İstanbul, onun yaratıcı dünyasında belirleyici bir rol oynadı”* (Gür, 2003: 8). Şenocak, taşındıktan kısa süre sonra çok sayıda öykü kaleme aldığını ve geçmişte başlayıp tamamlayamadığı birçok metni burada bitirdiğini belirtmiştir. Edebiyata ilgisi 1980’li yıllarda artmış, ilk öyküleri çeşitli dergilerde yayımlanarak dikkat çekmiştir.

1988’de yayımlanan Karanfilsiz adlı ilk kitabı ile 1987 Akademi Kitabevi Öykü Ödülü’ne layık görülen yazar, 1999 yılında çıkan Naj ile 1998 Sabahattin Ali Hikâye Yarışması Başarı Ödülü’nü kazanmıştır. Bununla birlikte, Gülayşe Yabancı’nın Aşkı (1990) ve Sevgili Nefret (2021) gibi eserleriyle de özgün anlatım tarzını sürdürmüştür. Eserlerinde sıkça aşk, ölüm, yalnızlık, kader ve varoluş gibi temaları işlemiş; gerçeküstü ve felsefi öğeleri harmanlayan bir anlatım biçimi geliştirmiştir.

Yazı yaşamı boyunca öykünün yanı sıra şiir, deneme ve eleştiri türlerinde de ürünler vermiştir. Kaleme aldığı gezi yazıları, özellikle Yoldan Çıkmış Yazılar adlı kitabında toplanmış; bu yazılarda da hikâyeci kimliğinin izleri sezilmiştir. Günümüzde İstanbul’da yaşamını sürdürmekte ve edebi çalışmalarına devam etmektedir.

1.2. ESERLERİ

Hakan Şenocak, edebi üretimini ağırlıklı olarak öykü türünde yoğunlaştırmış bir yazardır. İlk öykü kitabı Karanfilsiz (1988), yalın dili ve duygusal yoğunluğu ile dikkat çekmiş; bu eser, ona Akademi Kitabevi Edebiyat Ödülleri Öykü Ödülü’nü

kazandırmıştır. “*Bu kitapta bireyin iç dünyasındaki çalkantılar, gündelik yaşamın sıradanlığı içinde estetik bir duyarlılıkla işlenmiştir*” (Aşçı, 1999: 12).

1990 yılında yayımlanan Gülayşe Yabancı'nın Aşk, yazarın ikinci kitabı olup aşk temasını merkezine alır. Bu eserde, insan ilişkilerindeki yabancılaşma, aidiyet arayışı ve duygusal kırılganlık gibi izlekler ön plana çıkar. Anlatı yapısında ise daha deneysel bir kurgu anlayışı göze çarpar.

Naj (1999), Şenocak'ın edebi kimliğinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. 1998 Sabahattin Ali Hikâye Yarışması Başarı Ödülü'nü kazanan bu eser, fantastik ve gerçeküstü öğelerin yoğun kullanımıyla yazarın anlatı evrenini belirginleştirmiştir. “*Kitaba adını veren öykü, aşkın dönüştürücü gücünü mitolojik bir düzlemde işler*” (Çinkılıç, 2013: 690). Bu kitapla birlikte Şenocak, gerçekçilikten uzaklaşarak hayal ile gerçek arasında salınan özgün bir anlatım tarzı geliştirmiştir.

Hayatta Kalma Oyunu (2001), Hakan Şenocak'ın yalnızlık, yaşam sevinci, hastalık ve ölüm temalarını fantastik öğelerle harmanladığı öykülerden oluşur. Bireyin içsel çatışmalarına odaklanan bu metinlerde, yaşamla ölüm arasındaki ince çizgi sıkça vurgulanır. Yazar, sıradan olaylar üzerinden varoluşsal sorgulamalar yapar ve özgün anlatım diliyle okuru düşünsel bir yolculuğa davet eder.

Beşinci kitabı Sevgili Nefret (2021), yaşam ile ölüm arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak, varoluşsal sorgulamaları derinleştiren metinlerden oluşur. “*Yalnızlık, kader, sevgi ve bireysel sorumluluk gibi felsefi sorunsallar, bu kitapta düşsel ve sürrealist bir atmosfer içinde sunulur*” (Gümüş, 2008: 103). Bu yönüyle eser, yazarın edebi yaklaşımında olgunluk dönemine işaret eder.

Ayrıca, Şenocak'ın Yoldan Çıkmış Yazılar (2005) adlı kitabı, onun gezi yazılarını bir araya getirir. Bu metinlerde de öykücü kimliğinin izleri görülür; yazar, mekânları yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal keşif alanları olarak kurgular. Dış dünya gözlemleriyle içsel çözümlemeler ustalıkla harmanlanmıştır. Şenocak'ın öyküleri, tematik olarak çoğunlukla ölüm, aşk, yalnızlık ve varoluş gibi evrensel konulara odaklanır. Biçimsel olarak ise simgesel anlatım, gerçeküstücülük ve masalsı kurgu öğeleriyle dikkat çeker. Her eserinde özgün bir atmosfer yaratmayı başaran yazar, çağdaş Türk öykücülüğünde kendine özgü bir dil ve dünya kurmuştur.

1.2.1. Hakan Şenocak’ın Eser Listesi

1.2.1.1. Öyküleri

- Karanfilsiz (1988)
- Gülayşe Yabancıının Aşk1 (1990)
- Naj (1999)
- Hayatta Kalma Oyunu (2001)
- Sevgili Nefret (2021)

1.2.1.2. Anlatı-Gezi Yazıları

- Yoldan Çık1mış Yazılar (2005)

İKİNCİ BÖLÜM

SOSYAL TEMALAR

Edebiyatta sosyal tema, yazarın metinlerinde gerek toplumsal olayları gerekse yaşadığı dönemi sosyal ve siyasi bakımdan işlemesine dayanır. Nereden bakılırsa bakılsın yazarlar bir yönüyle çağlarının tanığı olarak öne çıkar. Birey vicdanında yankısını bulan kimi toplumsal niteliğe sahip vakalar, onların metinlerinde bir şekilde gün yüzüne çıkar. Birey ile toplum arasındaki ilişkinin sıklığı ya da iç içeliği toplumsal ve bireysel temaları bir yönüyle birbirine bağlı kılar. Çalışmada sosyal tema başlığı altında kültürel hafızaya ve toplumda sosyal bünyeye bir şekilde dahil olmuş olayları türüne göre ele almayı uygun bulduk. Örneğin şiddet, ister fiziki isterse ruhi olsun bunun bir başkasıyla birlikte veya ancak karşılıklı ilişkide ve bir diğeri üzerinde etkisini ortaya çıkarın eylem olması onu sosyal tema şeklinde algılamamıza yol açtı. Veya biz en azından sosyal ve bireysel temayı bu bağlamda birbirinden ayırma yolunu seçtik. Bu bağlamda yoksulluk, şiddet, hasta ve hastalık, çocuk işçiliği, çocuk terbiyesi, işkence, fail i meçhul cinayetler, başkaldırı, sınıf çatışması, baskıcı yönetimler, kimlik ve ötekileştirme hususlarını birer sosyal tema olarak belirledik. Yazarın bahsi geçen temalara ilişkin vurguları, öyküler içine serpiştirilmiş halde veya bizzat öykünün teması şeklinde ele alınmıştır. Öykülerde her bir temaya ilişkin vurgu ve değini ya da herhangi bir olayın parçası şeklinde temaya ilişkin husus, ayıklanarak ilgili temanın başlığı altında tartışıldı.

2.1 YOKSULLUK VE EKONOMİK ZORLUKLAR

Türk Dil Kurumu sözlüğünde yoksulluk: “*yoksul olma durumu; fakirlik, fukaralık, beş parasızlık, yokluk, yoksuzluk, varyetsizlik, sefillik, sefalet, fakr, meskenet*” (TDK, yoksulluk: Er. Tar: 23.01.2025) şeklinde tanımlanır. Hakan Şenocak’ın öykülerinde işlenen önemli konulardan biri de yoksulluk ve ekonomik zorluklardır. Şenocak’ın birçok öyküsünde ekonomik olarak zorluk çeken aile veya kişilere rastlamak mümkündür. Geleneksel ailelerde erkek çalışır, kadın ise ekonomik olarak erkeğe bağımlı bir hayat sürer. Bu durum, kadının bir birey olarak hareket alanını kısıtladığı gibi ekonomik anlamda da kadının hayatını yalnız başına yaşamasını zorlaştırır. Yoksulluk ailenin yaşam standartlarını aşağı çeken bir olgudur. Kadınların toplumsal ve ekonomik hayattan dışlanması da doğal seyrinde ailenin ekonomik açıdan

iyileşmesine bir katkı sunmaz. Ancak modernleşmeyle beraber kadınların sosyal hayatta görünürlükleri ön plana çıkar. Elbette kadınların modernlikle birlikte sosyal hayata katılmaları, ailelerin ekonomik açıdan zorluklarının tamamen ortadan kalkmasını sağlamaz. Küçük boyutta da olsa bu katılımın bir katkı sunduğu gözden uzak tutulamaz. Yine de yoksulluğun bir toplumsal sorun olarak kadim zamanlardan günümüze değin ağırlıklı bir problem alanı teşkil ettiği gözlemlenebilir.

Modern zamanlarda yoksulluğun temel göstergelerinden biri şüphesiz gelir azlığıdır. Bu durum, aile bireylerinin yiyecek, barınma, sağlık hizmetleri gibi temel ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanmalarına neden olur. Hâliyle hayatı çok yönden etkileyen yoksulluk, aile içinde sürekli bir stres kaynağı hâline gelebilir. Şenocak'ın birçok öyküsünde bu durum, aile bireylerinin çokça acıya tahammül etmesine veya bunlara zorla katlanmasına yol açar. Başka seçeneklerinin olmayışı, aileyi çaresizliğe sürükler ve bu durum ister istemez ruhsal birtakım zorluklara da yol açar.

Baba ya da annenin çalışması, ailenin geçimini sağlamak için bir gerekli görülür. Anne ya da baba, gerekli iş imkânlarından yoksun ise veya çalışacak durumda değilse doğal seyirde bu durum aile bireylerini olumsuz etkiler. Örneğin çocuklar, maddi yetersizlikler nedeniyle diğer çocuklarla eşit fırsatlara sahip olamayabilirler. Bunun yanında aile üyelerinin ruhsal ve duygusal sağlığı da olumsuz etkilenebilir. Bunlar da ailenin kendini dışlanmış hissetmesine neden olabilir. Sonuç itibariyle maddi sıkıntılar, endişe ve stres altında yaşamaya, aile içinde gerginliklere ve çatışmalara, umutsuzluğa, motivasyon düşüklüğüne, hatta aile içi ya da dışında birtakım şiddet eylemlerine de yol açabilir.

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Ci Ci” (Ci Ci: 7-19) öyküsünde görüldüğü kadarıyla baba, geçimini sağlamakta zorlandığı için çocuğunu okul yerine çocuk işçi olarak çalıştırma eğilimine girer. Bunu da çocuğunu işçi olarak çalıştırmada pek de gönüllü olmadığından anlıyoruz. Sonuçta yer verilen eğitime devam etmek yerine çalıştırılmak zorunda bırakılan çocuğun hikâyesidir:

“Onlar yoksulluğa yazgılı bir aileydiler ve başka seçenek kalmadığı için sessizliği seçmek zorunda kalmışlardı” (Ci Ci, 9).

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Karanfilsiz” (Karanfilsiz: 19-51) öyküsünde, babanın hastalığından ötürü işten atılması sonucunda yaşanan maddi imkânsızlık nedeniyle annenin çalışmaya başlaması anlatılır. Baba ölümcül bir hastalığa yakalanır ve ölür. Evde çalışabilecek başka kimse yoktur. Çocuk da küçük olduğu için çalışabilecek yaşta değildir. Anne ev ekonomisine katkıda bulunmak için çalışmak zorunda kalır. Öyle ki mahalle bakkalı bile ödeyemezler kaygısıyla artık borç vermemektedir. Bu ekonomik zorluk ve yoksulluk çocuğun gözü ile anlatılır:

“Annem gündüzleri yok. Babam, hasta olunca işten attırdı kendini. Onun için annem çalışıyor artık” (Karanfilsiz, 22).

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Ya da Pinokyo” (Ya da Pinokyo: 51-71) öyküsünde yine ekonomik zorluklar ile mücadelede eden ve Pinokyo’yu okula göndermek için ceketini satan Antonio Usta’nın hikâyesi anlatılır. Bir babanın ceketini satıp çocuğunu okula göndermesi, yoksulluğun aile üzerindeki etkisini dikkat çekici bir şekilde gözler önüne serer. Ceket, burada sadece bir kıyafetten ibaret görünmemektedir. Zira o, fiziksel bir nesne değil, yoksulluğun bir aileyi maddi ve manevi olarak nasıl etkilediği metaforu ile karşımıza çıkar. Ancak yoksulluğun ve ekonomik imkânsızlıklarının sonucunda bireyler, bazı ihtiyaçlarından vazgeçebilir:

“Bir insan ömrü için pek kısa sayılır bir sürede ustası ve diğer büyükleri ona, okuldan kaçmasının yanlış olduğunu, aksi halde ‘saygıdeğer bir beyefendi’ olamayacağını, Antonio Usta’sının onu okula göndermesi için ceketini satarak gösterdiği özveriyi unutmaması gerektiğini anlattılar” (Ya da Pinokyo, 53).

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Gökçınar’ın Uykusu” (Gökçınar’ın Uykusu: 71-95) öyküsünde padişah bir yarışma düzenler. Gökçınar ağacını sökene Kızı Elifnaz’ı verecektir. Ağacı sökemediyse de bunun bedelini hayatıyla ödeyecektir. Annesinin tek oğlu olan İsmail, yaşlı annesi ile beraber köyde yoksul bir hayat yaşamaktadır. İsmail’in fakirliği onun hayatında hem fiziksel hem de psikolojik bir yük yaratmıştır. Dağlara çıkıp oralarda günlerce kalması, hiçbir şey yemeden, içmeden günlerce gökyüzünü seyretmesi yoksulluğun fiziksel ve ruhsal anlamda meydana getirdiği tahribatı göstermektedir. İsmail, bu durumdan kurtulmak adına Padişah’ın düzenlediği yarışmaya katılır. Yarışmayı kazanamayınca da bedelini hayatıyla öder:

“Ufak tefek genç bir adamdı İsmail.
Yoksul anacığının tek oğlu”(Gökçınar’ın Uykusu,85).

Görüldüğü üzere, yazar yoksulluğun insan hayatında açtığı yaralara geleneksel bir hikâye etrafında da değinir.

Sonuç itibarıyla toplumun alt sınıflarında yaşanan ekonomik sıkıntılar, bireylerin gündelik hayatlarını ve hayatta kalma mücadelesini şekillendiren temel unsurlar olarak öne çıkar. Yazar, ekonomik zorlukların bireyler ve aileler üzerindeki etkilerini hem fiziksel hem de duygusal boyutlarıyla incelerken, aynı zamanda toplumsal yapının yoksulluğa olan tepkisini ve bireylerin çaresizlik içinde alternatif çözüm yolları arayışını da gözler önüne serer.

2.2. ŞİDDET

Türk Dil Kurumu sözlüğünde şiddet: “Bir hareketin, bir gücün derecesi; yeğlilik, bir hareketten doğan güç, karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, kaba güç, duygu veya davranışta aşırılık.” (TDK, öteki: Er. Tar:10.04.2025) şeklinde tanımlanır. Şiddet, esasında başlı başına felsefi bir problem olarak tartışılır. Bu konuda çokça çalışma da mevcuttur. Hannah Arendt’ın şiddet üzerine eseri konu ilgili üzerinde sıklıkla durulan bir eser olarak dikkat çeker.

İnsanın kendi geleceğini belirleme iradesinin önündeki engel en büyük zulüm olarak görülür: “Bir insana karşı yapılan en büyük zulüm; kendince mahsus bir fert olan insanın, yine kendine mahsus kaideleriyle geleceğini belirlemesine engel olmaktır” (Beyazıt, 2013: 104). Hasan Çiçek ise Arendt üzerine yaptığı çalışmasında şiddet ile ilgili belli başlı bir çerçeve çizer:

“Evrensel bir tanımdan söz edilmese de şiddetin yaptırdığı çağrışımların benzer olduğunu söyleyebiliriz..... Her yerde şiddet kaba kuvvetle ilgilidir. Birçok dilde de şiddet bir kişiye güç ve baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama ise zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma, yaralama anlamlarını içerir. Nermi Uygur da ‘katılık, öfke, saldırı, zora başvurma, tiksinti, yabansı güç kullanımı şiddet diye nitelenebilir’ diyerek şiddetin yaptığı çağrışımları ifade eder. Bu nedenle insana fiziksel ve ruhsal zarar veren her edim şiddet olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar dar anlamıyla şiddet daha çok fiziksel saldırı olarak anlaşılabilir da şiddetin en kötüsü gelişmek isteyen kişiye çıkarılan engellerin yarattığı ruhsal sarsıntıdır. Bu sarsıntı ile gelen yabancılaşmadır. Çünkü bu tür bir şiddet daha kalıcı etkiler bırakmaktadır. Arendt ise ‘argüman ya da konuşma olmaksızın ve sonuçlar hesaplanmaksızın eyleminin’ şiddet olduğunu vurgulayarak şiddet kavramını daha geniş bir çerçevede ele alır” (Çiçek, 2021: 48-49).

Şenocak'ın öykülerinde şiddet, toplumsal yapı ve birey psikolojisi arasındaki ilişkiyi irdelemek amacıyla işlenir. Şiddet kimi zaman toplumsal eleştirinin aracı olarak kullanılırken, kimi zaman da geleneksel değerlere karşı bir başkaldırı olarak görülür. Farklı anlatım teknikleriyle şiddet olgusu çeşitlendirilir ve çok katmanlı bir yapı oluşturulur.

Dikta rejimlerinin halkı baskılamak için politik şiddete yönelmesi öykülerde başvurulan şiddet türlerindendir. Bireyin kendine zarar vermesi ya da boğulma eğilimi göstermesi, içsel şiddetin bir yansıması olarak sunulur. Kocanın eşine, babanın çocuğuna ve eşine yönelik şiddeti, çözüm arayışı bahanesiyle meşrulaştırmaya çalışması öne çıkarılır. Kabadayı karakterlerin sevdiklerine uyguladığı şiddet örnekleri, bireysel güç gösterisinin yansıması olarak verilir. Hayvanlara yönelen şiddet olayları, toplumsal vahşetin mikro ölçekteki tezahürleri şeklinde kurgulanır. İmparatorun halk üzerinde baskı kurmak için şiddete başvurması, otoritenin yozlaşmış yapısını gözler önüne serer. Sahibi tarafından yalnız kalmamak için kuşun ayaklarının kesilmesi ya da farelere zarar verilmesi gibi olaylar, bireysel korkuların ve çaresizliğin bir sonucu olarak anlatılır.

Şiddet, bazı metinlerde fiziksel bir eylem olarak belirginleşir. Bazı metinlerde ise düşünsel bir tehdit olarak sınırlı kalır. Şiddetin farklı biçimlerde ortaya çıkması, bireyin ve toplumun iç çatışmalarını görünür kılar. Bu sayede Şenocak, öykülerinde şiddeti salt bir tema olarak kullanmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal çözülmeye yönelik eleştirel bir perspektif olarak sunar.

Şenocak, özellikle ilk dönem öykülerinde “politik şiddet” kavramını sıkça işler. İlk öykü kitaplarında ideolojik bir tavır sergiler. Ancak ideolojiyi insanın ve insan yaşamının önüne koymaz. İnsana ve insan haysiyetine ait değerler, anlatının merkezine yerleştirilir. Öyküler, ideoloji merkezli değil, insani bir bakış açısıyla şekillenir. Şenocak, ilk öykülerini Marksist bir çizgide yazar. Fakat bu çizgi, bireyi ve insani değerleri gölgelemekten uzak durur. Sınıf söylemleri, Marksizm'in temel argümanlarından biri olarak öykülere yansır. Baskıcı, dikta ve askeri cunta yönetimlerinin eleştirisi bu çerçevede sunulur. Baskıcı ve halka hitap etmeyen yönetimlerin eleştirisi yapılır. Halk temsiliyetinin olmadığı, bireye özgürlük alanı tanımayan sistemler sorgulanır. Halk iradesinin yansımadığı yönetimlerin, varlığını sürdürebilmek için insan kıyımına başvurduğu yönetimler eleştirilir. Bu tür

yönetimlerin yıkılması gerektiği ifade edilir. Toplumun, insana ait, demokratik ve ötekileştirmeyi reddeden bir yapıya yönelmesi gerektiği savunulur. Bu yaklaşım, okuyucuya doğrudan bir ideolojik çerçeve sunmak için değildir. Hukuki ve yasal bir eleştiri zemini oluşturmak için tercih edilir. Yazar, sistem eleştirisini bireyin yönetimlere katılması amacıyla temellendirir.

İdeolojik söylemler öykülerin derin katmanlarında gizlenir ve bireyi yönlendirme amacı taşımaz. Açık bir yönlendirme ya da kanalize etme çabası görülmez. Baskıcı yönetimlerin, halkı korku ve baskı altında tutarak politik şiddet uygulaması eleştirel bir dille işlenir.

Şenocak'ın öykülerinde geleneksel yöntemlere ve şiddete yönelik ciddi bir eleştiri söz konusudur. “Nush ile uslanmayı etmeli tekdir, tekdir ile uslanmayanın hakkı kötüdür” sözü, geleneksel toplumların şiddeti, bir eğitim ve terbiye aracı olarak kullanma anlayışını yansıtır. Şenocak bu tür yaklaşımlara karşı bir eleştiri geliştirir. Şenocak, şiddet ve geleneksel eğitimi bir çözüm olarak sunmaz, aksine bu tür yaklaşımların bireyi ve toplumu tahrip ettiğine dikkat çeker.

Şenocak, öykülerinde şiddetin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel boyutlarını da işler. Geleneksel toplumlarda şiddet, bireyi düzeltme amacı güderek meşrulaştırılırken, Şenocak şiddetin yalnızca insanı yozlaştırdığını, özgürlüğünü kısıtladığını ve ötekileştirdiğini savunur. Geleneksel formlar, belirli bir güç ilişkisini ve itaatkâr toplumu inşa etmeye çalışırken, Şenocak modern bireyi öne çıkarır. Bireyin içsel dünyası, özgür iradesi ve kendini ifade etme biçimleri ön planda tutulur. Şenocak'ın eserlerinde, geleneksel toplumların şiddeti meşru kılma anlayışının eleştirisi, bireysel özgürlüğün ve insan haklarının savunulmasıyla örtüşür. Bu bağlamda, Şenocak'ın şiddetle ilgili bakışı, geleneksel şiddet yöntemlerinin aksine, insana zarar vermeyen, özgürlüğü ve saygıyı temel alan bir toplumsal yapıyı savunur.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen “Naj” (Naj: 9-26) öyküsünde şiddet olaylarına sıkça yer verilir. Naj ile Ömer'in evliliği sevgi temelli başlar. Fakat zamanla Naj, Cengiz Ali isimli bir kabadayıya ilgi duymaya başlar. Ömer, eşinin ruhsal olarak çöktüğünü gözlemler. Bu durumun bir nedeni olabileceğini düşünür. Naj ile yüzleştğinde gerçeği öğrenir. Ömer, sevdiği kadını zorla yanında tutmaz. Onu, duygularının peşinden gitmesi için Cengiz Ali'ye götürür. Bu buluşmada, Naj'ın

parmağına aile yadigârı bir yüzük takar. Yüzük, erkek çocuklarına miras bırakılan bir simgedir. Ömer, bu yüzüğü Naj'a emanet ederken bir anlam da yükler. Artık bir erkek evlat doğmayacağına inanır. Cengiz Ali, yüzüğü Naj'ın parmağında görünce öfkeye kapılır. Naj'ın parmağındaki yüzüğü kabul etmez. Naj'a baskı uygular. Yüzüğü çıkarması için zorlar. Direniş karşısında fiziksel şiddet devreye girer. O sırada Ömer tekrar olay yerine döner. Tartışma alevlenir. Aniden Naj, Cengiz Ali'nin elinden bıçağı alıp önce Cengiz Ali'yi öldürür. Ardından aynı bıçağı kendisine yöneltir. Kalbine sapladığı darbeye yaşamına son verir. Bu olay, bireysel tercihlerle başlayan sürecin, şiddet sarmalına dönüşebileceğini gösterir. Her eylem, başka bir tepkiye zemin hazırlar. Şiddet, çoğu zaman kendini yeniden üretir.

Naj öyküsünde, başlangıçta bir sevgi sarmalı oluşturulurken, olaylar zamanla şiddetle sonuçlanır. Naj, Cengiz Ali'ye gönlünü kaptırır ve ona varır. Henüz yeni bir ilişkinin başlangıcı olmasına rağmen, Cengiz Ali Naj'a şiddet uygular. Bunun gerekçesi, Naj'ın kocası Ömer'in ona bıraktığı yüzüktür. Cengiz Ali, Ömer'i kıskanır ve ondan gelebilecek hiçbir şeyi kabul etmez.

Cengiz Ali, kabadayı bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Geçmişte şiddet uygulayarak çözüme ulaştırdığı pek çok olayda yer almıştır. “*Nice garibanın ve yoksulun gövdesini deşmiştir*” (Naj, 22). Geçmişte edindiği tecrübelerle bu durumu çözmeye çalışırken, işler istediği gibi gitmez. Sonuç olarak hem sevdiğinden hem de canından olur.

Cengiz Ali, şiddete meyilli bir karakterdir. Olayları ortak akıl ve istişareyle çözme yeteneği yoktur. Çünkü şiddet sarmalının içindedir ve bu nedenle olayları şiddetle çözmeyi ister. Cengiz Ali, Üsküdar'ın tanınmış kabadayılarından biridir. İstanbul'un eski mahalle kültüründen beslenen bir figürdür. Bu kültür, şiddeti meşrulaştıran bir yapıya evrilmiştir. Cengiz Ali'nin kişiliği de bu dönüşümün izlerini taşır. Gücü elinde tutmak ister. Saygıyı, korku üzerinden inşa etmeye çalışır.

Şiddeti bir iletişim biçimi olarak benimser. Sorunları konuşarak çözmeye yanaşmaz. Kimsesizlere ve garibanlara zorluk çıkarır ve onlara baskı uygular. Artık zorbalık, onun için sıradanlaşmıştır. Naj'a duyduğu ilgi sağlıklı bir bağ kurmaya dayanmaz. Sahip olma arzusu baskın gelir. Ömer'in verdiği yüzük, bu yüzden tehdit olarak algılanmış olabilir. Yüzüğü zorla çıkarmaya çalışması, kontrol alanını kaybetme

korkusundan da kaynaklanabilir. Şiddeti bir hak olarak görür. Gücün karşısında boyun eğilmediğinde öfke devreye girer. Naj'ın direnci, Cengiz Ali'nin tahammül sınırlarını zorlar. Öfkesini bastıramaz. Baskı kurar. Fiziksel müdahaleye yönelir. Kendini yasaların değil, kendi koyduğu kuralların temsilcisi sayar. Bu yönüyle, bireysel adalet anlayışını dayatır. Olayların sonunda hayatını kaybetmesi, şiddetin kendini yok eden bir döngüye dönüşebileceğini gösterir. Cengiz Ali, mahalle kabadayılığından beslenen, gücünü baskı ve korkuyla sürdüren bir figürdür. Şiddeti bir güç göstergesi olarak kullandıkça insani yönü silinir. Bu süreç, bir toplumsal bozulmanın bireydeki izdüşümünü yansıtır.

“İşte Ömer o sırada Naj'ı, yalnızca âşığını sevdiği gibi değil, kardeşini, arkadaşını, anasını sever gibi sevdiğini anladı. Sevmek vazgeçmekti kendinden. Sevmek anlamaktı. Sevmek, kendinden fazlasını verebilmektir sevgiliye. Kendini daha çok seven başkasını daha çok sevemezdi. İşte o sırada Ömer, Naj'ın da kendisini, sevdiği adamı sever gibi değil, kardeşini, arkadaşını, ana-babasını sever gibi sevdiğini anladı. Yoksa niye dirensindi ki bir yüzük parmağında dursun diye! Naj sevdiği adamla arasına bir yüzük koymuştu; olmazsa olmaz diyor, direniyordu.

O sırada Cengiz Ali müthiş bir tokat vurdu Naj'ın güzel yüzüne. Dağılıp düştü Naj. Cengiz Ali yerdeki kadın tekmelemeye bağladı. Ah anam, ah babam, ah kardaşım der gibi, “Ah, Ömer'im...” diye inledi Naj. Yetiştirdi elinde bıçakla Ömer.

“Uzak dur ondan!”

Hem Naj hem Cengiz Ali kalakaldılar. Naj ayağa kalkmaya çalışırken “Ömer...” diye mırıldandı

“Korkma Naj, yetiştirdim...” dedi Ömer.

Cengiz Ali, Naj'ı kaldırdı yerden. Ne Ömer inanabiliyordu olanlara ne Naj. Cengiz Ali, Ömer'in bıçağına Naj'ı siper etmişti. Nice garibin ve yoksulun gövdesini deşmiş sedef kakmalı bıçağını güzel boynuna dayamıştı Naj'ın” (Naj, 22).

Metinde şiddet, bireyler arasındaki güç dengesinin bozulduğu bir araç olarak işlev görür. Cengiz Ali, duygularını ifade edemediği için fiziksel saldırıya yönelir ve Naj'ı kontrol altına almaya çalışır. Naj, Ömer'e duyduğu sadakati korumak isterken şiddetin hedefi hâline gelir. Şiddet, sadece bedensel zarar vermekle kalmaz, bireylerin iradelerini baskı altına alarak duygusal bağları da zedeler. Naj'ın “Ah, Ömer'im” diyerek acı içinde inlemesi, fiziksel şiddetin ruhsal yıkıma da neden olabileceğini düşündürür. Ömer'in bıçak çekmesi, şiddetin bir savunma refleksine dönüşebileceğini gösterir. Cengiz Ali'nin Naj'ı siper etmesi, insan bedeninin bir güç oyununda araçsallaştırıldığını ortaya koyar. Diğer taraftan şiddete meyilli birinin sevgi anlayışının tehlike anında bir bakıma test edildiği sırada ne tür bir sığına karşılık geldiği de görülür. Burada da şiddet, sevgi ve sadakat gibi değerlerin sınındığı bir ortam yaratılır. Ömer'in müdahale çabası, bu kısır döngüyü kırmaya yönelik bir iradeyi temsil eder. Cengiz Ali'nin eylemleri, sevgisizlikten ve güçsüzlükten doğan tahakküm arzusunun tehlikeli boyutlara

ulaşabileceğini kanıtlar. Sonuç olarak metin, şiddetin sadece fiziksel bir eylem değil, bireylerin ruhsal dünyasını sarsan, ilişkileri tahrip eden bir tehdit unsuru olduğunu açık bir şekilde gösterir.

Naj, şiddet sarmalı içinde ne yapacağını bilemez ve kararsız kalır. Çünkü eşi Ömer ile sevdiği Cengiz Ali arasında duygusal bir çatışma yaşar. Cengiz Ali'nin uyguladığı şiddet, Naj'ın tüm beklentilerini boşa çıkarır. Cengiz Ali Naj'a şiddet uygulayınca Ömer dayanamaz ve olay yerine gelir. Cengiz Ali, Naj'ı siper eder. Naj, korku ve şaşkınlık içinde ne yapacağını kestiremez. Şiddetin etkisiyle zihni bulanır ve hareket edemez. Ömer, elindeki bıçakla Naj'ı korumaya çalışır. Cengiz Ali, Naj'ı kalkan gibi kullanarak Ömer'i durdurmayı hedefler. Bu sırada Naj, fiziksel acının yanında duygusal bir çöküş yaşar. Ömer, bıçağını kullanmak istemez ama Cengiz Ali'nin tehdidi karşısında kararsız kalır. Şiddet, taraflar arasındaki dengeyi tamamen bozar. Naj'ın direnci zayıflar ve çaresizliği derinleşir. Ömer, hem Naj'ı korumak hem de daha fazla zarar vermemek için mücadele eder. Şiddet, aşkı ve sadakati sınavan bir sınav hâline gelir. Naj, kurtulmak istese de kendi gücü yetmeyebilir. Olay yerinde gerilim gittikçe artar ve çözüm ihtimali zorlaşır. Bu çözümsüzlük ve çaresizlik Naj'ı şiddete mecbur bırakır. Naj hem kendi bedenine hem de Cengiz Ali'ye şiddet uygulayarak hayatına son verir.

Naj'ın yaşadığı duygusal çöküşü ve kendi canına kıyması, akrebin çaresizlik anında kendini zehirlemesine benzetilebilir. Akrep, kurtuluş umudu kalmadığında nasıl kendi zehriyle kendini yok ederse, Naj da çıkış bulamadığı duygusal şiddet sarmalında kendi hayatına son verir. Bireyin kendi varlığını hedef alan içsel bir yok oluşa dönüşür. Naj, hem Cengiz Ali'nin fiziksel şiddeti hem de Ömer ve Cengiz Ali arasında sıkışmışlığın yarattığı ruhsal baskı altında çözülür. Umutsuzluk, Naj'ın yaşamla bağını koparır. Böylece Naj, tıpkı akrep gibi, kaçacak bir yer bulamayınca kendine yönelir ve varlığını sona erdirir. Sonuç olarak Naj, şiddet sarmalının içinde çıkış yolu bulamayan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Sevgiyle başlayan ilişki, zamanla duygusal ve fiziksel şiddetin etkisi altında yozlaşır.

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Ci Ci” (Ci Ci: 7-19) adlı öykü, şiddetin aile içindeki yeri ve bireyler üzerindeki etkilerini derinlemesine ele

alır. Öyküde, baba figürünün otoriter tutumu, fiziksel ve psikolojik şiddetle birleşerek ailenin dinamiklerini şekillendirir. Baba, kararlarını tek başına alır ve bu kararlar, aile üyeleri üzerinde baskı oluşturur. Özellikle Ci Ci'nin geleceğiyle ilgili kararlar, babanın tek taraflı iradesiyle belirlenir. Bu durum, bireysel özgürlüklerin kısıtlanmasına ve aile içindeki hiyerarşinin pekişmesine yol açar.

Baba, günlük yaşamda fiziksel şiddet kullanmakta tereddüt etmez. Örneğin, sıcak suyun ayaklarına dökülmesi üzerine karısına yönelik şiddet içerikli bir davranış sergiler. Bu tür eylemler, fiziksel şiddetin yanı sıra, psikolojik baskıyı da beraberinde getirir. Anne ve Ci Ci, babanın bu tutumları karşısında sessiz kalmayı tercih eder. Bu durum, şiddetin normalleşmesi ve aile içindeki iletişimsizliğin artmasına neden olur. Anne, bazen Ci Ci'nin eğitimine dair fikirler öne sürse de, baba bu önerileri reddeder ve kendi kararlarını dayatır. Bu durum, bireylerin düşünce ve ifade özgürlüklerinin baskı altına alınmasına, dolayısıyla onlar üzerindeki psikolojik şiddetin güçlenmesine yol açar.

Ci Ci'nin kasap dükkânındaki çıraklık deneyimi, şiddetin nesiller arası aktarımını simgeler. Baba, oğluna “Eti senin, kemiği benim” diyerek, şiddetin ve kontrolün devamını sağlar. Ci Ci, babasının bu öğüdünü kabul ederek, şiddet sarmalına dâhil olur:

“Baba tespihini çıkarıp şıkır şıkır çekmeye başladı. Küçük bir işaret yaptı karısına. Kadın içeri koştu. Ayaklarına sıcak su istiyordu kocası. Her işaretini tek tek tanırdı. Aslında işaretlerin tümü “Yapman gerekeni yap, zaman geldi” anlamındaydı. Her gün yineleniyordu her şey ve her şeyin zamanla belirlenmiş bir sırası vardı. Su çoktan ocağın üzerindeydi zaten. İndirdi kadın, leğene boşaltıp getirdi. Oturduğu yerden bir ayağını öne uzattı adam. Önce terliği, sonra çorabı çıkardı kadın. Diğer ayak için de yineledi aynı şeyi. Adam sıcak suyun içine soktu ayaklarını. Su her günküden daha sıcaktı ve adamın ayaklarını yaktı. Tespihiyle karısının kafasına vurdu.

“Sıcak su sıcak,” diye homurdandı.

Kadın hemen içeri koştu ve soğuk su getirip döktü. Soran gözlerle baktı kocasına. Başıyla evetledi adam. Suyu beğenmişti. Tespihini çekmeye koyuldu yine. Kadın uzun uzun yıkadı kocasının pis ayaklarını. Adam sıcağın etkisiyle gevşemişti. Az sonra karisi, “Sıcak su getireyim mi daha?” diye sorduğunda sıyrıldı dalgınlığından.

“Yeter yeter” dedi kısaca

Kadın yanında getirdiği havluyla iyice kuruladı adamın ayaklarını, temiz çoraplar giydirdi, terlikleri getirdi ve leğeni alıp götürdü. Geldiğinde yorgunlukla çöktü iskemlelerden birine” (Ci Ci, 11-12).

Öyküdeki şiddet, sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel bir olgu olarak karşımıza çıkar. Baba figürünün otoriter tutumu, bireylerin özgürlüklerini kısıtlar ve aile içindeki şiddet döngüsünü pekiştirir. Bu durum, şiddetin sadece bireysel değil, toplumsal bir sorun olduğunu ve çözümün de toplumsal bir yaklaşım

gerektirdiğini gösterir. Baba geleneğin dilinde mutlak otoriteyi temsil eder. Bu otoritesini devam ettirmek adına çocuğuna ve karısına şiddet uygular. Öyküde şiddetin çeşitli yansımalarına rastlamak mümkündür. Örneğin baba karşısında kimse konuşamaz, baba karar alırken kimseye sormaz. Şiddet olayına sadece baba karışmaz. Kasap dükkânına çırak olarak verilen Ci Ci’yi ustası çengele asar:

“Az sonra Baba çıkıp gittiğinde, Usta, Ci Ci’nin küçük elini avucunun içine alıp onu buzluğa götürdü. Orada küçük, beyaz kuzular için hazırlanan sivri çengelleri gösterdi.

“Bunlara hayvanlar asılır,” dedi.

“Küçük, beyaz bir kuzu,” diye düzeltti Ci Ci.

Usta güldü.

“Haklısın, küçük, beyaz bir kuzu.”

Sonra Ci Ci’yi tuttu, tek eliyle havaya kaldırdı ve ince, çocuk boynundan, küçük ve beyaz bir kuzu için hazırlanan çengele astı” (Ci Ci, 17).

Bu da öyküdeki başka şiddete örnektir. Geleneksel aile yapılarında baba, otoriteyi elinde tutar ve kararları tek başına alır. Şenocak, Ci Ci öyküsünde babanın bu rolünü öne çıkarır ve satır aralarında bu durumun eleştirisini yapar. Baba, kararlarını kimseye paylaşmaz; bu, öyküde eleştirilen bir yön olarak ortaya çıkar. Otoriteyi sürdürmek için kullanılan şiddet, meşru görülmez. Böylece metin, hem şiddeti barındırır hem de şiddete karşı argümanlar sunar.

Öyküde anlatılanlar, şiddetin bireysel bir sorunla sınırlı kalmadığını, toplumsal bir yapının sonucu olarak ortaya çıktığını gösterir. Baba figürünün otoriter tutumu, aile içindeki şiddeti besler ve şiddeti yeni kuşaklara aktarır. Şenocak, bu yapıyı eleştirerek okuyucuyu sorgulamaya yönlendirir. Şiddetin sıradanlaştığı bir ortamda bireysel özgürlüklerin korunması mümkün görünmez. Bu nedenle, toplumsal dönüşümün kaçınılmaz olduğu mesajı güçlü bir şekilde verilir.

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Gökçınar’ın Uykusu” (Gökçınar’ın Uykusu: 7-19) öyküsü, iktidarın halk üzerindeki baskıcı uygulamalarını ve politik şiddetin sonuçlarını ele alır. Öyküde politik şiddet olaylarına sıkça yer verilir. Han Bey, Anadolu’da hüküm süren hükümdarlardan biridir. Halka baskı uygular, zulmeder ve ağır vergiler toplar. Bu durum karşısında halk yönetimden memnun kalmaz ancak karşı koyacak gücü de bulamaz. Han Bey, isyan eden ya da isyan etmeye kalkışanı en ağır şekilde cezalandırır:

“Babasından aldığı gaddarlığıyla zulmün binbir çeşidi ile kırıp geçirdiği halkını.

Ağır vergiler altında inim inim inettiği halkını.

Birkaç sene evvel isyana kalkıştıklarında çoluk çocuk kadın ihtiyar demeden kılıçladığı halkını Kendi halkını.

Huzurla dolardı Han Bey insanları karıncalar gibi didinip çalışırken gördüğünde. Çalışan insan isyan edemezdi isyan için bile boş vakit gerekirdi. Boş vakit teşkilat demektir”(Gökçınar’ın Uykusu, 75).

Han Bey, halkına uyguladığı şiddetle iktidarını korur. İsyan eden halkı etkisiz hale getirmek için baskıya ve zorbalığa başvurur. Gerekirse katliam yapmaktan da çekinmez. Çoluk çocuk, kadın erkek ayırt etmeden kılıç kullanır. Halkı sürekli çalıştırarak üretimi artırmayı amaçlar. Çalışan bir toplumun isyan etme ihtimali azalır. Boş vakit, örgütlenme ve başkaldırı için muhtemel bir zemin oluşturur. Han Bey, bu gerçeği bildiği için halkın boş durmasına izin vermez. Yorulmak bilmeden çalışan insanlar, başkaldıracak zamanı bulamaz. Bu yöntem, Han Bey için hem ekonomik kazanç hem de siyasi istikrar sağlar. Halk, ağır vergiler altında ezilse de susmak zorunda kalır. Şiddetin ve baskının gölgesinde yaşamayı öğrenir. Öyküde politik şiddet, iktidarın devamı için kullanılan bir araç olarak sunulur. Şenocak, bu durumu eleştirir ve satır aralarında adaletin olmadığı bir düzenin çöküşe mahkûm olduğunu ima eder. Han Bey’in kurduğu düzen, baskıya dayandığı için uzun vadede sürdürülebilir görünmez. Halkın içinde biriken öfke, zamanı geldiğinde yeni isyanların tohumunu atar.

Han Bey’in gaddarlığı, babası Ali Hasan Bey’den miras kalır. Ali Hasan Bey de halkına zulmeden bir hükümdar olarak bilinir. Bu durum, şiddetin ve baskının nesilden nesile aktarıldığını gösterir.

“Şiddetin bulaşıcı doğası her iki konumu hem birbirine yaklaştırmakta hem de eskatolojik çatışmalara ve rekabetlere hazırlamaktadır. Şiddetin taklit yoluyla yinelenmesi ve çoğalması bir yangın misali kolayca mümkündür. Şiddetin kopyalanması, çoğaltılması, şiddetin öğretici doğasının basitliğiyle ilgilidir. Burada sorulacak soru şiddetin bulaşıcılığına dair tespitten sonra aynı şeyi şiddetsizlik için de söyleyip söyleyemediğimizdir. Diğer bir ifadeyle şiddetsizlik bulaşıcı mıdır? Şiddeti önleyeceği kesin olan genel bir kural, kuşatıcı bir yasa, sihirli bir formül bulunamadı şimdiye dek. Çoğu zaman şiddete karşı koymak için karşı şiddet tek reçete olarak kabul edildi. Şiddete başvuran da bu şiddeti durdurmak için karşı şiddet yüklenen de bu durumdan tükenmiş olarak çekiyor her seferinde. Bir noktadan sonra insanlar şiddete gem vurmak için ne kadar çaba gösterirlerse o kadar onu beslemiş oluyorlar, şiddet karsısına çıkabildiği sanılan engelleri eylem aracına dönüştürüyor, sönsün diye üstüne atılan her şeyi yutan aleve dönüşüyor. Görüldüğü üzere şiddet dışılık iletilebilir bir şey olmakla birlikte şiddetin aksine bulaşıcı değildir” (Aydinkaya, 2020: 33).

Dolayısıyla şiddetin bulaşıcılığının daha da kolay olduğu görülür. Nitekim öyküde Han Bey'in gaddarlığı ile babası Ali Hasan Bey'in zalimliği arasında güçlü bir bağ kurulur. Şiddetin ve baskının nesilden nesile aktarıldığı gösterilir. Şenocak, bu aktarımı eleştirir ve şiddetin toplumda nasıl kök saldıgını gözler önüne serer. Sonuçta şiddetin çözüm değil, yeni yıkımların başlangıcı olduğu vurgulanır. Öykü, adaletin ve özgürlüğün olmadığı bir düzende gerçek huzurun sağlanamayacağı düşüncesini öne çıkarır.

Han Bey, babasından öğrendiği yöntemlerle halkı yönetir. Babasından gördüğü şiddet anlayışını kendi dönemine taşır. Böylece zulüm bir gelenek haline gelir. Yönetimde baskı ve zorbalık kökleşir. Halk, nesiller boyunca aynı şiddet döngüsü içinde yaşamak zorunda kalır. Bu gelenek, iktidarın ancak korku yoluyla sürdürülebileceği düşüncesini pekiştirir. Şenocak, bu döngüyü eleştirir ve şiddetin zamanla daha büyük yıkımlara yol açabileceğini ima eder.

“Öyle bir oğul ki, Gökçınar gibi her baharda yeni yapraklar katacak gövdesine. Gökçınar gibi tek yaprak bile dökmeyecek beyliğinden.

Oğul. Öyle bir oğul.

Ne var ki Elifnaz kimseyi beğenmiyor, evlenmeye yanaşmıyordu.

“Sevmediğim biriyle evlenmekten ölmeyi tercih ederim, demişti babasına.

Han Bey buna ne kadar öfkelenip bağırıp çağırdıysa da Elifnaz'ı fikrinden döndürememişti. Cezalar vermiş, odasına kilitlemiş, dualar ettirip büyüler yaptırmış, hekimlerin birini getirip birini göndermişti ama hiçbir işe yarama misti.

Elifnaz evlenmeyi kesin olarak reddediyordu.

Karşısında nice beylerin, şahların, sultanların titredığı Beyler Beyi Han Bey.

Koca Bey.

Kolu kanadı kırılmıştı Elifnaz'ın karşısında” (Gökçınar'ın Uykusu, 77).

Han Bey, kızı Elif'i evlendirmek ister. Çünkü imparatorluğun devamı için erkek bir varis gerekir. Elif, evlenme fikrine sıcak bakmaz. Kendi hayatı üzerinde söz sahibi olmak ister. Ancak Han Bey, Elif'i sürekli baskı altında tutar. Onu evliliğe zorlamak için çeşitli yöntemler dener. Elif, yapılan tüm evlilik tekliflerini reddeder. Bu durum Han Bey'i öfkelenendirir. Bey, sinirlenir ve Elif'e bağırır. Öfkesinin dozunu artırarak zaman zaman cezalar verir. Elif'in direnci karşısında Han Bey'in baskısı daha da artar. Kızına şiddet uygular. Baba, kızı üzerindeki otoritesini güçlendirmek ister. Ancak Elif, boyun eğmeyi reddederek özgür iradesini savunur. Öyküde bu çatışma, bireysel özgürlük ile geleneksel otorite arasındaki gerilimi gösterir.

Sonuç olarak, “Gökçınar'ın Uykusu” öyküsü, şiddetin ve baskının iktidarı ayakta tutmak için nasıl kullanıldığını gösterir. Han Bey'in halkı sindirme yöntemi, iktidarın

gücünü koruma çabasının bir sonucudur. Halkın sürekli çalıştırılması, boş vakit bırakılmaması ve isyan ihtimalinin ortadan kaldırılması, iktidarın temel stratejisi olur. Ancak bu yöntem, halkta derin bir öfke ve yılgınlık biriktirir. Şiddetle kurulan düzenin uzun vadede sürdürülebilir olmadığı mesajı verilir. Ki zaten imparatorluk kısa zaman sonra da yıkılır.

“Sevgili Nefret”(Şenocak, 2021b) adlı öykü kitabında geçen “Kalbiye’nin Gürültüsü” (Kalbiye’nin Gürültüsü: 47-57) öyküsünde Kalbiye, yalnız yaşayan, kırgın bir kadındır. Bir gece bahçesinde büyük bir gürültü duyar. Sabah olduğunda, bahçesinde yavru bir martı bulur. Onu kedilerden korur, besler, sahiplenir. Martı, zamanla büyür. Kalbiye ona çocuk gibi bağlanır. Ancak kuş büyüüp uçmaya başlayınca Kalbiye onu kaybetmekten korkar. Onu kaybetmemek için kümes yapar, dışarı çıkmasını kısıtlar. Martı mutsuzlaşır, halsizleşir, hastalanır. Kalbiye dayanamaz, bahçeye salıverir ama ayağından ip bağlar. Yine de kuşun gitmeye hazırlandığını görür. Sonunda, bir daha hiç uçamaması için martının kanatlarını keser. Sevgisini koruma isteği, acımasız bir şiddete dönüşür. Kalbiye sevgi ile sahip olma arzusu arasında parçalanır. Sevdiğini özgür bırakmak yerine, onu sakatlayarak yanına hapsetmeyi seçer. Yazar, bir röportajında bu öyküye dair değerlendirmelerde bulunur. Sevgi, düşkünlük, hayvanlara yönelik şiddet ve insanın yalnız kalmamak adına neler yapabileceği üzerine düşüncelerini paylaşır:

“Sevgi bazan taraflardan birinin ele geçirme isteğine, baskıya, şiddete varan aşırılıklara da sebep olabiliyor.” Kabiye’nin Gürültüsü”nde olduğu gibi; Kendisini terk etmesin diye kuşun kanatlarını kesecek kadar ileri gidebiliyor. Hayvanlara yönelen şiddet...? Bunların çoğu sevgiden de kaynaklanmıyor üstelik”

Sorusunu yazar şu şekilde yanıtlar:

Sevgi ne kadar güzelse, düşkünlük o kadar tehlikeli bir şey. Sevmek empatiktir, hoş bulma, hoş görme, hatta sürekli hoşlanma halidir. Düşkünlük ise bağlılık, bir tür mahkûmiyet... Hayır, sevgiden zarar gelmez. Sevgi hafiftir, neşelidir. Bir çiçeği ‘incitmemek için dokunmadan’ koklayabilmek sevmektir. Bağımlılık ise aynı çiçeği koparıp eve götürmeye neden olabilir. Aralarında böylesine temel bir fark var. Kısacası, Kalbiye’nin Gürültüsü’ndeki şiddetin kaynağı sevgi değil, düşkünlüktür” (Gür, 2003: 8).

Kalbiye, Gürültülü Kuş’un bu haline daha fazla dayanamayacağını anlamıştı. Bir cumartesi günü kararlı biçimde kümeden çıkardı kuşu. Kaçması ihtimaline karşı, bir ayağına bağladığı ipin öteki ucunu elinde tutup bahçeye bıraktı. Hemen kanatlarını açtı martıcık. Sanki günlerdir yemeyen, içmeyen, Per perişan uyuklayan o değildi. Üzerine canlılık, neşe, sevinç gelmişti.

Kalbiye kuşun bu halini görünce, bugün değilse de yarın uçup gideceğini kesin olarak anladı. Kocaman kanatlarını bir kez çarpıp birkaç metre yükseliyor, ipe takılınca düşüyor, yeniden havalanıyor, yeniden düşüyor, Kalbiye'yi yapayalnız bırakıp gitmesine birkaç gün kaldığını açıkça belli ediyordu:

“Kalbiye Gürültülü Kuş'u çok sevdi. Gerçekten çok sevdi. O kadar çok sevdi ki, ertesi gün kümesinden çıkarıp uzun uzun öpüp sevip okşadıktan sonra, hiçbir zaman uçup gidemesin diye kanatlarını kesti” (Kalbiye'nin Gürültüsü, 55-56).

Öyküde kadın, yalnız kalmamak adına martının kanatlarını keser. Özgürlüğü, uçmayı ve sınırsızlığı temsil eden martıya tutunarak kendi boşluğunu doldurmaya çalışır. Yalnızlığın ağırlığı altında ezilmemek için doğayla, özellikle de bir hayvanla kurduğu bu bağ, onun varoluşsal korkularını bir nebze hafifletir. Yazar burada, insanın bazen en beklenmedik varlıklara bile sevgi ve düşkünlük gösterebildiğini, sevilme ve ait olma arzusunun kimi zaman mantığın ötesine geçtiğini gözler önüne serer. Aynı zamanda hayvanlara yönelik şiddetin ya da onları bir araç gibi görmenin altında da yine bu yalnızlık korkusunun, sevgisizlik ve sahip olma isteğinin yattığını ima eder. Kadının martıyı seçmesi, bir kaçış olduğu kadar, aynı zamanda hayatla kurduğu yeni ve kırılgan bir bağın da simgesidir.

Sonuç olarak, “Kalbiye'nin Gürültüsü” öyküsünde sevgiyle şiddet arasındaki ince çizgi etkileyici bir şekilde görünür kılınır. Kalbiye'nin yalnızlıktan kaçma çabası, martıya duyduğu sevgiyi kontrol etme arzusuna dönüşür. Sevgi adı altında gösterilen bu düşkünlük, sonunda martının özgürlüğünü elinden alan bir şiddet eylemi haline gelir. Yazar, bireyin içsel boşluğunu doldurma çabasıyla doğaya yönelen sevgisinin, eğer sağlıklı sınırlar içinde kalmazsa, nasıl zarar verici bir baskıya evrilebileceğini gösterir.

Şenocak'ın öykülerinde şiddet, birey ve toplum arasındaki çatışmaları yansıtır. Fiziksel zarar, yalnızca hayvanlara değil, insanlara da yönelir. Psikolojik baskı, bireylerin özgürlüğünü kısıtlar. Kültürel normlar, şiddeti meşrulaştırır, çünkü geleneksel otorite itaati dayatır. Politik baskı, halkı sindirmek için kullanılır, bu yüzden toplumsal çözülme derinleşir. İçsel çelişkiler, bireyin kendine zarar vermesine yol açar. Şiddet, sevgi kisvesi altında ortaya çıkar, zira sahip olma arzusu kontrolsüzlüğe dönüşür. Geleneksel eğitim, terbiye adına şiddeti savunur, ancak bireyi yozlaştırır. İdeolojik söylemler, insan haysiyetini gölgede bırakmaz, çünkü eleştiri hukuki zemine oturur. Şiddet sarmalı, çözümsüzlüğü besler, bu nedenle yeni yıkımlar doğar. Toplumsal

yapılar, bireysel özgürlükleri tehdit eder, dolayısıyla adalet talebi güçlenir. Şenocak, şiddeti eleştirir, çünkü insani değerleri yüceltir. Şiddetsizlik, bulaşıcı olmaz, zira baskı korkuyu kökleştirir. Öyküler, demokratik bir toplum özlemini vurgular, bu yüzden bireyin iradesi öne çıkar. Şiddet, yalnızca bedensel değil, ruhsal tahribat yaratır, çünkü duygusal bağlar zedelenir. Toplumun dönüşümü, şiddetin döngüsünü kırmayı gerektirir, aksi takdirde çöküş kaçınılmaz olur.

2.3. HASTALIK

Hakan Şenocak'ın öykülerinde hastalık teması belirgin bir yer tutar. Bu tema, bazen doğrudan fiziksel bir belirtille görünürlük kazanırken, bazen ise ruhsal bir çöküntünün bedensel yansıması olarak işlenir. 'Karanfilsiz' adlı öyküsünde, babanın hastalığı üzerinden çocuğun ölüm gerçeğiyle yüzleşmesi anlatılır. 'Bitimsiz' öyküsünde hastalığa yakalanan Ekrem Bey'in yaşam ile ölüm arasındaki bekleyişi konu edinilir. Başka bir öyküde ise kafese kapatılan bir farenin yaşadığı hastalık, bireyin toplum içindeki sıkışmışlığını simgeler. Diş ağrısı gibi bedensel sancılar da bazı öykülerde ruhsal acıların taşıyıcısı olur. Şenocak, hastalık temasını yalnızca bireysel bir sorun olarak değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve psikolojik durumların bir yansıması olarak ele alır. Bireyin toplumla kurduğu ilişki, çoğu zaman hastalık üzerinden yeniden şekillenir. Bu bağlamda, yazarın öykülerinde hastalık, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde çok katmanlı bir anlam alanı oluşturur.

Şenocak'ın öykülerinde insanlar merkezde yer alır. Buna karşın hayvanlar ve doğa da anlatının içine alındığı görülür. Hayvanlara dair sahnelerde özellikle hastalık teması dikkat çeker. Hastalık yalnızca insanlara ait bir durum olarak kalmaz. Hayvan bedenlerinde de hastalığın izleri görülür. Bu izler bazen bir çöküşe, bazen de ölüme işaret eder. Şenocak, hayvanlarda görülen hastalıkları fiziksel ya da ruhsal boyutlarıyla sunar. Bu yaklaşım, canlılar arasında bir sınır gözetilmediğini gösterir. Hastalık, yaşamı ortaklaştıran bir unsur olarak öne çıkar. Hayvanların da acı çekebileceği fikri anlatıya dâhil edilir. Bu durum, okura başka bir dünyanın kapısını aralar. Doğaya yönelik duyarlılık metin boyunca hissedilir. Yeryüzünün yalnızca insanlara ait olmadığı anlatılır. Hayvanların yaşadığı hastalıklar görünür hâle getirilir. Şenocak, bu görünürlüğü sağlayarak yaşamın tüm yönlerine ışık tutar.

“Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak, 2021a) adlı öykü kitabında geçen “Bitimsiz” (Bitimsiz: 49-63) öyküsünün başlangıcında Ekrem Bey’in ölümle yüz yüze olduğu anlaşılmaktadır. İki gündür konuşamayan, bilinci kapalı olan Ekrem Bey, yatağında hareketsiz bir şekilde uzanmakta, etrafındaki ailesi sessizlik içinde beklemektedir. O esnada dışarıda yağmur yağmaktadır. Yağmurun sesiyle birlikte Ekrem Bey gözlerini açar. Göz teması kurar ve başını hafifçe çevirerek doğrulur. Torunu bu durumu fark eder ve “*Dedem geri geldi*”(Bitimsiz, 53) diyerek tepkisini dile getirir. Bu sahneyle birlikte ev halkı sevinçle hareketlenir. Ekrem Bey konuşmaya başlar. Bu andan itibaren olağan yaşamına geri dönüş süreci başlar. Öyküde hastalık durumu, yaşlılığın ve bedenin yavaşlamasının doğrudan bir sonucu olarak verilmiştir. Ekrem Bey’in uzun süren sessizliği ve yatağa bağımlılığı, ciddi bir iç hastalık sürecini işaret eder. Bu hastalık süreci boyunca hem bedensel hem de ruhsal bir gerileme yaşar. Giydirilmesi, beslenmesi, hareket ettirilmesi gibi temel ihtiyaçlarının başkaları tarafından karşılanması, onun çocuk gibi benzeri bir duruma gerilemesine neden olur. Bu durum aile üyeleri tarafından da fark edilir. Ekrem Bey, fiziksel olarak küçülmese de hareket kabiliyeti ve bağımsızlığı azaldığı için bakım gerektiren bir bireye dönüşür:

“Belki sonuncusuydu şu an ciğerinde tütün dumanı gibi biriktirdiği değerli nefesi, belki sondan bir önceki. Gövdesi iyice sakinleşmişti. Acılar çekilip gitmişlerdi. Gözleri kapalıydı. Galiba son iki gündür hiç açmamıştı gözlerini Ekrem Bey. Yoruluyordu çünkü. Dudaklarını hafifçe aralamış, öylece en rahat durabildikleri halde bırakmıştı onları yüzünde. Böylece ağzından da nefes alabiliyordu istediğinde.

Odası tertemiz bir sessizlikle doluydu. Sinek vızıldasa uçak geçmiş gibi gürültü kopacaktı sanki. Bu sessizlikten çok hoşnuttu Ekrem Bey. Sağ olsunlar, karısı da, çocuklar da çok rahat ettirmişlerdi onu hastalığı sırasında.

Hiç kuskusuz karısını ve çocuklarını çok seviyordu, ama torunlar birbiri ardına gelmeye başlayınca cenneti bulduğunu anlamıştı.

Şu anda herkes içeride, salonda olmalıydı. Sessizliğe ihtiyacı olduğunu bildikleri için, en küçük bir ses bile sızılmıyordu odaya. Üç gün önce Peride Hanım, “Nasılsın Ekrem?” diye sorduğunda, ya soruyu toparlayamadığından, ya algılama yetisini büsbütün yitirdiğinden ya da sadece canı öyle istediği için, “Bir ömür geçti mi Peride?” diye sorarak yanıt vermişti karısına

Peride Hanım gülümsedi, “Geçti Ekrem, görmedin mi?” diye sorduğunda ise “Görmedim Peride, görmedim canım,” demişti şaşkınlıkla.

“Uyuman, istirahat etmen gerek..”(Bitimsiz, 51).

Hastalık, bedende yavaş yavaş yer edinir. Süreç ilerledikçe Ekrem Bey’in hareketleri yavaşlar. Nefes, bilinçli bir çabayla değil, refleksle alınır. Göğüs kafesi zorlanmadan inip kalkar. Damarlar ağırlaşır. Uyku hâli kesintisizleşir. Göz kapakları

kendi isteğiyle değil, bedeninin isteğiyle kapanır. Zihinsel işlevler zayıflar ve algılama yetisi kayba uğrar. Dış dünyayla kurulan bağları azalır. Konuşmalar kopuklaşır ve cümleler dağınık. Hafıza, geçmişini netleştiremez, zaman algısı silinir. Geçmiş ile şimdi birbirine karışır. Soru ve cevap yer değiştirir. Gözler ışığa tepki vermez. Seslere karşı duyarlılık düşer. Oda içi sessizlik, hastalığın gerektirdiği bir huzura dönüşür. Gürültü eşiği düşer en küçük ses bile tedirginlik yaratabilir. Bu nedenle çevre dikkatle düzenlenir. Yakınlar, gereksiz temastan kaçınır. Dinlenme koşulları sağlanır. Hastalık, dış müdahale olmadan doğal ilerler. Vücut, direnci azaltır. İç organlar faaliyetlerini yavaşlatır. Beyin uyarılara karşı yanıt vermez. Göz kapaklarının açılmaması, bilinç kaybının belirtisi olabilir. Dil çözülmez. Dudaklar yalnızca nefes geçişine izin verir. Konuşma, sadece zihinsel değil, bedensel nedenlerle de sürdürülemez. Sorular algılanmaz. Cevaplar bilinçsizce verilir. Uyarılara yanıt azalır. Hafıza sorulara değil, duygulara yönelir. Hastalık, yalnızca fiziksel değil, bilişsel sistemleri de etkiler. Süreç doğal biçimde son evreye ilerler.

İyileşme süreci kısa zamanda tamamlanır. Ekrem Bey yeniden günlük hayatın akışına katılır. Sabah yürüyüşlerine başlar. Kahvaltılarda çocuklarla birlikte zaman geçirir. İncir reçeli yemeye başlar. Daha önce bıraktığı işine, muhasebe bürosuna geri döner. İş arkadaşları onu şaşkınlıkla karşılar. Bir süre önce sattığı vosvos marka arabasını geri alır. Torunuyla birlikte bu arabayla gezintiler yapar. Eşiyle daha fazla zaman geçirmeye başlar. Aynı zamanda, oğlu ve gelininden doğacak torun için evde çeşitli hazırlıklar yapılmaktadır.

Hastalığın ardından gelen bu iyileşme sürecinde Ekrem Bey'in sosyal ilişkileri yeniden canlanır. Aile fertleriyle daha sık zaman geçirmeye, çocuklarla oyunlar oynamaya ve ev içi iletişimde daha etkin olmaya başlar. Fiziksel olarak iyileşmesine rağmen, karakterinde belirgin bir yumuşama ve hassasiyet gözlemlenir. Hastalık öncesine göre daha duygusal ve daha kırılgan bir yapıya bürünür. Evin içinde torunlarıyla oyun oynayan, daha içe dönük ve huzurlu bir birey olarak resmedilir.

Bir süre sonra torunun kaybolduğu bilgisi verilir. Evde endişe hâkim olur. Torun daha sonra bulunur. Ekrem Bey'in doğacak torunla ilgili konuşmaları dikkat çeker. Bu süreçte Ekrem Bey işyerinde terfi alır. Ancak ilerleyen günlerde bu terfi geri alınır.

Ekrem Bey, bu durumu sakinlikle karşılar. Öykü, onun yeniden sade ve dingin bir yaşama kavuşmasıyla sona erer.

“Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak, 2021a) adlı öykü kitabının ikinci öyküsü olan “Hayatta Kalma Oyunu”(Hayatta Kalma Oyunu: 39-49) fareye dair hastalık temasına da yer verilir. Hastalık sürecinde yalnızca fiziksel belirtiler değil, farede oluşan duygu ve eylem durumları da öyküye dâhil edilir. Zehirli peynir verilmesiyle başlayan süreç, farede hastalığın ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum, yalnızca bireysel bir vaka olarak kalmaz. Genel bir yaşamsal tehdide işaret eder. Fare günlerce kafeste mahsur kalır, kaçamaz. Hem hastalık hem de kafes, farede yoğun bir duygusal çöküşe yol açar. Ev sahiplerinin bıraktığı peynirin etkisiyle fare hastalanır. Böylece, hastalık yalnızca biyolojik bir bozulma değil; tutsaklıkla birleşen çok katmanlı bir sıkıntı hâline gelir:

“Neden olmasın! Kaçabilirdi tabii. Genleri güçlüydü çünkü. Geçen gece yedirdikleri zehirli peynir yüzünden üç gün neredeyse hiç kıpırdamadan yatıp dinlenmesi gerekmişti, hâlâ da hastaydı ama fırsatını bulduğu an yine de kaçırdı. Hem de göz açıp kapayana dek”(Hayatta Kalma Oyunu, 45).

Fare, zehirli peynirin ardından üç gün boyunca neredeyse hiç hareket edemez. Bu süreçte sürekli yatar ve dinlenmek zorunda kalır. Fiziksel gücünü kaybeder. Hareket kabiliyeti büyük ölçüde kısıtlanır. Hastalığın etkisi vücut direncinin azalması şeklinde gözlemlenir. Zehrin etkisi geçmemiştir; hâlâ hastadır. Buna rağmen kaçma içgüdüsü baskındır. Hastalığın beden üzerindeki yıkıcı etkisi, dinlenme süresi ve hareketsizlikle belirginleşir. Vakada hastalık, doğrudan zehirli maddeye bağlı olarak gelişir. Fare, ölümle sonuçlanmayan ancak yaşam kalitesini bozan bir sürece girer. Bu durum, organizmanın direncine rağmen zehrin etkisini açıkça ortaya koyar.

Şenocak’ın “Hayatta Kalma Oyunu” öyküsünde hastalık, yalnızca biyolojik bir sorun olarak sunulmaz. Aynı zamanda tutsaklık, çaresizlik ve direnişle iç içe geçirilir. Zehirli peynirle başlayan hastalık süreci, farenin günlerce hareketsiz kalmasına ve fiziksel gücünü kaybetmesine neden olur. Bu durum, yalnızca bedensel bir çöküşü değil, aynı zamanda ruhsal bir daralmayı da beraberinde getirir. Fare hâlâ hastadır; ancak içinde bulunduğu duruma rağmen kaçma isteğini kaybetmez. Böylece hastalık, canlı bedenin direnciyle çakışan çok katmanlı bir olguya dönüşür. Şenocak, bu vakada hayvan üzerinden hastalığı görünür kılarak, yaşamın yalnızca insan merkezli okunamayacağını açıkça ortaya koyar. Hastalık, bireysel bir durum olmanın ötesinde, tüm canlılara ait ortak bir kırılma noktası olarak öyküye yerleştirilir.

“Benim babam hasta. Doktor, “Sigara içmesin,” dedi. Annem çok kızıyor babama. Çünkü babam anneme göstermeden gizlice içiyor.

Benim babam artık konuşmıyor. “Kinikini,” diyor o kadar. Çok gülüyorum. Yemek istiyor: “Kinikini!” Sigara almaya gönderiyor: “Kinikini!” Pis Bakkal Amca’ya kızıyor: “Kinikini!” Çok gülüyorum. Ama annem istemiyor gülmemi. Kızıyor. Ayıpmış.

“Babalara gülünmez!”

Hiç belli etmiyorum anneme, içimden gülüyorum. Yoksa çok kızar annem. Ayıp hem”(Karanfilsiz,21).

“Karanfilsiz” öyküsünde olaylar, bir babanın hastalığı etrafında gelişir. Sigara kullanan baba felç geçirir. Konuşma yetisini kaybeder. Sadece “Kinikini” diyebilir. Sigaranın bırakılması istenir. Ancak gizli içmeye devam edilir. Felç nedeniyle işten çıkarılır. Ailenin maddi dengesi bozulur. Geçim yükü annenin üzerine kalır. Evdeki bakım yetersiz kalır. Bu nedenle bakıcı değiştirilir. Yeni gelen kişi istenen ilgiyi göstermez. Baba kötü muameleye uğrar. Durum çocuk tarafından fark edilir. Anneye haber verilir. Aile içindeki denge zedelenir. Bakkal veresiye vermeyi keser. Borçlar ödenemez. Maddi sıkıntılar büyür. Baba bu gidişata engel olmak ister. Ancak yatağa bağımlı kalır. Felçli bedeni hareket etmesine izin vermez. Konuşamaz. Yardımcı olmak isterken suskunluğa mahkûm kalır. Krizler sıklaşır. Üçüncü felç sonrası tamamen sessizliğe gömülür. Tuvalet gitmekte bile zorlanılır. Doktor, hastaneye yatış gerektiğini bildirir. Ancak anne bu öneriyi kabul etmez. Evde bakım sürdürülür. Bir gün balkondan atlanmaya çalışılır. Eline bıçak alınır. Durum tehlikeli hâle gelir. Doktor tekrar çağrılır. Hastaneye yatış zorunlu görülür. Hastaneye götürülen babadan bir süre haber alınamaz. Ardından ölüm haberi gelir. Evde sessizlik hâkim olur. Boş kalan koltuk hatıralarla dolup taşar.

Çocuk, babasının ruhunu aramaya başlar. Ona ait pijamalar bir köpeğe koklatılır. İz sürülmeye çalışılır. Ancak bir sonuç elde edilemez. Hastalığın başlamasıyla birlikte evdeki roller değişir. Anne çalışmak zorunda bırakılır. Baba evde kalır. Bakıcılar değişir. Geçim zorlaşır. Bakım kalitesi düşer. Felçli beden bu sürece dayanamaz. Ölüm gerçekleşir. Aile sessizliğe gömülür. Geride boşluk ve çaresizlik kalır.

“Benim babamın sağ yanı çalışmıyor. Sağ eli, sağ ayağı, sağ kulağı, sağ gözü, sağ burnu... Beyni felç oldu babamın. Annem çok üzülüyor. Akşam işten döndükten sonra saçlarını okşuyor babamın, hasta elini avuçlarına alıp ısıtıyor. Çok üşüyor babamın sağ eli. Eli ısınınca, “Kinikini,” diyor babam, gülüyor anneme. Çok komik oluyor. Anneme hiç belli etmiyorum güldüğümü. Sigara içerken eli titriyor. Sonra dudaklar da titriyor. O zaman gülmek gelmiyor içimden. Kinikini de

dese gülemiyorum. Babamı seviyorum. Babam ölecek! Babam ölmesin!..
“Ölmeyecek,” diyor annem”(Karanfilsiz, 23).

Baba, geçirdiği felçlerle yatağa bağımlı hâle getirilir. Hastalık ilerledikçe ölüm yaklaşır. Her kriz sonrası beden daha fazla işlevsiz kalır. Konuşma yetisi kaybedilir. Hareket kabiliyeti azalır. Bu süreç evde ağır bir hüznün ortamı oluşturur. Anne ve çocuk, değişen durumu fark eder. Evdeki sessizlik artar. Baba, yaşamak ister ancak hastalık izin vermez. Ruh hâlinde değişimler görülür. Umut yerini çaresizliğe bırakır. Çocuğun oyunlara tutunması, gerçeği tam anlamamasıyla açıklanabilir. Anne ise hem geçimle hem bakımla ilgilenmek zorunda bırakılır. İşe gitmesi gerekir. Bu durum evde yalnızlık ve ilgisizlik hissini güçlendirir. Felçli beden, yaşananlara müdahale edemez. Baba, anne ve çocuğun halini gördükçe daha da yıpranır. Konuşmak ister ancak konuşamaz. Yalnızlık, hem fiziksel hem duygusal olarak derinleşir. Ailenin çevresinden de destek görülmez. Kimseden yardım edilmez. Bakkal borç vermez. Mahallede ilgi gösterilmez. Maddi sıkıntılar büyür. Ekonomik çıkmaz derinleşir.

Tüm bu gelişmeler hastalık merkezli olarak şekillenir. Baba, bir yandan bedeninin çöküşüyle uğraşırken, diğer yandan sosyal bir yok oluşla yüz yüze bırakılır. Şenocak, yalnızca bireysel değil, toplumsal bir duyarsızlığa da dikkat çeker. Yardımlaşmanın yokluğu, dayanışma eksikliği ve ilgisizlik öykü boyunca belirginleştirilir.

“Annem, babam ve anneannem, kalp krizi geçirdi için dedemi hastaneye götürdüler. Bir süre orada kalması gerekiyor dedemin. Bu sırada evde altı kişi olacağız. Annem, babam, ağbim anneannem, Mavi annem, bir de Can... yani ben”(Mavi, 60-61).

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen “Mavi” (Mavi, 59-75) öyküsünde hastalık ve ölüm teması bir arada işlenir. Hastalık ile intihar düşüncesi sürekli ilişkilendirilir. Mavi, ölümü arzulasa da hayatta kalır. Ailenin diğer üyeleri hastalıklarla yüzleşir. Dede, kalp krizi geçirir ve hastaneye kaldırılır. Sonrasında hastaneden eve gelir ama yatalak kalır. Çünkü tam iyileşme sağlanamaz. Dedenin rahatsızlığı Mavi’de huzursuzluk yaratır. Torunu Can, dedesinin öldüğünü sanır. Bu olaylar Mavi’nin “ölüm beni unuttu” düşüncesini pekiştirir. Hastalıklar Mavi’de sorgulamalara yol açar. Diğerleri hastalanır ve ölümle yüzleşir, ancak Mavi’de bu olmaz. İçten içe çelişki yaşanır. Hastalık, intihar düşüncesini tetikler. “Mavi” öyküsünde hastalık, ölüm ve intihar temaları birleştirilir. Mavi hastalanmaz, bu nedenle

derin travma hisseder. Ailede hastalık görülmesi onda ağır duygular uyandırır. Hastalık ölümü anımsatır, fakat Mavi'ye ölüm ulaşmaz.

Hakan Şenocak'ın öykülerinde hastalık teması, yalnızca bir biyolojik bozulma ya da fiziksel yetersizlik olarak değerlendirmez. Bireyin iç dünyasıyla toplumsal gerçeklik arasında sıkıştığı çok katmanlı semboller olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu temayı işlerken dilini sadeleştirir. Dolaylı anlatımlardan kaçınır ve çoğu zaman çocuk, yaşlı ya da hayvan bakış açısıyla anlatıyı kurar. “Kinikini” gibi anlamdan çok sese dayanan sözcükler, felçli bir bireyin dış dünyayla bağ kurmaya çalıştığı dilsel sınırları görünür kılar. Dilin yer yer çözülmesi, sessizliğin hâkimiyet kurması, anlatının ritmini de belirler. Bu yönüyle dil, hastalığın hem belirtisi hem de sonucu hâline gelir.

Şenocak'ın hastalık temasını öne çıkarmasının temelinde, yaşamın kırılgan doğasına ve bireyin çaresizliğine dair derin bir sezgi yer alır. Hastalık, yalnızca bir bedenin bozulması değildir. Aynı zamanda insanın toplum, aile ve benlik karşısındaki sınırlarını da dikkat çeker. Şenocak, özellikle modern yaşamın getirdiği yabancılaşmayı, dayanışma eksikliğini ve duyarsızlığı hastalık ekseninde göstererek bireyin içsel çöküşünü görünür kılar. Bireyin toplumla kurduğu ilişkiler, bedensel sınırlılıklar ve ruhsal sıkışmalar üzerinden yeniden tanımlanır. Bu bağlamda hastalık, hem yazınsal bir araç hem de varoluşsal bir temsildir. Şenocak'ın dili ise bu temsilin en etkili taşıyıcısıdır. Sade, duyarlı ve kırılgan yapısıyla yalnızca anlatmaz, bütün bu olanları okuyucuda hissettirir.

2.4. ÇOCUK İŞÇİLİĞİ

Şenocak'ın öykülerinde öne çıkan konulardan biri de çocuk işçiliğidir. Onun öykülerinde sokakta yaşayan çocuklar sıklıkla anlatılır. Yazar, hem eserlerinde hem de söyleşilerinde çocuklara dair evrensel bir tavır sergiler. Çocukların yaşam koşulları, sorunları ve bunlara dair çözüm arayışları metinlerde yer bulur. Çalıştırılmaları, şiddete maruz kalmaları, aile içinde söz hakkından yoksun bırakılmaları sık işlenen temalardandır. Toplum ya da aile büyükleri tarafından çocuklara dayatılan kalıplar, onların özgürlük alanlarını kısıtlar. Aile içinde geri plana itilen çocuklar görmezden gelir. Darbe dönemlerinde çocukların yaşam alanına yapılan müdahaleler ve bu baskıcı yönetimlerin eleştirisi uçurtma üzerinden ironik bir dille anlatılır. Babanın ölümüyle birlikte çocuk ile anne arasındaki değişen ilişki de yer verilir. Depremde

kaybedilen çocuk üzerinden yaşanan ailevi trajediler de dikkat çeker. Siyasal otoritesini korumak isteyen yönetimlerin, çocukları acımasızca hedef alması da hikâyelerde yer alır.

“Geniş geniş esneyerek kalktı adam. Boğazını temizledi. Açık pencereye kadar yürüyüp dışarı tükürdü.

“Baban uyandı,” dedi Anne.

Ci Ci o pek tanıdığı ayak seslerini duymayı bekledi.

“Evet, uyanmış!” diye çığlık attı.

“Oğlum,” dedi kadın ve bir daha konuşmadı.

Baba geldi ve kahvaltısını etti. Eğildi Anne, Ci Ci’nin önünde ve önce çoraplarını, sonra ayakkabılarını giydirdi. Gururla baktı Ci Ci yukarıdan Anne’ye.

“Hadi bakalım, gidiyoruz,” dedi Ci Ci’ye Baba.

Sımsıkı sarıldı Boncuk’a Ci Ci ve kuyruğunu çekti. Güldü.

Anne eğildi, Ci Ci yi öptü, uzun uzun kokladı, yeniden öptü.

Çıktılar. Pencereden baktı kadın. Usulca gözlerini kapadı.

Yolda yürürlerken Ci Ci, Baba’nın her adımına iki adım atmaya deneyerek eğlendi. Sonra yol bitti. Baba onu bir kasap dükkânına soktu. Orda Usta vardı. Baba ve Usta birbirlerinin ellerini sıktılar. Hoş geliş ve hoş buluşlardan söz edildi. Sonra Usta, Ci Ci’ye baktı.

“Bizim yeni çırak ha!” dedi.

Baba başıyla yukarı aşağı yukarı aşağı onaylayıp güldü. Usta da güldü. Ci Ci de güldü. Baba ve Usta yeniden güldüler. Baba, Usta’nın elini yukarı aşağı yukarı aşağı sallayarak, “Eti senin,” dedi. Usta anladı, “Tamam, kemiği senin,” diye söz verdi. Ci Ci yeniden güldü”(Ci Ci,16-17).

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Ci Ci” (Ci Ci: 47-57) öyküsünde çocuk işçiliği olgusu, metinde açık şekilde gözlemlenir. Ci Ci, okul çağına gelmiş olmasına rağmen ilkokula gönderilmez. Babası, onun bu konudaki fikrini sorma gereği duymaz. Eğitim hakkı tanınmadan, çalıştırılmasına karar verilir. Baba tarafından alınan bu karar tartışılmaz. Ailede kararlar yalnızca baba tarafından verilir. Diğer bireylerin buna karşı çıkma hakkı yoktur. Çocuğun kasap dükkânında çırak olarak çalıştırılması kararlaştırılır. İşveren ve baba arasında yapılan görüşmede, çocuk eti ve kemiği üzerinden simgesel bir ağı örülür. Bu durumda çocuk, fiziksel ve duygusal açıdan korumasız bırakılır. Günün erken saatlerinde evden alınarak iş yerine götürülür. İşe başlamadan önce herhangi bir eğitim ya da hazırlık yapılmaz. Çocuk, meslek öğrenmeden, doğrudan ağır işe sokulur. Kasap tarafından buzhaneye götürülerek çengeller gösterilir. Ardından fiziksel gücü dikkate alınmadan, sembolik şekilde çengele asılır. Tüm bu süreçte, çocuk oyun çağına olmasına rağmen gelişimine uygun olmayan bir ortama maruz bırakılır. Kararların çocuğun yüksek yararı gözetilmeden verilmesi çocuk işçiliğine neden olur. Çocuk, ailesi tarafından korunmadan iş ortamına yönlendirilir. Ekonomik nedenler ve otoriter aile yapısı, çocuğun eğitime erişimini

engeller. Çalışma kararı çocuğun değil, babanın iradesine dayanır. Ebeveyn gözetimi, çocuğun çıkarını değil, iş gücü ihtiyacını esas alır. Bu yapı, çocuk işçiliği vakalarının ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

“Karanfilsiz”(Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Ya da Pinokyo” (Ya da Pinokyo: 55-75) öyküsünde de çocuk işçiliğe yer verilir. Pinokyo ustası ile beraber atölye de kukla yontmak için çalışır. Ama dışarıdaki hayattan soyutlanmaz aklı sürekli başka sorular ile meşgul olur. Çalışmak onu diğer dünyaları düşünmekten alıkoymaz:

“Dinliyordu Pinokyo. Ve ister istemez boyun eğdiği bu öğütler, kimi zaman kaldırılamaz ağırlıklar olup omzuna yükleniveriyorlardı. Kolay değildi kelebeklerden vazgeçmek; öğle saatlerinin aydınlığında geniş sokaklara sıralanmış kıpır kıpır ağaçlarda ötüşüp duran serçelerden, yıldızlardan, bembeyaz yelkenlilerin uzanıp gittiği masmavi denizlerden, çamur köftelerden, çamur şatolardan, küçük yalanlardan, çamur çocuktan; vazgeçmek kolay değildi.

Vazgeçemiyordu Pinokyo. Uçup giden bir kelebek görse, kaybolmakmış, öğütlemiş, ustasının onu ilkokula göndermek için sattığı ceketmiş, hiçbir şey ama hiçbir şey düşünemiyordu onu kapıp götüren ayakçıkları üstünde. Pek seviyordu oynamayı. Nerde söyle ‘oynamalık çamur’ görse gidiyordu aklı başından. O zaman da giysileri kirleniyor, eli yüzü çamur oluyordu”(Ya da Pinokyo, 54).

Pinokyo, Antonio Usta’nın öğütlerini dinler. Söylenenleri anlamaya çalışır, çoğu zaman da boyun eğer. Ancak bu öğütler zamanla ağırlaşır, sırtına yük gibi biner. Çocuk olmanın getirdiği istekler içinde bastırılır. Kelebeklerden uzak durması istenir. Sokaklarda dizili ağaçlara konan serçeleri izlememesi beklenir. Yıldızları merak etmemesi öğütlenir. Denizlere açılan yelkenlilere bakmaması gerekir. Çamurla oynaması yanlış bulunur. Küçük oyunlar bile yasak sayılır.

Pinokyo bütün bunları bırakmakta zorlanır. Bırakması istendiği şeyler çocuk olmanın doğal parçasıdır. Bir kelebek gördüğünde aklı karışır. O an ne okul gelir aklına, ne verilen öğütler. Ustasının onun için yaptığı fedakârlık bile unutulur. Ayakları onu başka yere götürür. Gördüğü her oynamalık çamur dikkatini çeker. Çamurla oynadığı için üstü başı kirlenir. Elleri yüzüne çamur bulaşır.

Pinokyo ustasının yanında çalışır. Ancak zihni oyunlara kayar. Kalbi koşmak ister, bedeni oynamak ister. Gözleri gökyüzüne bakar. Çalıştığı atölyede değil, kelebeklerin peşinde olmak ister. Büyükler buna izin vermez. Onun yerine kuralları öğretir. Öğütler verir. Davranışlarını sınırlar. Çocuk olma hali kabul görmez. Pinokyo bu yüzden sürekli iç çatışma yaşar. Bedeni orada bulunur, ama zihni hep dışarıdadır. Atölyede çalışmak dışında yaptığı pek bir şey yoktur. Küçük yaşta çalışmak ve disiplin

edilmek gibi bir durumun içine sürüklenir. Pinokyo çalışmaya ve babasının öğütlerini dinler ama çocukluğu ellerinin arasında kaybolup gider.

Sonuç olarak Şenocak'ın öykülerinde çalışan çocukların yaşadıkları açık şekilde gözler önüne serilir. Metinlerde çocukların oyun çağında iş hayatına zorlandığı görülür. Eğitim hakları ellerinden alınır. Çocuklar, büyükler tarafından alınan kararlarla yönlendirilir. Kimi zaman bir kasap dükkânında, kimi zaman bir atölyede çalıştırılır. Fiziksel ve duygusal gelişimleri göz ardı edilir. Bedenleri emek için kullanılır. Zihinleri ise oyun, doğa ve hayallerle meşgul kalır. Özgürlük alanları daraltılır. Çocukların dünyasına uygun olmayan sorumluluklar yüklenir. Bu nedenle çocuklukları eksik yaşanır. Şenocak, bu durumları sade ve etkili bir dille aktarır. Çocukların iç dünyasını, sessizliğini ve bastırılmış arzularını görünür kılar. Böylece çocuk işçiliği olgusu, edebi metinler aracılığıyla okuyucuya aktarılır.

2.5. ÇOCUK TERBİYESİ

Şenocak, çocukları yalnızca toplumsal bir sorunun öznesi olarak değil, aynı zamanda bireysel varoluşun taşıyıcısı olarak da ele alır. Onun öykülerinde çocuklar, edilgen değil, yaşadıkları dünyayı algılayan, anlamlandırmaya çalışan ve zaman zaman direnç gösteren özneler olarak yer bulur. Yazarın çocuklara bakışı, didaktik bir anlayıştan uzaktır. Onları anlatırken dayatma ile değil, anlayışla yaklaşır. Çocuğun sessizliği, geri plana atılmışlığı ya da bastırılmış duyguları bir eleştiri aracına dönüşür. Şenocak, çocuğu bir “simgesel alan” olarak kurar. Yazar, çocuk aracılığıyla aile yapısını, siyasi baskıyı, toplumsal değerleri ve bireysel ezilmeyi tartışmaya açar. Çocuk, hem acının hem de gerçeğin taşıyıcısıdır. Empati kurarken yazar kendi çocukluk anılarını da öyküye taşır. Böylece metinler dış gözlemle değil, iç deneyimle de beslenir. Bu yüzden yazar ile çocuk arasındaki ilişki sadece anlatıcı-karakter bağı değildir. Aynı zamanda vicdan, hafıza ve bilinç düzlemlerini de buluşturur.

Şenocak'ın çocuk temsiliinde temel hedef, çocuğun bireyliğini görünür kılmaktır. Onu edilgen bir figür olarak değil, kendi kararlarını alabilecek, duygularını ifade edebilecek, yaşadığı dünyaya anlam katabilecek bir özne olarak konumlanır. Bu yaklaşım, geleneksel çocuk tasavvuruna doğrudan bir karşı çıkış içerir. Çünkü geleneksel yapılar çocuğu ya “terbiye edilmesi gereken” ya da “korunması gereken” bir

varlık olarak tanımlar. Şenocak ise çocuğu bu iki uçtan da çıkarır. Onun öğrenen, sorgulayan, direnebilen yanını ön plana çıkarır.

“Neden arada bir okuldan kaçmam bu kadar fena bir şey olsun? Neden hep pırıl pırıl olmak zorunda giysilerim? Neden herkesin ayakta olduğu öğle saatlerinde ben uyumalıyım, üstelik hiç sevmediğim halde? Ne kötülük olabilir kelebeklerin pesinden koşmamda, onlarla birlikte ormanlarda dolaşmamda? Yıldızlar, deniz ötesini, başka insanların yaşadığı yerleri, yaşantılarını merak etmem neden bu kadar korkunç bir şey olsun? Arada bir söylediğim yalanlar neden böyle büyük bir acıyla cezalandırılır? (Büyük bir acıydı burnu Pinokyo için.) Üstelik bütün bunları yapmayan bir tek çocuk bile görmedim ben. Ama hepsi, şöyle ya da böyle cezalandırılıyor...”

“Dedigin gibi Pinokyo,” dedi Antonio Usta biraz şaşkın ve ama keyifle gülerek. “Hepsi de şöyle ya da böyle cezalandırılıyor. Çünkü sevgili yavrum, çocuklar doğru ile yanlış iyi ile kötüyü ayırt edemezler...”

“Ama ama...” diye kesti Pinokyo. “Hangisi doğru? Yani ben... Sana göre doğru olan... Kelebekler... Bana göre doğru... Bilmiyorum... Yani ben... Sana göre doğru olan mı, yoksa... Doğru... Hangisi?... Ben... Sen...”

“Beni dinle Pinokyo,” diye kesti Antonio Usta elindeki odunu yontmaya devam ederek. “Büyüklerinin sözünü dinlemeyen yaramaz çocuklar büyüyünce hiç kimsenin saygı göstermediği pis dilenciler olurlar. İşte ben de sana, büyüdüğünde saygıdeğer bir beyefendi olman için okuldan kaçmamamı, giysilerini kirletmemeni, öğle uykusuna yatmamı, kelebeklerin peşinden ormanlara gitmemeni ve de yalan söylememeni öğütüyorum...” Bir an susup Pinokyo’ya baktı. “Çocukken bize de büyüklerimiz aynı şeyi öğütlediler..”(Ya da Pinokyo, 54-55)

Bu metin, çocuk edebiyatında sıklıkla karşılaşılan çocuğa yön tayin etme, nasihat verme ve söz hakkı tanımama gibi geleneksel yaklaşımların eleştirisini içerir. Pinokyo’nun dile getirdiği sorular, çocuğun dünyayı anlama çabasını, merakını ve bireysel hak arayışını yansıtırken, Antonio Usta’nın yanıtları geleneksel otorite figürünün didaktik tavrını temsil eder. Antonio Usta, çocuğun duygularını ve düşüncelerini dikkate almaksızın mutlak doğrular üzerinden konuşmakta, bireysel farklılıkları yok sayarak tek tip bir doğru inşa etmektedir. Bu, çocuğun özne değil nesne olarak konumlandırıldığı, yetişkin merkezli bir anlayışı gösterir. Antonio Usta’nın çocuklar doğru ile yanlış ayırt edemez şeklindeki ifadesi, çocuğun karar alma yeterliliğini tamamen yok sayar ve geleneksel aile yapısının, çocuğun gelişimsel ve duygusal ihtiyaçlarından çok itaat ve disipline önem verdiğini açığa çıkarır. Bu anlayışta çocuk, büyüklere itaat ettiği ölçüde değer kazanır; birey olma hakkı tanınmaz. Büyüğünün belirlediği istikamette ilerleyen çocuk ‘akıllı, uslu ve terbiyeli’dir. Bunlara uymayan çocuğa sık sık nasihat edilip yön tayin ettirilir.

“Buradan bakıldığında öğüt verilenin, öğüt veren karşısında edilgen bir konumda bulunduğu görülür. Diğer ifadeyle öğüt verilenin, yaşamı, bedelini ödeyeceği ya da ödemeye razı olacağı şekilde kendi iradesi ve tercihiyle

yaşamalarının önüne geçilmiş olur. Bu ise muhatabın yeteneklerinin açığa çıkmasını dolaylı olarak engeller. Muhtemelen verilmiş öğütlerin yolunda ilerleyen, hayati daha acısız ve sükûnetle sürdürmüş olabilir fakat bu kişiyi, hayati daha derinden ve hesap edilemez birçok yönüyle idrakten mahrum da bırakır. Bununla birlikte verilmiş öğütlerin ancak kabul edilmiş değerlere göre geçerliliği göz önüne alındığında, yaşamın üzerine kurulduğu değerlerin farklılaşması durumunda öğütlerin geçersizliği de hâliyle doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkar”(Süphandağı,2020:118)

Oysa Pinokyo'nun sözleri, çocuğun doğayla kurduğu ilişki, estetik algısı ve özgürlük arzusu gibi temel hak ve ihtiyaçlarını savunur niteliktedir. Metin, geleneksel çocuk terbiyesi anlayışının, çocuğun öznel deneyimlerini bastırarak tek bir “doğru” üzerinden bireyi şekillendirme çabasını eleştirir. Bu bağlamda metin, çocuk edebiyatı kapsamında çocuğun sesi ve bakış açısının ne kadar bastırıldığına ve geleneksel değerlerin çocuk üzerindeki yönlendirici, çoğu zaman da sınırlayıcı etkisine dikkat çeker.

Yazarın öykülerinde sıkça karşılaşılan, büyüklerin çocuğa telkinleri ya da yasaklayıcı söylemleri oynama, kapıyı açma, söz dinle, uslu dur gibi bu noktada eleştirel bir araca dönüşür. Bu tür ifadeler, hem toplumsal zihniyetin bir yansıması hem de bireyin gelişimini kısıtlayan yapıların dildeki izdüşümüdür. Şenocak bu ifadeleri alır, öykülerin içine serpiştirir, ama doğrudan öğretici bir tavırla değil, ironik ve sorgulayıcı bir biçimde yapar. Böylece okuyucuyu çocuğa yönelen baskının doğallığını sorgulamaya davet eder.

Özgürlük arayışı, Şenocak'ın çocuk karakterleri üzerinden inşa ettiği temel izlettir. Bu çocuklar çoğu zaman konuşmaz, ama sessizlikleriyle bile direnir. Büyüklerin buyurganlığı karşısında içe çekilirler, ama bu çekiliş bir kabullenme değil, bir karşı duruştur.

Karanfilsiz”(Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Ci Ci” (Ci Ci: 7-19) öyküsünde babanın söylediği her şey çocuk tarafından kabul edilir. Bu kabul ediş aynı zamanda bir itirazdır. Çocuğun söyleyeceği sözlerin babasının yanında bir karşılığı olmaz. Bundan dolayı çocuk konuşmaz ve içine kapanır:

“Bu evde hiçbir şey tartışılmazdı. Çünkü Ci Ci nin babası çok zeki bir babaydı ve kararlar ondan çıkardı. Bu yüzden de evde sürekli bir huzur ve güven ortamı hüküm sürerdi. Gerçi bazen bu huzur ve güven ortamında da kimi pürüzler çıkmıyor değildi ama gelip geçici şeylerdi; örneğin birkaç gün önce Anne, ilkokula gidip gitmeme konusunda Ci Ci nin de fikrinin sorulması gerektiğini söyleyerek sorun yaratmaya kalkmıştı ama aslolan zekâ, yani Baba olduğu için, sevgili küçük

kuzusu, biricik oğlu için düşündüğü geleceği baltalamaya kalkacak kişiyi, kim olursa olsun, hemen oracıkta baltalayırverirdi. Ama karısına bir şey yapmadı, çünkü buna gerek yoktu”(Ci Ci, 11).

Bu metinde çocuğun fikrine başvurulmaz. Evdeki kararları baba verir. Çocuğun ne düşündüğü önem taşımaz. Bu durum çocuğun pasif konumda kalmasına neden olur. Baba zekâsına güvenir ve aldığı kararları doğru kabul eder. Bu nedenle çocukla iletişim kurulmaz. Okula gidip gitmeme konusu bile çocuğa sorulmaz. Bu durum, onun kendi hayatına dair söz sahibi olamamasına yol açar. Çocuk düşüncesini ifade edemez. Evdeki düzen, kararların sadece babadan çıkmasıyla şekillenir. Anne karşı çıkmaya çalışır ancak dikkate alınmaz. Böyle bir ortamda çocuğun geleceğiyle ilgili kararlar tek taraflı alınır. Bu da onun birey olarak görülmemesine neden olur. Çocuk sadece itaat etmesi gereken bir varlık gibi kabul edilir. Fikirleri hesaba katılmaz. Onun yerine düşünülür ve konuşulur. Bu yaklaşım, çocuğun kişilik gelişimini olumsuz etkiler.

Öyküde çocuk kendi doğasından uzaklaştırılır. Oyun oynaması engellenir. Sevinç yaşaması bile sınırlandırılır. Yetişkin gibi davranması beklenir. Bu beklenti yaşamının her alanına yansır. Çocuk, bir birey olarak görülmez. Onun yerine bir yetişkin gibi konumlandırılır. Metinde çocuk gerçekliğiyle yer almaz. Büyüklerin bakış açısı öne çıkar. Oyun hakkı tanınmaz. Konuşmasına izin verilmez. Okula gitmesi bile engellenir. Bu kararları baba verir. Baba, her şeyi en doğru bilen kişi kabul edilir. Hata yapması mümkün görülmez. Kararlarında kuşkuyla yer bırakmaz. Anne üzerinde baskı kurar. Çocuk üzerinde tam denetim uygular. Evdeki düzen bu anlayışa göre kurulur. Bu nedenle kimseye bir şey sormak gerekmez. Baba, sorgulamayı gereksiz bulur. Aile yapısında merkezde yer alır. Bu tavır geleneksel yapıyı yansıtır. Çünkü baba otoritenin tek sahibidir. Çocuğa ne yapması ve nasıl davranması söylenir. Düşünmesine ya da kendi yolunu bulmasına müsaade edilmez. Bir davranışın nasıl olması gerektiği baba tarafından belirlenir. *“İlişki dilinde dil, muhatabını düşündürme veya onda bir düşünme konusu meydana getirme amacını gütmeyiz. Doğrudan veya dolaylı muhatabı bir eylemde bulunmaya yönlendirir. İlişkinin doğasında, birinin diğerini bir ‘şey’ olmaya doğru yönlendirme vardır. Bu yönlendirmede dil, karsısındakini sorgulama, ona yanlış yaptığını duyurma, ona bir tavır ve olguyu telkin etme ya da dayatma biçimlerinde ilerler. Zaten zihniyet de ‘dünyaya ve dünya ilişkilerine içten doğru bir tavır alış’ olarak ele alınır (Ülgener, 2006: 14).* Her durumda muhataba yönelik dolaylı ya da

doğrudan, yumuşak veya sertçe bir dayatmayı içeren bu dil, konuşanın kendinden emin olduğu konuma gönderme yapar. Bir başkasından kendi selameti adına su veya bu şekilde davranmasını istemek ancak konuşanın kendinden emin olmasıyla mümkündür. Bu yüzden mutlakiyetçi dil, ilişki dilini kodlayan bir zihniyet geleneğinin doğal seyrinde ortaya çıkar. Ayrıca mutlakçı sanatkâr bilinçli ya da *bilinçsiz* “*yukarıda nasılsa aşağıda da öyledir*” şeklinde formüle edilen metafizik ilkeye uyarak bir sanat faaliyetine girer. İlhamın an’a hükmedecek şekilde bir sanat faaliyetine kaynak teşkil etmesi bundandır” (Süphandağı, 2020:75-76).

Bu yönüyle yazar, çocukları boyun eğen değil, görünmeyen yollardan itiraz eden bireyler olarak resmeder. Ayrıca, Şenocak’ın öykülerinde çocuğun iç dünyası genellikle politik ve toplumsal arka planla iç içe geçer. Darbe yönetimleri, otoriter aile yapıları, yoksulluk, travmalar... Tüm bunlar çocuğun yaşam alanına doğrudan müdahale eder. Şenocak, bu müdahaleleri sadece betimlemekle kalmaz; çocuk üzerinden eleştirir. Çünkü çocuk, bu sistemlerin en savunmasız, ama aynı zamanda en özgürleştirici potansiyele sahip figürüdür. Onun sesi duyuldukça, sistemlerin çürümüşlüğü de daha açık hale gelir.

Bu bağlamda, Şenocak’ın çocuk temsili yalnızca bireysel değil, aynı zamanda siyasal bir tavidir. Çocuğa dayatılan rollerin, beklentilerin ve ideolojilerin altı çizilir. Yazar, çocuğu “şekillendirilmesi gereken bir hamur” gibi değil, kendi yönünü bulabilecek bir özne olarak kabul eder. Özgürlük, onun için çocukluktan başlamalıdır. Çünkü bireyin özgürlükle ilk karşılaştığı yer, çocukluğudur. Bu da Şenocak’ın öykülerinde çocukların neden bu kadar önemli bir yere sahip olduğunu açıklar.

Sonuç olarak, Şenocak’ın öykülerinde çocuk, sadece bir anlatı figürü değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel baskıların en yoğun hissedildiği, fakat aynı ölçüde direncin ve özgürlük arzusunun da filizlendiği bir özne olarak konumlandırılır. Geleneksel terbiye anlayışının sorgulandığı bu metinlerde çocuk, edilgen değil; sorgulayan, hisseden ve gerektiğinde sessizliğiyle bile karşı duran bir birey olarak karşımıza çıkar. Şenocak’ın çocuk temsili, çocuğun bireyselliğine saygı duyan, onun sesini ve iç dünyasını ciddiye alan bir yaklaşıma dayanır. Bu yönüyle yazar, sadece pedagojik değil, aynı zamanda etik ve politik bir duruş sergiler. Çocuğun özgürlükle kurduğu ilişki, Şenocak’ın metinlerinde hem bireyin hem de toplumun dönüşümü için

bir imkân olarak sunulur. Bu nedenle, onun çocuk anlatısı yalnızca bir tema değil; sistemin, otoritenin ve dayatmaların sorgulandığı güçlü bir eleştiri alanıdır.

2.6. İŞKENCE

“Sözlükte ‘incitmek, sıkıştırmak, acı çektirmek; kıvrım, hile’ gibi anlamlara gelen Farsça şikenc (şikence) kelimesinden Türkçe’ye geçen işkence, genel anlamıyla bir canlıya maddî ve mânevî olarak yapılan haksız eziyeti, acı ve ıstırap veren muameleyi ifade eder. Arapça’da azâb, ta’zîb, müsle, zulm, eziyet (bk. EZÂ) gibi kelimeler de bazı nüanslarla bu anlamı içerir. Hukuk dilinde işkence, geniş anlamıyla bir şahsın maddî veya mânevî varlığına yöneltilmiş maksatlı ve haksız eziyeti, acı ve utanç verici tutum ve davranışı, dar ve teknik anlamıyla ise itirafta bulunması için sanığa veya cezalandırma amacıyla suçluya yapılan aynı nitelikteki haksız davranışları ifade eder” (TDV İslam Ansiklopedisi, İşkence: Er. Tar: 23.06.2025).

Şenocak’ın erken dönem öykülerinde, askerî darbe sonrasında izlerini taşıyan sistemli şiddetin bir biçimi olan işkence uygulamaları belirgin biçimde yer alır. Anlatılarda işkence, yalnızca bireysel bir deneyim değil, baskıcı iktidar yapılarını ayakta tutan kurumsal bir araç olarak sunulur. Sorgu odaları, karanlık koridorlar ve işkence haneler, olağanlaştırılmış mekânlara dönüşür. Suç ya da delil arayışı çoğu zaman ikinci planda kalır. Asıl amaç, bireyin iradesini kırmak ve yaygın bir korku düzeni oluşturmaktır. Elektrik verilerek örümceğin öldürülmesi, şiddetin yalnızca insanla sınırlı kalmadığını, sıradanlaştığını ve meşrulaştırıldığını düşündürür. Hayvana yönelen bu eylem, ahlaki sınırların silikleştiğini ve acının bir gösteriye evrildiğini ima eder. Jopun ağza sokulması ya da dayak yemenin serbest olması gibi ifadeler, bedenin araçsallaştırıldığını, kişinin fiziksel bütünlüğü kadar onurunun da hedef alındığını gösterir. “*Allah yokmuş, peygamber seyahate çıkmış*” (Ad, 32) cümlesi ise, yalnızca inançsızlığı değil, mutlak bir terk ediliş hâlini çağırıştırır. Bu bağlamda işkence, bedene zarar vermenin ötesinde; anlamı, vicdanı ve insanlık değerlerini yok etmeye yönelik çok katmanlı bir yıkım süreci olarak kurgulanır.

“Gülâyşe Yabancı’nın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “*Zeynep Şeker’in Üç Ölümü*” (*Zeynep Şeker’in Üç Ölümü*: 13-19) öyküsü, bir kadının üç farklı ölüm ve diriliş deneyimi üzerinden kimlik, bellek, yalnızlık ve psikolojik yıkım temalarını işler. Kocasının kaybolmasıyla başlayan süreç, Zeynep’in hem bireysel hem de toplumsal düzlemde varlığının inkârına dönüşür. Cezaevi ziyaretinde eşine ulaşamaması, “*o isimde biri yok*” (*Zeynep Şeker’in Üç Ölümü*, 13) denilerek geri çevrilmesi ve sorgu sırasında bedenine yönelen cinsel bakışlar, hem psikolojik hem de

cinsel nitelikli işkenceyi düşündürür. Öyküde fiziksel şiddet açıkça betimlenmese de, iletişimin kesilmesi, belirsizlik içinde bırakılma ve yalnızlığa mahkûm edilme yoluyla sürdürülen bir psikolojik işkence ağı örülür. Her bir ölüm, Zeynep'in zihinsel, duygusal ve varoluşsal çözülmesini temsil eder. Kapının önünde “*Anahtarı kapıdaki deliğe soktu, çevirmedi, öyle kıpırdamadan durdu, birinin, birilerinin aniden ve örneğin bir çekiçe, kafasına vurmasını, beynini dağıtmasını bekledi, ya da kapının açılmasını, birinin, birilerinin yüzüne yumruk atmasını ya da tükürmesini ya da belki burnunu ya da kulağını ısırmasını bekledi. Yo yo, polis peşini bırakmıştı artık ve hiçbir şey olmadı*” (Zeynep Şeker'in Üç Ölümü, 15) cümlesi, fiziksel tehditlerin zihinde kalıcı izler bıraktığını gösterir. Aidiyetin yitimi, geçmişin bulanıklaşması ve belleğin bastırılması, karakterin bütün bağlarını koparır. Öykünün sonunda Zeynep, bir sesle yeniden hayata tutunur gibi olsa da bu umut da kısa sürede yerini ölüme bırakır. Böylece anlatı, kadın bedenine ve kimliğine yönelen çok katmanlı bir şiddetin, sistemli bir inkâr ve yok etme biçimi olarak işlediğini ortaya koyar.

“İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü” adlı öykü, darbe sonrası kurulan bir diktatörlük rejiminde halkın maruz kaldığı sistematik işkenceyi alegorik bir dille anlatır. Yönetimi ele geçiren imparatorcuk ve yandaşları, her yıl darbenin yıldönümünde “şaka” adı altında fiziksel ve psikolojik işkence gösterileri düzenler. Halk, zorla alkışlamaya, sahte kahkahalar atmaya mecbur bırakılır; en ufak bir karşı duruş ölümle cezalandırılır. Açılış gösterisinde bir askerin kendini sahnede öldürmesi ve halkın buna coşkuyla alkış tutması, faşist düzenin ne denli içselleştirildiğini gösterir.

İşkencenin yalnızca bedene değil, ruha da yöneldiği bu distopyada, halk temsilcileri kendilerini bile feda etmeye razı olacak denli bastırılmıştır. Ancak finalde, halkın hazırladığı dev bir uçurtmayla imparatorcuğun göğe, ölüme savrulması, bu işkence düzenine karşı bir başkaldırıyı simgeler. Metin, iktidarın halk üzerindeki mutlak tahakkümünü ve bu baskının yarattığı derin çaresizliği işlerken, umudu da işkenceyi alt eden kolektif direnişle yeniden kurar.

“Gülayşe Yabancı'nın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü: 53-63) öyküsünde işkence, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel, simgesel ve kitlesel bir boyut kazanır. Anlatıda, “tüfeğinin namlusunu ağzına sokup

tetiğe bastır”(*İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü*, 56) ifadesiyle betimlenen sahne, bireyin kendi elleriyle canına kıymasına neden olacak düzeyde bir itaate zorlandığını ve bu zorlamanın kurumsallaşmış bir işkenceye dönüştüğünü gösterir. Halkın, bir askerin kendini sahnede öldürmesini “*deliler gibi, çılgınlar gibi*” (*İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü*, 56) alkışlamak zorunda kalması, şiddetin seyirlik görünüşü gibidir. Baskı, yalnızca bireyi hedef almaz; kitleyi aşağılayan, iradeyi felç eden ve vicdanı bastıran çok katmanlı bir yapıya dönüşür. “*Her gece televizyonun bitiminde onun o aynı gülümsemesiyle çekilmiş bir fotoğrafı yayına konur ve alkışlanması beklenirdi*” (*İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü*, 54) ifadesiyle tanımlanan bu görsel zorunluluk, görsel bir işkence biçimi olarak işler. Karakterlerin “alkış gelmeyen evler tespit edilir ve gereği yapılırdı” (*İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü*, 54) şeklindeki cümleyle ifade edilen durumu, şiddetin görünmeyen ama sürekli hissedilen baskısına işaret eder.

“Gülayşe Yabancı'nın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “Ad” (Ad:27-39) anlatıcının parçalanmış iç dünyasını, maruz kaldığı fiziksel ve psikolojik işkence üzerinden aktarır. Öykü boyunca anlatıcı, sistematik şiddet, aşağılama ve yalnızlıkla karşı karşıya kalır. Kütüphane, ev, akvaryum, boş çerçeve gibi mekânlar; bastırılmış travmaların, acının ve deliliğin yansıtıldığı simgesel alanlara dönüşür.

Zuhal, örümcek, balık ve küçük kız gibi karakterler; anlatıcının hem sığındığı hem de şiddet uyguladığı figürlerdir. Bu figürler, bazen anlatıcının parçalanmış benliğini, bazen bastırılmış arzularını temsil eder. Özellikle işkence sahneleri, bedenin değil ruhun da hedef alındığını gösterir. Anlatıcı zamanla neyin gerçek neyin hayal olduğunu ayırt edemez hale gelir.

İşkence, sadece bireyin bedensel sınırlarını zorlayan bir eylem değil, aynı zamanda onun kimliğini, hafızasını ve direncini yok etmeye çalışan bir baskı mekanizması olarak sunulur. Finalde anlatıcı, şiddeti içselleştirir ve onu kendi bedenine yöneltir. Böylece metin, acının sürekliliğini ve işkencenin kişide açtığı onarılmaz boşluğu gözler önüne serer.

Metinde işkence, yalnızca fiziksel bir şiddet aracı olarak değil, bireyin zihinsel bütünlüğünü hedef alan bir yok etme mekanizması olarak sunulur. Anlatıcının maruz kaldığı işkenceler, sistematik bir biçimde uygulanır; birey, neyle suçlandığını bilmeden

cezalandırılır: “Gözlerimi bağladılar. Suçumu sordum. Sabitti” (Ad, 33) ifadesi, suçun değil, varoluşun cezalandırıldığını gösterir. Bu durum, iktidarın keyfi ve mutlak gücünü açığa çıkarır. Metinde işkence sahneleri, sadece fiziksel acıyı değil, onur kırıcı, cinsel bir aşağılama biçimini de içerir. “Çüküm dışarı çıktı... elektrik kablolarını çüküme sardılar” (Ad, 33) alıntısı, bedenin bir teşhir ve tahakküm nesnesine dönüştüğünü gösterir. Buna rağmen anlatıcı, direnç göstermeye çalışır ve bu direnç, bir otorite eleştirisine dönüşür: “Konuş dediler... ben de dilimi kopardım” (Ad, 33) ifadesi, bireyin özgürlüğü bedeni üzerinden savunmaya çalıştığını gösterir. İşkencecinin zihinsel çöküşü de anlatının bir parçasıdır: “Beynine hapsolmuş bir farenin iç bulayıcı dış sesleriyle yüz yüze buldu kendini” (Ad, 33) cümlesi, failin de bu şiddet sarmalında yavaş yavaş çözüldüğünü ima eder. Öyküde yer alan Zuhal, örümcek, balık ve küçük kız gibi figürler; anlatıcının travmatik bilinçaltını temsil eder. Bu varlıklar kimi zaman anlatıcının teselli kaynağına, kimi zaman da acı veren araçlara dönüşür. Masumiyet simgesi olan küçük kız, sadist bir nesne hâline getirilir: “Küçük bir kız buldum. Onu alnından bir çiviyle Zuhal’in dudaklarının üzerine çaktım” (Ad,33) cümlesi, şiddetin içselleştirildiğini gösterir. Anlatıcı, gördüğü ve gördüğünü düşündüğü olaylar arasında ayırım yapamaz. Bu bulanıklık, işkencenin bireyde açtığı derin psikolojik tahribatı yansıtır. Şiddetin sıradanlaştığı bir dünyada, kahraman artık ne zaman acı çektiğini ne zaman güldüğünü ayırt edemez: “Ağzım kan doldu, güldüm” (Ad,33) ifadesi, travmanın nasıl bastırıldığına ve normalleştirildiğine işaret eder. Finalde, anlatıcının yön değiştiren öfkesi, artık dışarıya değil, kendi bedenine yöneltilir: “Yumruğumu göğsümdeki boşluğa sapladım” (Ad, 33) Bu sahne, şiddetin yalnızca bir başkasına değil, bireyin kendisine de yöneldiğinde sona ermeyeceğini düşündürür. Öyküde işkence, hem bireyi hem toplumu kemiren, bastırılmış, sonsuz bir şiddet döngüsü olarak resmedilir. Anlatıcı, bu döngüyü kırmak yerine onunla bütünleşir ve böylece şiddet, varoluşun tanımlayıcı bir unsuruna dönüşür.

Hakan Şenocak’ın öykülerinde işkence, sadece fiziksel acı olarak betimlenmez. Şiddetin bir biçimi olarak görülür. Bu tema, kimlik kaybı, psikolojik çözülme ve duygusal yıkım ekseninde yapılandırılır. Bedene yönelen şiddet, çoğu zaman zihinsel tahribatla birlikte sunulur. Bu bağlamda şiddetin yıkıcı bir biçimi olan işkence, bireyin hafızasını bastırmak ve kimliğini silmek amacıyla uygulanır. Anlatı evreninde şiddet sıradanlaştırılır. Baskıcı iktidarlar, bu gösteriyi kitlelere zorla izletir. Alkış zorunluluğu,

duygunun denetlenebileceğini düşündürür. Kurban, yalnızca acıya maruz bırakılmaz; aynı zamanda aşağılanır ve teşhir edilir. Cinsellik, aşağılamanın bir aracı hâline getirilir. İnsan bedeni, iktidarın güç gösterisine dönüştürülür. Mekânlar, korku üretmek için kurgulanır. Kütüphane, ev ya da televizyon ekranı gibi alanlar; sessiz, görünmez işkence hanelere dönüşür. Hayvanlar ya da çocuklar gibi masum varlıkların da şiddet görmesi, ahlaki sınırların silindiğini ima eder. Kurban, zamanla neyin gerçek olduğunu sorgulayamaz hâle gelir. Şiddet, düşünceyi bastırır, belleği dağıtır, anlamı çözer. İşkenceye uğrayan karakterler, zamanla bu döngüyle bütünleşir. Direniş çoğu zaman bireysel bir eyleme dönüşmez. Acı, içselleştirilir; öfke, dışarıya değil, bedenine kendisine yönelir. Bu dönüşüm, travmanın derinliğini gösterir. Birey, konuşarak değil, susarak tepki verir. Dilin yitimi, kimliğin silinmesine eşlik eder. Şiddet, sadece bireyin değil, toplumun ruhuna da işler. Kolektif korku, pasif bir seyirci topluluğu yaratır. Gülümseyen portreler, zorla dayatılan neşenin görsel temsiline dönüşebilir. Bu yapı, baskıyı sürekli ve görünmez hâle getirir. Şenocak, bu düzeni ironik, grotesk ve yer yer şiirsel bir dille aktarır. Böylece işkence, sadece anlatının konusu değil, anlatının biçimi hâline gelir.

2.7. FAİL-İ MEÇHUL CİNAYETLER

Hakan Şenocak'ın öykü evreninde faili meçhul cinayetler, sadece adli vakalar olarak yer almaz. Doğrudan askerî darbeler, cunta rejimleri ve onların yarattığı sistematik baskı düzeniyle ilişkili olarak kurulur. Bu tür ölümler, çoğunlukla baskıcı bir sistemin, görünmeyen iktidarın ya da çözölen toplumsal yapının sonucu olarak kurgulanır.

“Gülayşe Yabancınnın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “Zeynep Şeker'in Üç Ölümü” (Zeynep Şeker'in Üç Ölümü: 13-19) adlı öyküde, kocasının kayboluşu faili meçhul bir kayıp ve ölüm vakası olarak okunabilir. Kadın, cezaevi kapısından çevrilir: “*O isimde biri yok*” (Zeynep Şeker'in Üç Ölümü, 13) denilerek gerçek inkâr edilir. Bu durum, devletin kayıt sisteminde dahi yok edilen bireylerin varlığını düşündürür. Öykü, fiziksel şiddeti doğrudan göstermeden, devlet eliyle yürütölen bir yok sayma pratiğini işaret eder. Buradaki cinayet, belgelenmeyen, soruşturulmayan, sorgulanmayan bir şiddet biçimi olarak okunur.

“Gülayşe Yabancınnın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “Ad” (Ad: 27-39) adlı öyküde işkenceye uğrayan anlatıcının çevresindeki karakterler, çoğu zaman belirsiz biçimde kaybolur ya da yok edilir. Sorgu mekânlarının kapalılığı ve ses geçirmezliği, faillerin kimliğini gizler. Bu durumda ölümle sonuçlanan şiddet eylemleri doğrudan görünmez; ancak anlatıcının zihninde kalıcı izler bırakır. Örumceğe elektrik verilmesi ya da küçük kızın alnına çivi çakılması gibi sahneler, kurbanların tanıksız bırakıldığını düşündürür. Cinayet, burada fiziksel bir sonlanmadan çok, varlığın silinmesidir. Şiddet hem görünmezdir hem de iz bırakmayacak biçimde düzenlenmiştir.

“Gülayşe Yabancınnın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü: 53-63) öyküsü ise sistemin içinde kaybolan ölümleri sahneye taşır. Bir askerin sahnede intihar etmesi, kendi rızasıyla gerçekleşmez. “*Tüfeğinin namlusunu ağzına sokup tetiğe bastı*” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü, 56) ifadesi, bireyin kendi canına kıymaya zorlandığını gösterir. Bu ölüm şekli, doğrudan emirle, baskıyla ve korkuyla yönlendirilir. Ölümün faili belirsizdir. Görünürde kişi kendi yaşamına son verir; fakat gerçekte onu ölüme süren politik düzendir. Halkın, bu olayı “*deliler gibi, çılgınlar gibi*” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü, 56) alkışlamak zorunda kalması, cinayetin bir seyirlik gösteriye dönüştüğünü gösterir. “*Alkış gelmeyen evlere ceza verilmesi*” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü, 54), kolektif şiddetin görünmez ama etkili araçlarından biridir. Bu durum, izleyenleri de suçun parçası hâline getirir. Cinayet görünmez kılınır; ancak kolektif olarak hissedilir.

Bu örneklerde cinayet doğrudan tanımlanmaz; ancak anlatının yapısı, bir tür karanlık boşluğu sürekli canlı tutar. Şenocak’ın dili, faili meçhul kavramını hem somut hem de simgesel düzeyde işler. “Zeynep Şeker’in Üç Ölümü” öyküsünde birey ortadan kaldırılır, “Ad” öyküsünde beden parçalanarak bellek silinir, “İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü” öyküsünde ise ölüm normalleştirilir. Her üç anlatı da sessizlikle örülüdür. Toplum susar; devlet bakmaz; birey yalnız bırakılır. Böylece ölümün faili kalmaz, ama herkes tanıktır. Bu tanıklıksızlık, Şenocak’ın öykülerinde cinayetin en karanlık yüzünü oluşturur.

Fail-i meçhul cinayetler, Şenocak’ın anlatılarında yalnızca fiziksel yok oluşu değil, aynı zamanda toplumsal belleğin sistemli biçimde silinmesini temsil eder.

Ölümler, resmi kayıtlara geçmeden, tanıklık edilmeden gerçekleşir. Bu durum, yalnızca adaletin değil, hakikatin de yok sayıldığını gösterir. Sessizlik, ölümleri görünmez kılar; toplumsal unutmaya süreci, cinayetin gerçek faillerini korur. Karakterlerin çoğu, kaybolan yakınlarının ardından yalnızlığa mahkûm edilir. Adalet arayışı sonuçsuz kalır. Çünkü sistem, bu yok oluşları açıklamakla ilgilenmez.

Şenocak'ın dili, doğrudan şiddet anlatmaz; ama her satırın ardında bir ölümün izine rastlanır. Kurbanların isimleri silinir; geriye yalnızca parçalanmış kimlikler kalır. Cinayetin kendisi kadar, bu cinayetin inkârı da travmanın bir parçası hâline gelir. İktidar, yalnızca öldürmekle yetinmez; öldürdüğünü unutturur. Bu nedenle “Ad” ve “Zeynep Şeker'in Üç Ölümü” öykülerinde geçmiş, sürekli silinmeye çalışılan bir bellek alanı olarak kurgulanır. Hafıza direndiğinde, birey cezalandırılır.

Bazı metinlerde, ölü beden bile görünmez. Okur, yalnızca kayıp figürlerin ardından kalan boşluğu deneyimler. Anlatıcılar, bu boşluğu anlamlandırmaya çalışırken giderek çözülür. Şiddet doğrudan temsil edilmez; ama yoklukla kendini belli eder. Cinayet, böylece yalnızca öldürme eylemi değil; iz bırakmama sanatı hâline gelir. Sessizlik, bu suçun en güçlü kalkanı olur. Bu yapı, faillerin değil, ölümlerin görünmez olduğu bir düzen yaratır.

Bu koşullarda yaşamak, sürekli bir yok olma ihtimaliyle yüzleşmek anlamına gelir. Karakterler, başlarına ne zaman ne geleceğini bilmeden yaşar. Gelecek, sürekli tehdit altında hissedilir. Karanlık, yalnızca geçmişte değil, her anın içinde gizlidir. Şenocak'ın öyküleri, bu karanlığa karşı yalnızca edebiyatla tanıklık üretir. Bu tanıklık, cinayetin failini bulmaz; ama yok sayılanı görünür kılar.

2.8. BAŞKALDIRI

Kubbealtı Lugatı'nda başkaldırı: *Ayaklanma, isyan, kıyam: “Zulüm gören bir halkın baş kaldırışı”* (Kubbealtı Sözlüğü: Başkaldırı: Er. Tar: 21.06.2025) şeklinde tanımlanır. Yazar, başkaldırı imgesini birçok öyküsünde farklı biçimde ele alır. Bir kimlik arayışını esas alan “ad” öyküsü, toplamda başkaldırı etrafında seyreder. Anlatıcının dağınık zihin ve ruh dünyası, esasen bir başkaldırı söyleminde buluşur. Fakat kimlik arayışı söz konusu olduğundan öykü oraya evrilir. Öykünün yükünü taşıyan anahtar kavramların ise başkaldırıda kümелendiği söylenebilir. Örneğin işkence,

işkenceci, hapis, jop, 1 Mayıs, polis, faşist gibi kavramlar, anlatıcının dünya görüşü itibariyle durduğu yeri olduğu kadar varoluşsal manada başkaldırı eğilimini de gösterir.

Anlatıcının “*işkencecimden habersizdim*” (Ad, 27-28) itirafı, bilinçaltında filizlenen direnişin ilk kıvılcımıdır. Jopun bedensel tahakkümü “*arkama jop soktular, sonra ağzıma soktular*” (Ad, 32) ifadesiyle anlatılırken, bu şiddet anlatıcının zihninde sessiz ama kararlı bir isyana dönüşür. Bu noktada, bireyin içine doğduğu şiddet düzenine karşı duyduğu öfke ve yadsıma, yalnızca edilgen bir tepki değil, aynı zamanda kendi kimliğini ve onurunu savunma çabasıdır. Camus’un da belirttiği gibi,

“Köle, üstün alçaltıcı buyruğunu yadsıdığı anda, kendi kölelik durumunu da yadsır. Başkaldırı, basit yadsıma olduğundan çok daha ötelere uzanır. Karşısındakine tanıdığı sınırı da aşar, kendisine bir eşit gibi davranılmasını ister şimdi. İlk insanın indirgenmez direnci olan şey şimdi bütün insan olur, onunla özdeşleşir bütün insan, onunla özetlenir.” (Camus, 2013: 24-25).

Bu alıntı, anlatıcının bireysel acısından doğan başkaldırının, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ontolojik ve toplumsal bir uyanışa dönüştüğünü gösterir. Direniş artık sadece anlatıcının değil, tüm ezilenlerin sesi hâline gelir.

1 Mayıs ve faşist sembolleri ise başkaldırının kolektif hafızasını taşır. “1 MAYIS SONSUZ” başlığı (Ad, 32), tarihsel direnişi zamansız bir devrim metaforuna yükseltir. “*Küçük kızın Zuhal’in dudaklarına çivilenmesi*” (Ad, 29), faşist tahakkümün simgesidir. Bu imgeler, anlatıcının dünya görüşünü siyasal bir varoluş felsefesiyle birleştirir.

“*Polisin boş ev baskını*” (Ad, 28) ve “*işkencecinin beyninden çıkan fare*” (Ad, 32), başkaldırının diyalektik zaferini simgeler. Polisin bulamaması, sistemi boşa çıkaran taktiksel bir direniştir. Fare metaforu ise iktidarın iç çürümüşlüğüne ifşa eder. Son *sahnedeki* “*Kimse ölmesin!*” (Ad, 36) manifestosu, bireysel isyanı evrensel bir varoluş çağrısına dönüştürür. Bu süreç, kimlik arayışını başkaldırının kurucu dinamiği haline getirir.

“Gülayşe Yabancınnın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “İmpratorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü” (İmpratorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü: 63-53) öyküsünde askeri bir darbe sonrası kurulan totaliter bir rejimin halk üzerindeki baskısını, korku düzenini ve grotesk şiddet ritüellerini ironik ve çarpıcı bir dille anlatır. Darbe sonrası tüm demokratik kurumlar ortadan kaldırılır; lider konumundaki “imparatorcuk”, gücünü mutlaklaştırır ve halkı itaat etmeye zorlar. Her

yıl düzenlenen “Halk Şakaları Kabul Günü” adlı etkinlik, yönetimin halk üzerindeki hâkimiyetini pekiştirir.

Hikâyede bir çocuk üzerinden faşizmin hayatlara nasıl ansızın ve acımasızca sızdığı aktarılır. Çocuğun uçurtması askerler tarafından vurulur; bu sahne, masumiyetin yok edilmesini ve yeni düzenin dehşetini simgeler. Halk, baskıya rağmen gülümseyen liderin tehditkâr varlığı karşısında sessiz kalır, çünkü en ufak bir tepkisizlik bile ölümle sonuçlanabilir. Askerler liderin emrine körü körüne bağlıdır.

Metnin sonunda ise halk, görünüşte bir gösteri bahanesiyle lideri bağlar ve dev bir uçurtma ile göğe fırlatır. Bu sahne, yıllarca süren korkunun sona erdiğini ve faşist rejimin sembolünün yok oluşunu temsil eder. Uçurtmanın yeniden yükselmesi, bastırılmış özgürlüğün, direnişin ve hayatın geri dönüşünü simgeler.

Metin boyunca kullanılan “açlık” ve “tabanca” metaforları, halkın bastırılmış ihtiyaçlarını ve bu ihtiyaçların şiddetle susturuluşunu temsil eder. Finalde ise sessizlik yerini kolektif bir eyleme bırakır. Artık halkın boyun eğdiği bir lider yoktur; yerine özgürlüğün imkânı belirir.

Baskıcı yönetimlerde toplumu kuşatan korku, bireyin düşüncesini ve iradesini felce uğratar. Bu korku, zamanla yerini sessizliğe ve itaatkârlığa bırakır. Yıllar içinde oluşan suskunluk, yalnızca konuşma hakkını değil, hayal kurma imkânını da ortadan kaldırır. Denetim altına alınan bedenler, düşünemeyen kalabalıklar hâline gelir. İktidar, bu sessizliği sürdürmek için şiddeti bir araç olarak kullanır. Her türlü muhalefet, tehdit kabul edilir. Sessiz kalan toplum, direnişten uzak gibi görünür. Ancak bu görünüm, içten içe büyüyen bir başkaldırının habercisi olabilir.

Zorbalığın sürekli kılınması, halkta bastırılmış bir öfke birikimine neden olur. Görünüşte itaat eden birey, aslında hafızasında direnci taşır. Bastırılmış duygular, beklenmedik bir anda örgütlü eyleme dönüşebilir. Korkunun içinden doğan bu karşı çıkış, kolektif bir bilincin oluştuğuna işaret eder. Toplumsal hafıza, geçmişin acılarını unutmamış olabilir. Bu hafıza, uygun zamanda harekete geçerek rejimin dayattığı düzeni ters yüz edebilir. Böylece suskunluk yerini eyleme, itaat yerini özgürlüğe bırakabilir.

Şenocak’ın anlatı evreninde baskı altındaki birey, başlangıçta edilgendir. Karakterler, dayatılmış düzene uyum sağlıyor gibi görünür. Ancak bu görünüm,

derinlerde biriken direncin üzerini örter. Yazar, faşist yapının birey üzerindeki denetimini detaylıca gösterirken, bu yapının aslında ne kadar kırılğan olduğunu da hissettirir. Sessizlik, zamanla anlamını yitirir; kelimeler, bastırılmış öfkenin sesi hâline gelir. Anlatılar, dışarıdan itaatkâr görünen bireylerin, içten içe değişen bilinciyle şekillenir.

Özellikle kolektif hafızanın ve sessizliğin kırıldığı anlarda başkaldırı belirginleşir. Şenocak, düzenin en güçlü görüldüğü noktada bile çözülmenin mümkün olduğunu gösterir. Korku ile bastırılan kalabalık, şiirsel ve simgesel bir anlatımla direnişe yönelir. İroni, bu direnişin en etkili aracıdır. Gösteri, itaatin maskesidir; ancak maskenin altında, hesaplaşma arzusu gizlidir. Metinler, düzenin içinden doğan çelişkiyle başkaldırıcıyı mümkün kılar. Bu kırılma anı, anlatıların en güçlü dönüm noktası hâline gelir.

“Arkadaşımız imparatorcuğun mikrofonuna eğildi: ‘İpi bırakabilirsin arkadaşlar, ondan kurtulduk’ dedi usulca. Parmaklar birer birer açıldı. Parmaklar birer birer açıldı. Evlerimizin arasından bir Uçurtma, on yıl önce faşizmin kudurmuş bir at gibi çıkıp geldiği günün sabahı makinalı tüfeklerle vurularak düşürülen uçurtma gibi bir uçurtma, ama dev boyutlarıyla bir uçurtma, gerçek üstü bir uçurtma, harika bir uçurtma hızla güya fırladı, yükseldi, başdöndürücü bir hızla yükseldi, denize döndü ve pislik götüren rüzgârını göğsüne alarak imparator duu, generali, efendimizi göğe doğru, yukarı doğru, aşağı doğru birden ve hızla çekti. Çığlıklar artıyordu. Ölüm tümüyle kuşatmıştı onu. Giderek küçülerek yükseliyor, çığlıklar çığlıklar çığlıklar atıyordu, az sonra çığlıkları işitilemez olduğu, az sonra hızla gökyüzüne yükselen uçurtmamızın arkasında küçük, kara bir nokta oldu, az sonra yok oldu, ölüm oldu”(İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü,59-60).

Bu sahne, başkaldırının doruk noktasıdır. Halk, yıllarca süren bastırılmışlığın ardından örgütlü bir şekilde hareket eder. İmparatorcuğu fiziksel olarak sistemin dışına fırlatarak yalnızca bir lideri değil, bir dönemi ve düzeni de sona erdirir. Bu, klasik başkaldırı anlatılarında yer alan “zorbalığın yıkılışı” sahnesine denk gelir.

“O lânet olası hayaletin uçmasıyla birlikte kendilerine buyruk verecek bir imparatorcuk, bir general, bir efendi bulamayan askerler, oğullarımız kımıldayamadan kalakaldılar” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü, 60).

İktidarın tek bir kişide somutlaşması onun yok olmasıyla birlikte ordunun da eylemsiz kalmasına neden olur. Bu, korkuya dayalı otoritenin aslında ne kadar kırılğan olduğunu gösterir. Sistemin yalnızca “biçimsel” olduğunu, halkın bilinçlendiğinde her şeyin altüst olabileceğini ima eder. Bu da başkaldırının kolektif bir uyanışla mümkün olabileceğini gösterir.

Şenocak'ın öykülerinde baskı altında kalan bireyler, başlangıçta edilgen görünse de, zamanla içinde biriken öfke ve huzursuzlukla sessiz bir direnişin öznesine dönüşür. Dışarıdan uyumlu, sessiz ya da itaatkâr gibi görünen bu figür, aslında derinlerde bastırılmış bir başkaldırıyı taşır. Bu başkaldırı, çoğu zaman doğrudan bir isyan biçiminde ortaya çıkmaz; daha çok bir bilinçlenme süreci, kendilik bilincine varma hali olarak belirir. Birey, içinde bulunduğu düzenin şiddetini bedeninde ve zihninde duyumsadıkça, buna karşı bir sınır çizmeye başlar. Sessizlik bir direniş biçimine, suskunluk anlamlı bir karşı çıkışa dönüşür. Bu dönüşüm, bireyin kendi varlığını fark etmesiyle hız kazanır. Artık baskıya maruz kalan özne, yalnızca acıyı taşıyan bir beden değil; aynı zamanda adalet, eşitlik ve onur talep eden bir bilince sahiptir. Böylece başkaldırı, yalnızca bir düzene karşı çıkış değil, aynı zamanda insan olma hâlinin yeniden inşasıdır. Susturulmuş beden, kendi sesine kavuşur; bastırılan benlik, sınırını çizen ve kendi varlığını onaylayan bir iradeye dönüşür. Bu içsel kırılma, yalnız bireysel değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı da harekete geçiren bir etkidir. Görünürdeki suskunluk, yerini örgütlü bir sessizlikten çıkan kolektif bir hareketliliğe bırakır. Başkaldırı, böylece bir kopuş değil; bastırılmış olanın dile gelişi, ötekinin kendini tanıma süreci ve düzenin içinden yükselen bir çözülme biçimi hâline gelir.

2.9. SINIF ÇATIŞMASI

Sınıf çatışması, toplumdaki farklı ekonomik sınıflar arasında çıkarların çatışmasıyla ortaya çıkan sosyal bir gerilimdir. Bu kavram, özellikle işçi sınıfı ile sermaye sahipleri arasındaki eşitsizlikleri ve sömürü ilişkilerini açıklamak için kullanılır. Tarih boyunca pek çok toplumsal hareketin ve devrimin temelinde sınıf mücadelesi yer almıştır. Karl Marx'ın teorileri, bu çatışmayı toplumsal değişimin motor gücü olarak görür.

Karanfilsiz (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabının dördüncü öyküsü Gökçınar'ın Uykusu (Gökçınar'ın Uykusu: 71-95) feodal bir düzende egemen sınıf ile ezilen halk arasındaki yapısal sınıf çatışmasını simgesel ve dramatik bir kurguyla işler. Anadolu'daki güçlü bir beyliğin başındaki Han Bey, üretim araçları üzerindeki mutlak denetimiyle emekçileri sömürür. Halk, ağır vergiler, zorla çalıştırma ve baskı altında yaşam mücadelesi vermektedir. Beyliğin iktidarının sembolü olan Gökçınar ağacı, iktidarın sürekliliğini ve sarsılmaz yapısını temsil eder. Kızının evlenmeye direnişi,

egemen sınıfın içsel krizine işaretler. Yoksul bir köylü olan İsmail'in Gökçınar'ı devirmeye çalışması, ezilen sınıfın iktidar karşısındaki simgesel başkaldırısını ifade eder. Bu bireysel eylem, devrimci bilinçlenmenin ve kolektif umut inşasının ilk kıvılcımıdır. İsmail başarısız olsa da Gökçınar'ın yaprak dökmesi, egemenliğin mutlak olmadığını; tarihsel olarak her yapının bir çözülme potansiyeli taşıdığını vurgular. Öykü, böylelikle, Marksist kuramın temel kavramları olan üretim ilişkileri, emek sömürsü ve sınıf bilinci bağlamında okunmaya elverişli, alegorik bir metne dönüşür.

Gökçınar'ın Uykusu öyküsü, feodal bir toplum yapısında sınıfsal farklılıkları ve bu farklılıklardan doğan çatışmayı merkeze alır. Beyliğin başında bulunan Han Bey, üretim araçlarını elinde tutan ve halk üzerindeki tüm iktisadi ve siyasi denetimi sürdüren egemen sınıfı temsil eder. Han Bey'in yönetim anlayışı baskı, zorlama ve sürekli denetim üzerine kuruludur. Halk, tarlalarda çalışır emek verir, sistemin devamı için çabalar. Ancak aynı zamanda bu sistemin kurbanıdır. Han Bey'in sabah penceresinden tarlasına bakarken huzurla dolması, *“çalışan insan isyan edemezdi isyan için bile boş vakit gerekirdi. Boş vakit teşkilat demekti”*(Gökçınar'ın Uykusu, 75) sözleriyle gerekçelendirilir. Çalışma yaşamı, halkın örgütlenmesini engelleyen bir araç olarak sunulur. Han Bey, halkın boş zamanı olmadığına isyan da edemeyeceğini çok iyi bilir. Bu cümle yalnızca ekonomik değil ideolojik bir yönetim stratejisidir. Egemen sınıf, halkı yalnızca bedenleriyle değil, düşünme biçimleriyle de kontrol altında tutar.

Köylü sınıfının ezilişi, öyküde doğrudan sözel anlatımla verilir. Han Bey, *“Ağır vergiler altında inim inim inettiği halkını, birkaç sene evvel isyana kakıştıklarında çoluk çocuk, kadın ihtiyar demeden kılıçladığı halkını, kendi halkını”* (Gökçınar'ın Uykusu, 75) izlerken vicdan azabı değil, iktidar tatmini yaşar. Üretim araçlarına sahip sınıfın, üretici sınıfı yalnızca ekonomik değil, fiziki şiddetle de bastırdığını gösterir. Halkın can güvenliği dahi, beyliğin çıkarları karşısında değersizleşmiştir. Çünkü asıl olan beyliğin devamıdır.

Toprak ve mülkiyet ilişkisi, sınıf ayrımını belirleyen temel unsurlar arasında yer alır. Gökçınar ağacı bu bağlamda yalnızca bir doğa varlığı değil, beylik iktidarının sürekliliğini simgeleyen bir yapıdır. *“Hiçbir sonbaharda tek bir yaprağını dökmeyen, her birini yavrusu gibi topraktan sakınan Gökçınar”* (Gökçınar'ın Uykusu, 74) beylik kudretinin sembolüdür. Han Bey'in dedesi ağacı gördüğünde *“üzerine kurulan beylik*

sonsuzu kadar yıkılmayacak” (Gökçınar’ın Uykusu, 74) diyerek mülkün siyasal sembolizmini vurgular. Böylece toprağın sahipliği, doğrudan siyasi güce dönüştürülür.

Köylülerin öyküdeki çaresizliği, bireysel öfkelerle sınırlı kalır. Halk, *“herkes gibi o da çaresizdi”* (Gökçınar’ın Uykusu, 85) cümlesiyle tanımlanır. Bir isyanın koşulları henüz tam anlamıyla olgunlaşmamıştır. Ancak İsmail adlı genç bir köylünün sahneye çıkışıyla çatışma açık hale gelir. İsmail’in Gökçınar’ı devirmeye çalışması, yalnızca bir ağacı yıkmak değil, düzeni ve sınıf egemenliğini kırma çabasıdır. Bu eylem, alt sınıfın kolektif bilince dönüşebilecek bireysel bir başkaldırısıdır. İsmail, *“Buraya can vermeye değil, can almaya geldim Han Bey. Gökçınar’ın bin yıldır taşıdığı canı alacağım bedeninden, toprağından sökeceğim”* (Gökçınar’ın Uykusu, 91) diyerek bu niyeti açıkça dile getirir.

İsmail’in karşılaştığı son, sınıf çatışmasının bedelini gösterir. Gökçınar’ı deviremeyen İsmail, *“celladın tek darbesiyle boynu vurularak”* (Gökçınar’ın Uykusu, 93) öldürülür. Ancak hemen ardından *“bin yıldır ilk kez Gökçınar’dan bir yaprak nazlı nazlı düşmeye başladı”* (Gökçınar’ın Uykusu, 93) ifadesi yer alır. Bu durum, fiziksel başarısızlığa rağmen sistemin ilk kez sarsıldığını gösterir. Egemenlik görünüşte devam etse de, simgesel anlamda ilk çatlak oluşmuştur.

Öyküde zamanla yayılan söylentiler, sınıf bilincinin doğuşuna işaret eder. İsmail, halk belleğinde sıradan bir köylü olmaktan çıkar. *“İsyan sırasında Han Bey’in kellesini kılıç darbesiyle koparan gölgenin İsmail olduğu”* (Gökçınar’ın Uykusu, 94) söylenir. Bu anlatı, bireysel başkaldırının halk belleğinde nasıl kolektif bir devrimsel kimliğe dönüştüğünü gösterir.

Sonuç olarak Gökçınar öyküsü, üretim araçlarının mülkiyeti, emek sömürüsü, ideolojik denetim ve bireysel başkaldırı temalarıyla sınıf çatışmasını çok boyutlu bir şekilde işler. Egemenliğin ideolojik ve fiziksel gücüyle halkın umudu arasında gerilen bu yapıda, ağacın yaprak dökmesi devrimin henüz gelmediğini ama çatlağın başladığını haber verir. Sömürülenlerin kaderi değişmese de düzenin değişebilirliğine dair inanç, metnin devrimci özünü oluşturur.

Sınıf çatışmasını merkezine alan bu metin, üretim araçlarının mülkiyeti, emek sömürüsü ve ideolojik denetim gibi Marksist kuramın temel kavramlarını alegorik bir kurgu içinde işler. Egemen sınıfın baskı ve şiddetle sürdürdüğü tahakküm düzeni, hem

fiziki güçle hem de halkın düşünme biçimlerini kontrol ederek devam ettirilir. Ancak bireysel bir direniş eylemi, görünüşte başarısız olsa da, bu düzenin ilk kez sarsıldığını simgeler. Simgesel bir unsurun dönüşümüyle anlatılan bu kırılma, kolektif hafızada sınıf bilincinin doğuşuna işaret eder. Böylece metin, değişmez görünen bir iktidar yapısının tarihsel çözülme potansiyeline dikkat çeker ve ezilenlerin kaderinin değişebilirliğine dair umutlu bir perspektif sunar.

2.10. BASKICI YÖNETİMLER

Yazarın hikâyelerinde baskıcı yönetimlere dair belirgin göndermeler yer alır. Faşizm, askeri darbeler ve cunta rejimleri yoğun biçimde ele alınır. İlk kitabı *Karanfilsiz* 'de bu temaya sıkça yer verilmesine de sonraki kitabı *Gülayşe Yabancı'nın Aşkı* 'nda bu temalara sıkça yer verilir. Askeri müdahale, bireyin yaşamında ciddi kırılmalar yaratır. Özgürlüğün kaybı, insanı edilgen hale getirir. Baskının sürdüğü bir toplumda düşünce geri planda kalır. Konuşma yerini sessizliğe bırakır. Zihin kontrol altına alınır. Bu durum, bireyin yönelimini belirler. Kararlar sorgulanmaz hale gelir. Beden kadar ruh da yönetilir. Dönemin iktidarı, kendi devamı için şiddeti meşru sayar. Halk, ya bastırılır ya da gönülsüzce boyun eğer. Zorbalık, sıradanlaştırılır. Acı, olağan hale gelir. Gözetim ve gözetim bir yönetim biçimine dönüşür. Çocuklar bile bu şiddetten uzak kalmaz. Korku büyür. Bellek silinir. Toplumda sessizlik hâkim olur. Dil, düşüncenin taşıyıcısı olmaktan çıkarılır. Bu durum, dilsizliğe dönüşebilir. Kurulan düzen, varlığını suskunlukla sürdürür.

“Gülayşe Yabancı'nın Aşkı”(Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “Efendimizin Tabancası İle Bizim Gözü Dönmüş Açlığımız” (Efendimizin Tabancası İle Bizim Gözü Dönmüş Açlığımız: 49-53) öyküsünde, birey ile otorite arasında geçen tek taraflı ve trajik bir “iletişim” anlatılır. Anlatıcı, konuşma boyunca sürekli olarak karşısındaki kişiye “efendimiz” diye hitap eder. Bu hitap, açık bir itaat ve boyun eğme dilini gösterir. Ancak bu sözde saygı, aslında ironiktir. Çünkü anlatıcı, “efendi” olarak nitelendirdiği otoriteyi sorgular, hatta suçlar. Muhataba yönelik kullanılan bu dil yönetime ve yönetim gruplarına eleştiri içerir. Otorite burada yalnızca bir birey değil, faşist bir sistemin temsilcisi olarak karşımıza çıkar.

“Ağzıma zorla soktuğunuz şu tabancadan sonra söylenecek hiçbir şey yok tabii...” (Efendimizin Tabancası İle Bizim Gözü Dönmüş Açlığımız, 49). Bu cümle,

doğrudan susturulmuş bireyi simgeler. Tabanca, baskıcı gücün sembolüdür. Konuşmanın olanaksız hale geldiği, şiddet tehdidiyle susturulan bir toplumda yaşandığı ima edilir. Metin boyunca anlatıcı, aç olduğunu tekrar eder. Ancak bu açlık yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda siyasal ve varoluşsal bir açlıktır. Faşizmin geldiği gün “bir bismillah çekip siyaseti bırakmanın” ...”(Efendimizin Tabancası İle Bizim Gözü Dönmüş Açlığımız, 49). Rahatlığından söz edilmesi, insanların sorgulamayı terk etmeleriyle otoritenin güç kazandığını gösterir. Yani halkın suskunluğu, baskıcı yönetimin zeminini hazırlar.

“Tarihi insanlar yapmaz...”(Efendimizin Tabancası ile Bizim Gözü Dönmüş Açlığımız, 49) ifadesi, bireyin edilgenliğini gösterir. Bu düşünce, faşist ideolojilerin yaydığı kaderci anlayışı yansıtır. Sorumluluktan kaçınan birey, yaşananların kaçınılmaz olduğunu kabullenir. Öğrenilmiş çaresizliğe neden olan bu durum, bireyin içinde bulunduğu durumu ya da yönetimi değiştiremeyeceği inancını pekiştirir. Zaten halk da olup bitenlere sessiz kalır; sesler çoktan kısılmıştır. Metnin son bölümü, karanlık bir çaresizlikle biter. Anlatıcı, öldürülmeyi ister. Bu istek, artık hayatta kalmanın bir anlamının kalmadığını düşündürür. Bu da baskıcı düzenin, bireyin yaşam arzusunu nasıl yok ettiğini gösterir.

Metin, baskıcı yönetimin fiziksel, psikolojik ve ideolojik araçlarla bireyi nasıl sindirdiğini anlatır. Otoritenin sembolü olan “efendi” ve onun ağza dayadığı “tabanca” mecazi olarak faşizmin halk üzerindeki yıkıcı etkisini gösterir. Konuşmanın, direnişin ve yaşamın önünü kesen bu yapı, Şenocak’ın eleştirisel üslubuyla ironik ve çarpıcı bir biçimde işlenmiştir:

“Ben naçizane kulunuz efendimiz faşizmin geldiği günü sabahı istediğiniz gibi kafamı kullanamadığım ve hemencecik de bırakamadığım için siyaseti hayatı buradayım ellerim kollarım bağlı gözlerim kör dilim açlığım feda ağzımda tabancanız karşımda siz ne mutluluk sizi düşünüyorum öyle ya düşünsenize gırtlığımı kadar soktuğunuz o tabancanızı bu haddini bilmez açlığım kurban eder ve yersem siz ne yapacaksınız siz ne yapacaksınız ne yapacaksınız n’apacaksınız n’apacaksınız na na n’a ha?!”(Efendimizin Tabancası ile Bizim Gözü Dönmüş Açlığımız,50).

Metin, faşizmin birey üzerindeki çok katmanlı baskısını şiirsel bir dil ve içsel monolog üslubuyla ortaya koymaktadır. Konuşan özne, kendisini “naçizane kulunuz efendimiz” gibi ironik bir söylemle sunarak otorite karşısında zorunlu bir tevazu maskesi takınır. Bu, totaliter rejimlerin bireyi nasıl bastırdığını ve kimliksizleştirdiğini

ima eder. Devamında gelen “ellerim kollarım bağı, gözlerim kör, dilim açlığa feda, ağzımda tabancağınız” ?!”(Efendimizin Tabancası ile Bizim Gözü Dönmüş Açlığımız, 50) ifadesi ise bireyin sadece bedensel değil, zihinsel ve duygusal olarak da kuşatıldığını simgeler. Tabanca metaforu, otoritenin doğrudan yaşam hakkına kastettiğini; fakat siyaseti bırakmıyorum cümlesiyle öznenin tüm baskıya rağmen politik bilinç ve direnişini koruduğunu gösterir.

Özellikle “açlık” kavramı, metin boyunca sadece fiziksel değil, aynı zamanda ontolojik ve siyasal bir metafor olarak öne çıkar. Özne, hem ekmek hem de özgürlük arayışındadır. Bu noktada açlık, bastırılmış kimliklerin, susturulmuş seslerin ve dışlanmış hayatların ortak paydası hâline gelir. Son bölümde tekrar edilen “siz ne yapacaksınız?” sorusu ise doğrudan bir meydan okumadır ve faşist sisteme karşı direnişin kaçınılmazlığını ironik bir dille vurgular.

Yazar, baskıcı yönetimlerin birey ve toplum üzerindeki etkilerini sert, çarpıcı ve çoğu zaman ironik bir dille işler. Faşizm, cunta rejimleri ve askeri darbeler onun metinlerinde yalnızca bir arka plan değil, bireyin varoluşunu şekillendiren temel bir baskı mekanizmasıdır. Otoritenin, yalnızca fiziksel şiddetle değil, düşünceyi, dili ve belleği hedef alarak bireyi nasıl sindirdiğini gösterir. Susturulan karakterler aracılığıyla, konuşmanın, düşünmenin ve direnmenin nasıl imkânsızlaştığını anlatır. Yazar, sessizliği sadece bir sonuç değil, bir yönetim biçimi olarak ele alır. Bu yaklaşım, onu baskının sıradanlaştığı yapıları deşifre eden, politik ve toplumsal hafızayı canlı tutmaya çalışan bir anlatıcıya dönüştürür.

2.11. KİMLİK

Dil Derneği sözlüğünde kimlik: “*Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan koşulların tümü, kim olduğunu tanımlayan belge, hüviyet, herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin tümü*” (Dil Derneği, kimlik: Er. Tar: 26.06.2025) şeklinde tanımlanır.

Kimlik, bireyin kendini tanımlama sürecinde ortaya çıkan niteliklerin, aidiyetlerin ve deneyimlerin bir bütünü olarak kabul edilir. Bu kavram, bireyin hem kişisel özelliklerini hem de toplumsal bağlamda kazandığı rolleri kapsar. Toplum tarafından dayatılan isimler, kültürel normlar veya sosyal beklentiler, bireyin benlik algısını şekillendirir; ancak bu şekillendirme, bireyin kendi özünü sorgulamasına yol açar.

Kimlik arayışı, bireyin içsel çatışmaları, toplumsal baskılar ve kişisel seçimleri arasında bir denge kurma çabasıdır. Maalouf'ın değinisinde de kimlik sabit bir yapı olmaktan ziyade, sürekli inşa edilen ve dönüşen bir süreç olarak karşımıza çıkar. Özellikle edebiyatta, kimlik teması, bireyin varoluşsal sorgulamalarını ve toplumla olan gerilimlerini yansıtır.

Şenocak'ın öykülerinde kimlik, bireyin kendine ait bir hakikat arayışı olarak belirginleşir. Anlatıcılar, toplumsal normlara karşı çıkarak kendi benliklerini yeniden tanımlar. Bu süreçte, birey dayatılan adlardan, rollerden ve aidiyetlerden uzaklaşır; böylece özgün bir kimlik inşa etmeye çalışır. Ancak bu arayış, yalnızlık, dışlanma ve maddi zorluklar gibi bedellerle karşılaşır. Yine de birey, kendi seçimleriyle varoluşunu anlamlandırır ve kimliğini bu mücadeleyle güçlendirir. Edebi eserlerde kimlik, bireyin içsel yolculuğu ve toplumsal dinamiklerle olan çatışması üzerinden ele alınır; bu da kimliğin çok katmanlı ve değişken doğasını ortaya koyar.

“Gülayşe Yabancı'nın Aşkı”(1990) adlı öykü kitabının “Ad” (Ad: 27-39) öyküsünde yazar, öncelikle biçim üzerinden bir öykü denemesine girişmiş gibidir. Öykü belirli bir başlık taşımaz. Başka deyişle öykünün içinde birden çok başlık vardır. Her başlığın olduğu gibi başlık altında yazılanların da birbiriyle doğrudan ya da dolaylı bir ilgisi bulunur. Bunlardaki ortak kavramların tespiti, bize öykünün seyri ile ilgili bir fikir verebilir. Örneğin ölüm, kütüphane, kalabalık, işkence, işkenceci, hapis, jop, 1 Mayıs, örümcek, polis, akvaryum, bıçak, Zuhale, kız çocuğu, elektrik, faşist gibi bazı anahtar kavramlar, anlatıcının kurulu düzenlere karşı durduğu yeri göstermesi bakımından ilginçtir. Öykü toplamda dağınıklık içinde kimliğini, ne olduğunu, kim olduğunu, arzusunu, var oluş yönünü kaybetmiş bir karakter örneği sunar. Zaten yazarın öyküye “ad” ismini vermesi de bunu gösterir.

Öykünün:

“ ‘Üzdü mü sizi beni hatırlamak?’ diye sordu
Nefretle, öfkeyle, acıyla, hırsıyla, kinle ‘Evet!’ dedim.
Bu bir şey değil dedi. BİZİM ölmek için yaşadığımızı biliyor
muydunuz?
Kimiz, BİZ? diye düşündüm.
Sonra şöyle düşündüm: Kimiz BİZ? ” (Ad, 34).

ifadeleri, anlatıcının kim olduğuna dair sıkı bir bunalım yaşadığını gösterir. O ısrarla kendine ait bir kimliğin ya da adın olmasını talep eder. Bu talebin serbest bilinç akışıyla zaman ve mekâna yansıdığı görülür. Bir anda kütüphanede veya birdenbire kalabalıkların içinde bulunabilir. Anlatıcının dağınık görüntüsünde ortaya çıkan ortak imge “biz kimiz” sorusudur. Anlatıcı kim olduğuna kendisinin adının ne olduğuna dair bir arayışın içinde gibi hareket eder. Öykü mekân itibariyle dağınık bir kompozisyon görünümü sunar. Zaman itibariyle de benzer dağınıklık söz konusudur. Öykünün sonunda anlatıcı esasen yaşadığı hikâyenin nasıl bitmesi gerektiğine dair bir umudu sergiler. Fakat burada da aradığı veya olmasını istediği sona ulaşamaz:

“Bütün eski hikâyelerin sonu
Ellerim saldırmadan gırtlığıma bir ad koyacağım kendime bugün
Zuhal’e evlenmeyi önerdim
Aşkı ve umudu
Yaşlılığı.
Bir odun sobasını kestaneler ve çocukları
Reddetti” (Ad, 36).

Öykü, anlatıcının umduğu gibi bitmez. Esasen burada anlatıcının yaşadığı dağınıklığı nihayete erdirme gibi bir eğiliminden veya son bir kararından bahsedilebilir. Bu bir kimlik kaybına işaret eder. Anlatıcı kim olduğunun, ne yapmak istediğinin, nerede sükûn bulacağının arayışı içindedir. Ne var ki Zuhal’in evliliği reddetmesi, anlatıcı yaşadığı karmaşanın ortasına tekrardan bırakır.

“Sevgili Nefret” (Şenocak, 2021) adlı öykü kitabında geçen “Elena’nın Oyunu” (Elana’nın Oyunu: 63-111) öyküsünde kimlik, bireyin dış dünyayla kurduğu ilişkiden çok, içsel bir benlik arayışı olarak tanımlanır. Zehra, toplumsal anlamda başarılı, güzel ve düzenli bir hayat süren bir kadındır. Okulda örnek bir öğrencidir. Gazetede çalışır. Ailesi ve sevgilisi vardır. Ancak bu görünüm, kendi öz benliğiyle uyumlu değildir. “Adın bile sana ait değil. Seni bir dine, bir ulusa dâhil etmişler” (Elena’nın Oyunu, 80) cümlesi, bireyin kimliğinin toplum tarafından şekillendirildiğini ve buna rıza göstermesi beklendiğini gösterir. Amin Maalouf da bireyin kimliğinin dışarıdan biçimlendirilmesini eleştirir: “Bir kişinin belli bir gruba ait oluşunu belirleyen şeyin temelde başkaları olduğu ne kadar doğrudur; onu kendilerinden yapmaya çalışan yakınlarının -akrabalar, memleketliler, dindaşlar- etkisi ve onu dışlamak için uğraşan karşı kamptakilerin etkisi. Her birimiz, itildiğimiz, bize yasaklanan ya da tuzaklar kurulan yollar arasından kendine bir yol açmak zorunda; birdenbire kendimiz olamayız, ne olduğumuzun

'bilincine varmakla' yetinmeyiz, neysek o oluruz; kimliğimizin 'bilincine varmakla' yetinmeyiz, onu adım adım kazanırız" (Maalouf, 2000: 26).

Zehra'nın iç dünyasında zamanla başka bir ses yükselir: Rojda. Bu ses, yalnızca psikolojik bir bozulma değil, bastırılmış bir benliğin yükselişidir. *"Sen Zehra değil, Rojda'sın"* (Elena'nın Oyunu, 66) sözüyle başlayan bu dönüşüm, karakterin kendi benliğini bulma mücadelesine dönüşür. Bu mücadele, tekil bir tercih değil, kimliğin kökenine dair bir sorgulamayı kapsar.

Rojda'nın ortaya çıkışı, Zehra'nın içinden gelen özgürlük arzusunu somutlaştırır. Rojda, Zehra'nın sahip olduğu hiçbir şeyi istemez. Aile, iş, eğitim, hatta sevgi ilişkileri bile onun için anlamını yitirir. Çünkü bunların tümü, başkaları tarafından çizilmiş bir hayatın parçalarıdır. *"Bu gelecek, kendisine değil, Zehra'ya aittir"* (Elena'nın Oyunu, 68) ifadesi, bireyin kendi kaderini çizme iradesine ulaşmasını temsil eder.

Bu nedenle Rojda, özgür kalmayı seçer. Bireyin kendi kimliğini inşa edebilmesi için, geçmişe ait tüm bağlardan kurtulması gerektiği düşüncesi öyküde baskındır. Bu kopuş, hem maddi hem manevi bir yalnızlık getirir. Zehra'nın sahip olduğu ev, iş ve okuldan vazgeçilmesi, aslında kimliğin maddi temellerinin yıkılmasıdır. Ancak bu yıkım, boşluk değil, inşa sürecinin başlangıcı olur. *"Artık ne okulu, ne işi, ne ailesi, ne de sevgilisi vardı."* (Elena'nın Oyunu,75) cümlesi, bireyin varlığını baştan kurabileceği özgür bir alanın doğduğunu düşündürür. *"Yaşamın her aşamasında, insanların aidiyetlerine karşı tavırları ve bunlar arasındaki hiyerarşiyi belirleyen bu yaralardır. İnsanlar dinleri yüzünden eziyet gördüğünde, derilerinin rengi ya da yamalı giysileri veya şivesi yüzünden aşağılandığı ya da alaya alındığında bunu unutmazlar. Buraya kadar kimliğin çok çeşitli aidiyetlerden oluştuğu üzerinde ısrarla durdum; ama aynı zamanda kimliğin tek olduğu ve bizim onu bir bütün olarak yaşadığımız olgusu üzerinde ısrar etmek de kaçınılmaz oluyor. Bir insanın kimliği başına buyruk aidiyetlerin birbirine eklenmeleri demek değildir, kimlik bir 'yamalı bohça' değildir, gergin bir tuval üzerine çizilen bir desendir; tek bir aidiyete dokunulmaya görsün, sarsılan bütün bir kişilik olacaktır"* (Maalouf, 2000: 27).

Rojda, kimliğini artık hazır kalıplardan değil, kendi deneyiminden türetmeye başlar. Zehra'dan kopan bu yeni benlik, toplumla uzlaşmak istemez. Ailesinin baskılarına, sevgilisinin şaşkınlığına ve toplumun anlam veremediği dönüşüme karşı

direnir. Çünkü bu kimlik, yalnızca kişisel değil, aynı zamanda varoluşsal bir tercihtir. “Ben Rojda’yım. Neredeyim?” (Elena’nın Oyunu,71) sorusu, yönünü kaybetmiş bir bireyin değil, yönünü seçmeye çalışan bir varlığın sesidir.

Bu noktada, yazarın “Elena’nın Oyunu” öyküsü üzerine bir röportajda yaptığı değerlendirmeler, kimlik ve kişilik parçalanması temalarına dair önemli bir bakış açısı sunar. Bir Röportajda kimlik ile ilgili yöneltilen soru dikkat çekicidir:

“Sevgili Nefret’te beni en çok heyecanlandıran öykünüz ‘Elena’nın Oyunu’ oldu. Zehra’nın Rojda’ya dönüşmesi... Bu gidip gelen dönüşüm sürecinde düşlerin, sanrıların, günlük yaşamın içinde adeta savrulan Zehra’nın kişilik parçalanmasını anlatmışsınız. Tam da her şey yoluna girdi derken öykü; birdenbire, Zehra ya da Rojda değil aslında Elena olduğunu ürpertiler içinde anladı diye bitiyor. Sizce de aslında Rimbaud’nun dediği gibi ‘ben bir başkası mıdır?’”

Yazar, bu soruyu şu şekilde yanıtlar:

“Ben öyle düşünmüyorum, hayır, ‘ben bir başkası’ değildir. O fazla şiirsel bir saptama bence. Gerçeklikte, insan kendisidir. Eğilip bükülebilir, kırılabilir, ezilebilir, baskılanabilir, bütün varoluş koşulları değiştirilebilir ama o yine de kendisidir. Bu o kadar karmaşık bir sorun değil. Kişinin adını değiştirirseniz, evet, kişiyi de biraz değiştirmiş olursunuz ama ne kadar! İsmi Ali değil de Veli olsa ne kadar değişirsin? Müslüman değil, Hristiyan olsan kaç yazar? Bunların tamamı sonradan edinilmiş değerler ve aslında önemsizler. Ne var ki, insanlık henüz bu değerlerle bile yaşamayı beceremiyor ki bunlarsız yaşaması pek zor görünüyor önümüzdeki yüzyıllarda da. Ama elbette bu değerler de bir gün kaybolup yerini yeni değerlere bırakacak. Belki ulus isimleri ortadan kalkacak, dinler ortadan kalkacak. Belki diller ortadan kalkacak. Ki Amerika şimdiden bunun rüyasını görüyor” (Gür: 2003: 7-8).

Yazarın bu yanıtı, Rojda’nın dönüşümünü, toplumsal kimlik kalıplarını reddederek öz benliğine sadık kalma çabası olarak okumamızı sağlar. Ancak öykünün sonunda Elena’nın ortaya çıkışı, bu özün ne kadar katmanlı ve karmaşık olabileceğini de düşündürür. Rojda’nın varlığı, boşlukla değil, dönüşümle ilgilidir. Bu noktada kimlik, yalnızca verili bir yapı olmaktan çıkar; yeniden kurgulanan bir hakikate dönüşür.

Rojda’nın varlığı, boşlukla değil, dönüşümle ilgilidir. Bu noktada kimlik, yalnızca verili bir yapı olmaktan çıkar; yeniden kurgulanan bir hakikate dönüşür. Boşluk sayesinde gerçeğe dönüşüp verili hale gelir. Kimlik fikri, aidiyet krizinden doğar. “Gerçeği” bozup Rojda’nın hakikatini kurma çabası, aslında Zehra’nın hayatını yeniden tanımlamasıdır.

Öyküde yer alan Rojda-Semih karşılaşması da kimlik temasını derinleştirir. Zehra olarak gittiği röportajda kendisini Rojda olarak tanıtmayı, toplumsal kimliğe yönelik doğrudan bir meydan okumadır. Semih'in bu adı kabul etmesi, Rojda için bir tür tanınma anına dönüşür. “*Özür dilerim Rojda*” (Elena'nın Oyunu, 74) cümlesi, tüm insanlığın onu sonunda kendi adıyla kabul ettiği izlenimini yaratır. Bu sahne, kimliğin toplumsal düzlemde tanınmasıyla bireysel olarak varlık kazanabileceğini gösterir.

Rojda, kimliğini yalnızca adla değil, bedenle, davranışla ve arzu ile de yeniden tanımlar. Aynanın karşısına geçip kendine dokunması, kendi bedenini ilk kez sahiplenmesiyle eşdeğerdir. Semih'le yaşadığı etkileşim, yalnızca tensel bir yakınlık değil, kimliğin kabulü için verilen bir sınavdır. Ancak bu yaklaşma da yarım kalır. Çünkü Rojda'nın kimliği henüz tamamlanmamıştır.

Toplumdan dışlanma, kimlik kurma sürecinde kaçınılmaz bir sonuç gibi görünür. Kimsesizlik, parasızlık, barınma sorunları gibi olgular, kimliğin bedeli olarak karşısına çıkar. Ancak bu zorluklar, Rojda için yıkıcı olmaktan çok, öğretici olur. Özgürlük, beraberinde belirsizlik ve risk taşır. Yine de kendi seçtiği bu belirsizliği, başkalarının çizdiği güvenli bir geleceğe tercih eder. Öykünün sonunda Rojda, fiziksel olarak zayıf, ekonomik olarak yoksul ve toplumsal olarak yalnızdır. Ancak ruhsal olarak güçlenmiştir. “*Kendine ait bir hayatı vardı ve bu, yirmi yaşındaki Rojda için en büyük kıvançtı*” (Elena'nın Oyunu, 80) cümlesi, bu dönüşümün ulaştığı noktayı özetler. Birey, kimliğini yalnızca yaşanmışlıklarla değil, direnişle ve seçimle kurar.

Şenocak'ın anlatılarında kimlik, hazır olarak sunulan bir değer değil; sorgulanan, reddedilen ve yeniden inşa edilen bir süreçtir. Birey, kendisine dayatılan isim, aidiyet ve yaşam biçimlerine karşı bir iç çatışma yaşar. Bu çatışma, çoğu zaman kimliğini tanımlayan unsurların kendisine ait olmadığı duygusuyla başlar. Anlatı kişilerinin yaşadığı belirsizlik, yönsüzlük ve dağınıklık, kimliğin henüz oluşmadığını veya var olanın kabul edilmediğini gösterir.

İç sesle sürdürülen sorgulamalar, bireyin kim olduğunu keşfetme arzusunu ifade eder. Dayatılan ad, yalnızca bir isim değil, toplumun birey üzerindeki kontrolünün sembolü hâline gelir. Kişi, bu adı reddederek kendi benliğini oluşturmak ister. Bu reddediş, toplumsal rollerden uzaklaşmayı, aileyle bağların zayıflamasını ve geçmişin dışına çıkmayı da beraberinde getirir.

Kimlik arayışı, yalnızca düşünsel bir yönelim değil, aynı zamanda maddi ve duygusal bir bedel gerektirir. Karakter, güvenli hayatından uzaklaşır; iş, okul, aile ve ilişkilerden vazgeçer. Bu vazgeçiş, yıkım gibi görünse de aslında yeni bir benliğin doğuşuna zemin hazırlar. Birey, kendi kimliğini deneyimle, acıyla ve yalnızlıkla kurar. Toplumun dışlayıcı tavrı, kimlik kazanım sürecini zorlaştırır. Yalnızlık, parasızlık, barınma gibi zorluklar, bireyin öz benliğiyle buluşma sürecinin bir parçası hâline gelir. Ancak bu zorluklar, kimliğin değerini artırır. Çünkü bu kimlik, seçimle, mücadeleyle ve iradeyle kazanılır.

Birey, artık verili olanı kabul etmez. Yeni benlik, sadece isimle değil; davranış, beden ve düşünceyle de tanımlanır. Bu çok katmanlı dönüşüm, kimliğin sabit değil; değişken, çoğul ve açık bir yapı olduğunu gösterir. Şenocak, kimliği bir sonuç olarak değil, devam eden bir arayış ve kurulum süreci olarak ele alır.

2.12. ÖTEKİLEŞTİRME

Türk Dil Kurumu sözlüğünde öteki: *“Sözü edilen veya benzer iki nesneden veya kimseden önem veya konum bakımından uzakta olan; diğer, öbür, mevcut kültürün kabul görmüş değerleri içinde dışlanmış olan”* (TDK, öteki: Er. Tar: 09.04.2025) şeklinde tanımlanır. Her kültürde, “öteki”ye dair unsurlar ve ötekiliğe işaret eden izler bulunabilir. Ötekilik, kimi zaman bireylerde, kimi zaman bir toplulukta ya da geniş bir toplumda kendini gösterebilir. Aşılmışın dışında yaşam biçimleri veya kültürel alışkanlıkları olan kişiler, kabul görmüş olandan ayrılan bireyler olarak ötekileştirilmeye müsaittir.

“Toplumların ‘ben’ tasavvurları, öteki algılarını kesin bir şekilde yönlendirir. Öteki’ni bir fırsat ve zenginlik olarak gören birey ya da toplumun ben tasavvuru ile öteki algısı arasında nasıl bir bağ varsa, öteki’ni ‘cehennem’ olarak algılayan birey ya da toplumun ben tasavvuru ile öteki algısı arasında da benzer bir ilişki mevcuttur. Ontolojik olarak kendini evrenin merkezine yerleştiren bir topluluk, başkalarını yani ‘öteki’ni ‘barbar’ veya ‘parya’ olarak damgalamaktan kaçınmaz; bu tutum, ben tasavvuruyla doğrudan bağlantılıdır” (Kalin, 2007: 7).

“Zaten çoğu zaman, kendinizi en fazla saldırıya uğrayan aidiyetinizle tanımlamaya eğilimlisinizdir; kimi zaman bu aidiyetinizi savunacak gücü kendinizde bulamadığınızda onu gizlersiniz, bu durumda o sizin içinizin derinliklerinde kalır, gölgeye sinip ödeşme saatini bekler; ama ister sahip çıkılsın ister izlensin, ister fazla açık etmeden ya da gürültü ile ilan edilsin, kendinizi özdeşleştirdiğiniz kimlik odur. O zaman söz konusu aidiyet-renk, din, dil, sınıf...-bütün bir kimliğinizi istila eder. Onu paylaşımlar dayanışma içinde olduklarını hissederler, birbirlerine benzerler, birbirlerini harekete geçirirler, birbirlerine karşılıklı cesaret verirler, “karşı taraftakilere” cephe alırlar. Onlar için “kimliği

kabul etmek “zorunlu olarak bir cesaret eylemi, kurtarıcı bir eylem haline gelir...”(Maalouf, 2018:27).

Öteki, özne tarafından baskı altına alınsa da, nesne kötü koşullarda bile varlığını sürdürme çabası sergiler. Özne, nesneyi bir bütün olarak algılamaz. Nesnenin varlığının bütünlük içinde görülmemesi, nesne açısından arzu edilen bir durum olmasa da, bu durum çatışmaların ortaya çıkmasına yol açar. Çatışmaların varlığı ya da sürmesi, dolaylı ya da doğrudan özneye hizmet eden unsurlara dönüşür. Çünkü öznenin varlığını sürdürebilmesi ve kendisi olarak kalabilmesi, nesnenin varlığına zorunlu bir şekilde bağlıdır. Öznenin kendini konumlandırabilmesi için, nesnenin somut bir forma bürünmesi gerekir. Özne, kendini merkeze yerleştirirken nesneyi merkezden uzak bir konuma iterek, aynı zamanda kendi varlığını kabul ettirmeyi amaçlar. Bu yolla özne, nesne üzerinden kendini var ederek etki alanını genişletmeye çalışır. Varlık alanının genişlemesi ve öznenin kendini güçlü bir şekilde ortaya koyması, nesneye yüklenen özelliklerle desteklenir. Nesnenin yapısını parçalayıp bozarak kendini merkeze oturtması, nesnenin de aynı ölçüde merkezden uzaklaşmasına neden olur ve bu, öznenin varlık sahasını büyütür. Nihayetinde özne, ancak nesnenin varlığıyla var olabilir.

Öteki, öznenin belirlediği normları benimsemesi için zorlanır. Bu baskı, nasıl davranılması gerektiğini dayatırken, aynı zamanda nasıl davranılmaması gerektiğinin de sınırlarını çizer. Çünkü baskın bakış açısına göre öteki, ondan uzak bir varlıktır. Bu nedenle özne ile nesne arasında bitmeyen bir çekişme vardır. Özne, yalnızca kendi dışındaki yapılarla değil, evrenin tamamını da öteki olarak görür. Kendi dışında kalan her şeyle, bunları kontrol edene dek mücadele etmeyi sürdürür. Ötekiyi hizaya getirme amacı taşır ve mutlak güç elde etmeyi hedefler. Bu yüzden, kendi varlığını sağlamlaştıracak ve ona hizmet edecek yapıları korumak için çabalar. Bu çaba, tam bir hâkimiyet sağlanana kadar devam eder.

“Bu bağlamda öteki, ihtiyaç duyulan sistemin gereği olarak üretilen, öznenin kendini üste konumlandırmasına yarayacak şekilde tali parçalara dönüştürülen, öznenin her tür eksikliğini üzerine yamadığı bir kurban olarak seçilen, her zaafın taşıyıcısı olarak öznenin mükemmelliğine gönderme yapan, akıldan ve yönetme becerisinden yoksunluğuyla öznenin bu yeteneklere sahip olduğunu duyuran kurgulanmış bir varlıktır. Bu bakımdan varlığını daha üst bir güce rağmen mümkün kılan bu psikolojik yapı, şiddet olmaksızın öteki ile bir ilişki kurmamayı da içerir. Bir zihniyet sistemi olarak oryantalist düşünüş, üzerine kurulduğu bu yapının gereği doğrultusunda tarihe katılır” (Süphandağı, 2018: 50).

Hakan Şenocak'ın metinlerinde öteki ya da ötekilik durumları, derinlemesine ve çok katmanlı bir şekilde ele alınır. Bazı öykülerinde insanlar, adeta “yönetilmesi gereken bir nesne” olarak konumlandırılırken, bu bireyler ya da gruplar, toplumun genel geçer normlarına uymadıkları gerekçesiyle tehlikeli, uyumsuz ya da istenmeyen gibi etiketlerle damgalanır ve bu damgalama, ötekileştirmenin hem bireysel hem de toplumsal düzlemde nasıl işlediğini gözler önüne serer. Öykülerin bir kısmında, kendi normlarına sıkı sıkıya bağlı olan gruplar, bu normlara riayet etmeyenleri dışlayarak onları fırsat eşitliğinden yoksun bırakır, sosyal hayatta izole eder ya da kültürel alanda merkeze kabul etmeyerek onlarla aralarına bir tür görünmez duvarlar örür. Ötekiliğin yalnızca davranışsal bir tepkiyle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda bilişsel düzeyde derin bir algı ve yargı sistemine dönüştüğü durumlar da Şenocak'ın eserlerinde sıkça öne çıkar. Bu bağlamda, ötekilik bazen bilinçli bir dışlama eylemi olarak kendini gösterirken, bazen de farkında olunmadan içselleştirilmiş önyargılarla zihinsel bir indirgenmeyle ortaya çıkar. Günlük hayattan kesitler sunan öykülerde ise, örneğin iş yeri ya da restoranda, “yabancı” ya da “tuhaftır” diye ötekileştirilen bireyler üzerinden, farklı yaşam biçimlerinin bir tehdit unsuru olarak algılanmasının yarattığı çatışmalar işlenir. Bu durum, ötekiliğin daha küçük ölçekte, yani bireylerin günlük etkileşimlerinde bile nasıl bir yansıma bulduğunu ortaya koyar. Şenocak'ın metinlerinde, farklılığın ayrışma unsuru olarak değil bir zenginlik olarak algılanması gerektiği söylenebilir. Çünkü metinlerine detaylı bakıldığında toplumun istemediği karakterleri yaşama dâhil etmeye çalışır. Bu da yazarın ötekileştirmeye karşı tepki geliştirdiğini gösterir. Metinlerinde öteki ve ötekilik halleri bir zenginlik ve farklılık unsuru olarak görüldüğü dikkat çeker.

Hakan Şenocak'ın öykülerinde ötekilik teması, bir olumlamadan çok, bu kavrama yönelik bir eleştiri ve karşı duruş olarak belirginleşir. Yazar, eserlerinde ötekileştirmenin insan ilişkilerine ve toplumsal dokuya nasıl zarar verdiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. ‘İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü ’öyküsünde bunu açıkça görebiliriz. Dikta bir yönetim kuran imparator kendine biat edenlerin dışında kalan herkesi öteki olarak görür. Bu ‘tehlikeli’ yapıları baskılamak, değersizleştirmek, pasifize etmek, yönetimden uzaklaştırmak ve halkı kontrol edebileceği nesne düzeyine indirmek adına çeşitli yöntemleri kullanır. Ancak bunu, ötekiliği savunmak için değil, onun yıkıcı etkilerini ifşa etmek ve okuyucuyu bu konuda düşünmeye sevk etmek

amacıyla yapar. Öykülerinde sıkça rastlanan bir motif, bireylerin ya da toplulukların, toplumun genel kabul görmüş kurallarına uymadıkları için “tehlikeli” ya da “dışlanması gereken” unsurlar olarak görülmesidir. Şenocak, bu tür etiketlemeleri bir gerçeklik olarak sunmaz; aksine, bu yargıların ne denli yüzeysel ve haksız olduğunu vurgulayarak ötekileştirme eğilimini sorgular.

Metinlerinde, bazı grupların ya da kültürlerin üstün sayılarak diğerlerinin “öteki” ya da “eksik” gibi sıfatlarla anılması da yer alır. Ancak Şenocak bu yaklaşımı meşrulaştırmaz. Tam tersine, bu tür bir merkezci bakış açısının, farklı olanı anlamaktan uzak olduğunu ve insanlık arasındaki bağları zayıflattığını gösterir. Kimi öykülerinde öteki olarak görülmeye müsait olan kısımlara detaylı bakıldığında, bunların bir çatışma unsuru olarak verildiğini görebiliriz. Yazar ötekiliğin yanında saf tutmaz aksine bu durumlara cephe alır. Şenocak, farklılığın bir tehdit değil, bir çeşitlilik ve insanlık zenginliği olarak görülmesi gerektiğini satır aralarında hissettirir.

Ötekileştirmenin zihinsel ve davranışsal yansımaları da Şenocak’ın öykülerinde önemli bir yer tutar. Toplumun normlarına uymayanlar, bazen iş hayatında kenara itilir, bazen sosyal çevreden dışlanır; ama yazar, bu dışlamayı bir kabullenişle değil, bir eleştiriyle aktarır. Ötekilik, onun metinlerinde bir ayrışma ve kopuş yaratır. Ancak Şenocak bu kopuşu onaylamaz, aksine onun insan ruhunda açtığı yaraları ve ilişkilerdeki tahribatı gözler önüne serer. Öykülerinin dokusunda, ötekileştirmeye karşı bir direniş hissedilir. Bu direniş, fantastik unsurlarla gerçekliği iç içe geçirerek daha da güçlenir. Şenocak, okuyucusuna ötekiliği bir üstünlük aracı olarak değil, bir yanılsama ve kayıp olarak görmeyi önerir. Böylece, farklılıkların bir arada var olabileceği bir dünya tahayyülüne kapı aralar.

“Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak, 2021a) adlı öykü kitabında geçen Ridade Çıkmazı (Ridade Çıkmazı: 9-39) öyküsünde tanımlayıcı dil üzerinden bir ötekileştirme yapıldığı görülür:

“Olağanüstü becerikliydi. Birbirinden lezzetli yemekleri bir çırpıda yapivermesi konu komşu arasında ballandıra ballandıra anlatılırdı. Adı boşuna “Becerikli Ridade “ye çıkmamıştı. Onu gençlik yıllarından beri yakından tanıyanların söylediğine göre, kardeşiyle arasındaki en büyük fark, uzaktan bakanların sandığı gibi Ridade’nin çirkin, İpeknaş’ın erkeklerin aklını başından alacak kadar güzel olması değil; İpeknaş’ın biraz tembel ve beceriksiz, Ridade’nin akıl sınırları dışına taşacak derecede becerikli olmasıydı”(Ridade Çıkmazı, 11).

Alıntıda Ridade için “çirkin” sıfatı kullanılıyor ve bu, onun fiziksel görünümü üzerinden ötekileştirilmesine işaret eder. Toplumda güzellik, genellikle bir kabul ve beğeni ölçütü olarak görülürken, çirkinlik bireyi normların dışında bir konuma yerleştirir. Toplumun belli kalıplarının dışına itilen Ridade, başka biri ile karşılaştırılarak değerlendirmeye tabi tutulur. Ridade ve İpeknaz birbirleriyle karşılaştırılarak tanımlanır. Ridade’nin çirkinliği bir ötekileştirme aracı olarak sunulsa da asıl farkın bu olmadığı belirtilir. Çirkinlik, ilk bakışta onu “öteki” kılar; ancak becerikliliği bu algıyı tersine çevirir. Yani, Ridade’nin ötekiliği fiziksel bir yargıyla başlasa da, karakterinin gücüyle bu sıfat aşılır.

İpeknaz için ise “erkeklerin aklını başından alacak kadar güzel” olduğu söylenirken, aynı zamanda “biraz tembel ve beceriksiz” olduğu ifade edilir. Güzellik, İpeknaz’ı toplumsal olarak olumlu bir konuma yerleştirse de, tembellik ve beceriksizlik gibi sıfatlar onu Ridade ile karşılaştırıldığında “öteki” bir konumuna düşürür. Bu sıfatlar, İpeknaz’ın Ridade’nin çalışkanlık ve beceriklilik normlarından ayrıldığını gösterir ve bir anlamda onun eksik ya da yetersiz olarak algılanmasına yol açar. Bu karşılaştırma, İpeknaz’ı Ridade’nin üstün niteliklerine göre ötekileştirilir. Güzelliği bir avantaj gibi görünse de, tembel ve beceriksiz sıfatları onu Ridade’nin gölgesinde bırakır ve toplumsal beklentilerden uzak bir konuma iter. Ridade, çirkinliğiyle fiziksel olarak ötekileştirilir, ama becerikliliğiyle bu ötekilik pozitif bir alana taşınır. Güzelliğiyle kabul görse de, tembelliği ve beceriksizliğiyle Ridade’nin çalışkanlığına karşı ötekileştirilir. Metnin bu kısmında, toplumsal normların ötekileştirme sürecindeki rolü de göze çarpar. Ridade’nin çirkinliği, güzellik idealinden sapma olarak; İpeknaz’ın tembelliği ve beceriksizliği ise çalışkanlık ve üretkenlik beklentilerinden sapma olarak ötekileştirme unsurları taşır. Ancak, Ridade’nin “Becerikli Ridade” adıyla anılması, ötekiliğin onun lehine çevrildiğini; İpeknaz’ın ise bu karşılaştırmada daha olumsuz bir konumda kaldığını gösterir. Ridade’nin “çirkin” sıfatı, fiziksel görünüm üzerinden bir ötekilik yaratırken, bu ötekilik becerikliliğiyle dengelenir ve olumlu bir kimliğe dönüşür. İpeknaz ise “tembel” ve “beceriksiz” sıfatlarıyla, Ridade’nin çalışkanlığına karşı ötekileştirilir ve bu sıfatlar onun toplumsal değerini gölgeler. Dolayısıyla, her iki karakter de farklı yönlerden ötekileştirilse de bu ötekilik Ridade için bir üstünlük, İpeknaz için ise bir eksiklik olarak işlenir.

Uğurlu ise “uğursuzluk” sıfatıyla toplum tarafından ötekileştirilen bir karakterdir. Gençliğinden itibaren çevresinde yaşanan felaketler, onun lanetli biri olarak görülmesine yol açar. Bu durum, Uğurlu’nun hem toplumdan hem de kendi iç dünyasından soyutlanmasına neden olur. Ancak Ridade ile ilişkisi, bu ötekilik durumunu bir nebze kırar. Ridade, Uğurlu’yu olduğu gibi kabul eder ve ona dostluk sunar:

“Eli neye değse kurutur,” söylentileri bu arada çıkar. Sanki sahiden öyledir. Ailesi yangında yitip gittikten sonra, ekmek parası derdine düşüp cumhuriyet tarihinin ilk kadın bahçıvanlarından birisi olur ama ne hikmetse, bahçeye girdiğinin üçüncü ayı dolmadan bütün ağaçlar birbiri ardınca kurumaya başlar. Ne yaptılar ne ettilerse de, bahçenin çöle dönmesini engelleyemezler. Kimsenin aklı almaz bunu. En iyimserler bile, “Bahçeye hastalık girdiydi,” dediğinde, daha az iyimser olanlar, “Bir tek Uğursuz ‘un bahçesine girmesinde sual aramak gerek,” derler.

Hangi birini anlatmalı? Terslikler birbiri ardınca sürüp gider. Komşusuna hatırı sayılır bir ikramiye çıkan piyango bileti elini değer de, bileti bir daha ne gören olur ne bilen. El çabukluğuyla bileti aforoz ettiğini söyleyenler bile olur ama yoksulluğu baki kaldığından aslı çıkmaz”(Ridade Çıkmazı,16).

Bu alıntı, Uğurlu’nun toplum tarafından nasıl ötekileştirildiğini açıkça gösterir. Çevresindeki insanlar, onun varlığını bir tehdit ya da tehlike olarak algılar ve bu algı, Uğurlu’nun yalnızlığını derinleştirir. Ötekilik, toplumsal bağlamda bireyin ya da bir grubun “normal” kabul edilenden farklı görülmesi, ayrıştırılması ve genellikle olumsuz bir şekilde damgalanması durumudur. Uğurlu, çevresinde “ eli neye değse kurutur” gibi bir söylemle anılır. Bu söylem, onun hayatındaki trajedilerle (ailesini yangında kaybetmesi) ve ardından gelişen olaylarla (bahçedeki ağaçların kuruması, piyango biletinin kaybolması) beslenir.

“Gülayşe Yabancı’nın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü”(İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü: 53-63) öyküsünde ötekilik durumları görülür. Metin, bir darbenin ardından kurulan baskıcı rejimi anlatır. Darbeyle iktidarı ele geçiren “imparatorcuk” ve yandaşları muhalefeti tamamen ortadan kaldırır. Halk korku içinde yaşar. Askerler yalnızca imparatorcuğun emirlerine uyar. İnsanlar robotlaşır. Yeni bir düzen kurar. Bu düzende halk ötekileştirilir. Herkes birbirinden korkar. Kimse konuşmaz. Göz göze gelmek bile suçtur. İnsanlar tüm bunlara sessiz kalır. Halk, iktidarın öfkesinden çekinir. Kendini öldürenler olur. Bu ölüm şekli, itaati ya da sadakati gösterme biçimine dönüşür. Uçurtma, özgürlüğü temsil ettiğinden ötürü yasaklanır. Onu uçuranlar suçlu ilan edilir. Çocuklar bile hedef alınır. Zamanla insanlar sistemin dayatmalarını sorgular. Korkular

yavaş yavaş azalır. Ötekiler birleşir. Birlik cesareti doğurur. Sessizlik kırılır. Direniş başlar. İmparatorluk sarsılır. Sonunda iktidar devrilir. Halk özgürlüğüne kavuşur.

Öteki, burada hem halk hem de farklı düşünenlerdir. Onlar dışlanır, bastırılır. Uçurtma uçuran çocuk ilk ötekidir. Uçurtma, metinde özgürlüğü temsil eder. Onu vuranlar ise bu özgürlüğe karşı çıkanlardır. Halk ise korkudan susar, imparatorun yaptığı her şey alkışlanır:

“Biz onun en çok bu gülümsemesinden nefret ederdik ve o böyle gülümsediği zamanlar ne yapacağımızı bilemediğimiz için alkış tutar olmuştuk. Onu ilk kez böyle gülümserken gördüğümüzde sakinlikten alkışlamaya başlamıştık ve buna o da şaşırmıştı ilkin. Sonra, dört yardımcısı, İmparatorcuk’tan bu gülümsemesinin çok etkileyici olduğunu öğrenmişti ve ne zaman bir yerde konuşma yapsa ya da televizyona çıksa hep böyle gülümserdi. Deli gibi alkışlardık. Sonunda gülümsemekten yorulur ya da alkış seslerinden rahatsız olursa yüzüne donuk bir ifade verir ve konuşmasına öyle devam ederdi. Her gece televizyonun bülteninde onun o aynı gülümsemesiyle çekilmiş bir fotoğrafı yayına konur ve alkışlanması beklenirdi. Alkışlardık elbette. O fotoğraf yayını sırasında alkışın gelmediği evler bir bir tespit edilir ve gereği yapılırdı. Hayatımızın bu gerçeğine alışmıştık ve yaşıyorduk (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü, 54).

Metin, toplumda öteki olmanın nasıl bir dışlanmaya yol açtığını anlatır. Başlangıçta insanlar sessiz kalır, korkuyla itaat eder. İktidar, baskı ve korku ile gücünü sürdürür. Alkış, biatın ve teslimiyetin simgesine dönüşür. Herkes birbirinden uzaklaşır, kimse konuşmaz, göz göze gelmek bile cesaret ister. Zamanla ötekiler birleşir, korkular azalır. Toplum birlikte hareket eder ve sessizliği bozar. En sonunda iktidar düşer, yeni bir başlangıç doğar. Metin, baskıya karşı direnişin ve özgürlüğün kazanabileceğini gösterir. Ötekilik sistemi kurulurken nesne, edilgen bir konumda varsayılır. Özne ise mutlak bir üstünlük elde etmek için durmaksızın çalışır. Kendi dışındaki varlığı öteki olarak tanımlayan birey ya da grup, aynı anda kendisini merkeze konumlandırarak özne haline gelir. İmparatorcuk ve yardımcıları dışında herkes öteki ve nesne olarak kabul edilir. Halkın varlığı, sadece yönetim içindir, başka bir anlamı yoktur. Yaşamlarının anlamı sadece burada anlam kazanır. Yönetilmesi ve yönlendirilmesi gereken bir kitledir. Öznenin varlığına hizmet ettiklerinde değerlendirilir. Yaşam ve ölümleri de sistem içindir. Nitekim İmparatorcuğun bir emri ile binlerce insan kendini öldürür:

“Bizler, halkımızın kendi arasından seçtiği on bin temsilci İmparatorcuğu alabildiğine eğlendirmek zorundaydık. Yoksa yine kürsüye çıkar ve eline aldığı bir otomatik tüfekle biz aşağıda bekleyen korunmasız insanların üzerine rastgele ateş açardı. Sonuç daima binlerce ölü olurdu. Eğer olmazsa, olması için İmparatorcuğumuz, yani başında duran yardımcıları rica eder ve o binlerce ölüyü öldürürdü” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü ,54).

Şenocak, özellikle bu metinde ötekiye karşı tavrını çok net bir şekilde ortaya koyar. Ötekiden ve farklılıktan yana tavır alır. Siyasal ve meşru olmayan bir otoriteyi eleştirir. Darbenin bütün ötekileri yok ettiğini ve insanları standartlaştırdığını ifade eder. İmparatorcuk'un ya da generalin ölümü, aslında sadece bir bireyin değil, bir düzenin yıkılışıdır. Bu düzen, halkı baskılayan, sınıflara ayıran, kendi dışında kalan herkesi öteki gören bir sistemdir. Bu sistemin ortadan kalkması, halk üzerindeki baskının, korkunun, propagandanın bozulması anlamına gelir. General ölür ve artık emir verecek biri kalmaz. Askerler kıpırdayamaz hale gelir. Çünkü sistem sadece ötekini bastırmakla değil, sistemin içinde yer alan askerleri bile şuursuz hale getirmiştir:

“O lânet olası hayaletin uçmasıyla birlikte kendilerine buyruk verecek bir İmparatorcuk, bir general, bir efendi bulamayan askerler, oğullarımız kıpırdayamadan kalakaldılar. Bütün büyüler, bütün kahreden kehanetler bozuldu, bütün dallar yeşerdi, bütün kuşlar uçtular” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü, 60).

Kuşlar, genelde özgürlüğün simgesidir. Dağlar, değişmez, bazen ulaşılmaz yapılar olarak otoriteyi temsil eder. Oysa burada dağlar yeşeriyor. Yani kuruluk, sertlik gidiyor; onun yerine yaşam geliyor. Ötekilerin bastırıldığı, kısırıldığı, susturulduğu ortamda tabiat adeta cansız iken özgürleşmeden sonra tabiat canlanır. Bu aslında ötekileştirme düzeninin insanın doğasına, doğanın kendisine bile aykırı olduğunu gösterir.

“İmparatorcuk” ifadesi bu metinde sadece bir küçültme değil, aynı zamanda alaya alma, değersizleştirme ve meşruiyetini sorgulama anlamı da taşır. Küçültme eki “-cık/-cuk”, Türkçe’de hem fiziksel olarak küçüklüğü hem de önemsenmemeyi, küçümsemeyi ifade eder. Bu bağlamda yazar, “imparator” gibi büyük, otoriter, korku salan bir figürü küçülterek, onu ciddiye almamayı seçer. Bu bir tür tersine ötekileştirmedir. Normalde halk “öteki” olur. Bu kez yazar, halkı ezen, darbe yapan, zorbalıkla halkı susturan yönetici figürünü ötekileştirir. Onu ciddiye alınmayacak kadar küçük, komik ve aciz gösterir. “İmparatorcuk” sözcüğüyle, o büyük görünen sistemin aslında ne kadar çürük ve yapay olduğunu ima eder. Hem ideolojik bir eleştiridir hem de sembolik bir direniş biçimidir. Küçültme eki yalnızca biçimsel değil, ideolojik bir araç olarak da kullanılır. Bu da yazarın, dikta rejimini, halkın iradesini hiçe sayan askeri yönetimi “öteki”leştirerek teşhir etme ve mahkûm etme biçimidir. Öteki ise “diğeri” ya da “öbürü” olarak görülerek nesneleştirilir. Bu yaklaşım, kendine ait olanı yüceltmek ve kendi dışında kalanları değersizleştirmek şeklinde okunabilir.

“Gülayşe Yabancınnın Aşkı” (Şenocak, 1990) öykü kitabında geçen “Sen Bu Halk Bile Olamayan Kalabalıklar Yığını İçinde Herhangi Birisin” (“Sen Bu Halk Bile Olamayan Kalabalıklar Yığını İçinde Herhangi Birisin: 7-13) adlı öyküde, anlatıcı karanlık bir gecede evine dönerken yol ortasında yüzüstü yatan biriyle karşılaşır. Yardım etmek ister ama korku, kuşku ve belirsizlik arasında kalır. Bu kişi tehlikeli olabilir mi diye düşünür, çünkü onun ne olduğunu bilemez. Metin boyunca bu kişi, öteki olarak betimlenir. Kimliği belirsiz, yalnız ve dışlanmışdır. Anlatıcı onu “bu halk bile olamayan kalabalıklar yığını içinde herhangi biri” olarak tanımlar. Bu, toplumsal dışlanmanın ve bireyin değersizleştirilmesinin açık bir göstergesidir. Anlatıcı sonunda vicdanına yenik düşer ve yardım etmeye karar verir. Ama tam o anda, yerde yatan kişi dönüp onu bıçaklar. Metin, bireyin vicdanı ile korkuları arasındaki çatışmayı işlerken, aynı zamanda ötekileştirilen bireylerin toplumdaki yerini ve yalnızlığını güçlü şekilde vurgular.

Metindeki yol ortasında yüzüstü yatan kişi, toplumun çok da ilgisini çekmeyen kim olduğu belli olmayan bir karakterdir. Bir kimliğinin olmaması ve toplum tarafından dışlanan önemsenmeyen biri öteki olarak anlaşılır. Yardım etmek ister ama kafasında onlarca soru ve çelişki yerde yatan adama yardım etmesine engel olur. Yerde yatan kişi tanınmayan, aidiyeti sorgulanan bir bireydir. Anlatıcının zihninden geçen düşünceler, bu kişinin nasıl ötekileştirildiğini gösterir:

“Ve ama yine de ne idüğün belli değildi, belki pis bir ayyaş, belki dertli bir alkolik, belki kitapsız bir şair, belki dilenci belki bir aile babası, yabancı olmak başka, ne idüğün belli değil, ne yapacağın belli değil, o usulcacık eğilip elini omuzuna dokundurduğunda birdenbire dönüp de kalbinin ortasına bir bıçak saplamayacaktın belki, ama yetmiyordu, onu tedirgin ediyordun (Sen Bu Halk Bile Olamayan Kalabalıklar İçinde Herhangi Birisin, 8-9).

Bu ifade, kim olduğu bilinmeyen kişinin şüpheli, tehlikeli ve tehditkâr olarak algılandığını göstermektedir. Toplumsal güvensizlik ve önyargılarla örülmüş bir bakış açısı, bireyi daha tanımadan onu öteki konumuna yerleştirir. Bireyin toplumda normatif yapıya, beklentilere ya da kimliklere uymadığı, dışlandığı veya farklılaştırıldığı durumları anlatır. Böyle bir kişinin toplum tarafından kabullenilmediği pis, dilenci, in mi cin mi, alkolik, dilenci gibi kalıplar ya da etiketlerle belirtilir. Ötekileştirilmiş kimliklerin toplumdaki negatif etiketlemelerle nasıl şekillendiğini gösterir. Her biri, toplumun dışına itilmiş figürlerdir ve metinde bu kişi, bilinmezliğiyle beraber hepsini temsil eder hale gelir. Metin, ötekinin yalnızca toplumsal dışlanmışlığı değil, aynı

zamanda bireyler arasında duygusal ve zihinsel bir mesafe olarak da varlığını sürdürdüğünü gösterir. Yardım etmek isteyen anlatıcı bile, içten içe bu kişiyi “biz”den değil, “onlardan” biri olarak tanımlar ve korku duyar. Böylece metin, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde ötekileştirmenin nasıl işlediğini ve bu durumun insan ilişkilerini nasıl etkilediğini etkileyici bir şekilde ortaya koyar. Bu etiketler toplum tarafından öteki olana karşı yapılan nitelendirmelerden bazılarıdır. Bu yöntemler kişiyi şahsiyetsizleştirmek, kimliksiz bir hale getirmek ve nihayetinde bazı etiketler kullanılarak kişiyi toplumun dışına itmek amacıyla kullanılan yöntemlerdendir. Anlatıcının tedirgin olmasının gerekçelerinden biri de yerde yatan kişiyi tanımlamakta zorluk çekmesidir. Özne tarafından tanınmayan ya da öznenin sınırlarına dâhil edilmeyen kişiler ‘bizden değil’ olarak konumlandırılır. Bu da nesnenin tanımlanamayan dolayısıyla yabancı olarak görülmesine yol açar. Özne kendi standartlarına uyum sağlamayan her durumu ve her davranışı olumsuz olarak kodlar ve onu ötekinin zindanına hapseder. Belirsiz, potansiyel olarak tehlikeli, tanımsız, güvensiz, tedirgin edici gibi etiketler aslında nesneye karşı geliştirilen bir yöntemdir. “Çünkü sen bu halk bile olamayan kalabalıklar yığını içinde herhangi biriydin” ifadesi ötekileştirmenin derinliğini ortaya koyar. Kişi yalnızca birey olarak değil, halkın dahi dışında kalan, adeta görünmeyen bir varlık olarak konumlandırılır. Ne bir kimliği ne de bir aidiyeti vardır. Sadece bir ‘yığın’ içindedir. Bu da onu “biz ”in dışına, “öteki”nin alanına iter.

Bu metinde ötekilik, bireyin hem toplumsal hem duygusal sınırların dışında bırakılmasıyla yoğun biçimde işlenir. Anlatıcı, yerde yatan kişiyi tanımlayamaz, anlayamaz, ona dair hiçbir kesinlik kuramaz. “Ne idüğü belli değil” vurgusu, ötekinin kimliksizliğiyle birlikte gelen tehdit algısını sürekli canlı tutar. Kırmızı atkılı adam, bir yandan yardım etmek isteyen “iyi insan” olarak öne çıkar. Diğer yandan ötekiyle karşılaşması, kendi güvenliğini, konforunu ve ahlaki sınırlarını sorgulamasına neden olur. Yardım etme arzusu ile korku, vicdan ile kaçma isteği arasında gelgit yaşarken, ötekinin potansiyel tehdit olduğu fikri tüm metne sinmiştir. En nihayetinde öteki, gerçekten de anlatıcının en derin korkusunu gerçekleştirmiş gibi görünür. Metin, ötekilik üzerine çarpıcı bir alegori sunar. Öteki, toplumsal olarak tanımlanamayan, kontrol edilemeyen ve dolayısıyla ‘tehlikeli’ görülen bireydir.

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Gökçınar’ın Uykusu” (Gökçınar’ın Uykusu: 71-95) öyküsünde Han Bey, Anadolu’ da bulunan beylerden biridir. Veliaht özlemi çeker, kızı Elifnaz’dan erkek evlat ister. Elifnaz evlenmeyi reddeder. Han Bey, Gökçınar ağacını devirecek yiğide Elifnaz’ı vereceğini duyurur. Yoksul İsmail bu yarışa katılır. Gökçınar’ı deviremez, idam edilir. Ama bir yaprak düşer, bu mucize İsmail’in efsanesini başlatır. Beylik zamanla çöker, Gökçınar ayakta kalır.

Han Bey ve halk arasında derin bir uçurum vardır. Han Bey, halkı ağır vergilerle ezer, isyanları güç kullanarak bastırır. Han Bey’in gözünde halkın bir önemi yoktur. Halkın yönetilmesi ve kendine mutlak anlamda itaat etmesini ister. Halk çalışır, isyan edemez. İsmail, yoksul bir köylü olarak, soylularca küçümsenir. İsmail’in ufak tefek hali, soyluların kahkahalarına neden olur. Bu, elit tabakanın alt sınıfa üstten bakışını gösterir. İsmail’in ufak tefek olması saraydakiler tarafından alaya alınır. Alay konusu sadece İsmail’in ufak tefek olması değildir, alt tabakadan gelmesi, köylü görünümü ve taşradan gelmesidir. Hatta hükümdar bile İsmail’i gördüğünde gülmeye başlar. İsmail gibi birisinin yarışmaya hangi akılla katıldığı alaya alınır:

“Ne istiyorsun?” diye sordu rütbeli olan.
İsmail, “Gökçınar’ı” dedi.
Şaşkınlık dolu bir sessizlik oldu. On kadar asker küçümseyerek İsmail’in boyuna posuna baktılar.
“Gökçınar’ı mi omuzlayacaksın?” diye sordu rütbeli olan.
“Evet,” dedi İsmail.
İsmail’in, ufak tüfekliğine rağmen kendinden emin hâli onlara gülünç gelmişti. Hep bir ağızdan gülmeye başladılar.
Sessizce bekledi İsmail, hoşgörüsüyle gülümsedi.
Aynı asker gülmesi bittikten sonra, “Emin misin?” diye sordu.
Gülümsedi ve başıyla evetledi İsmail. Birbirlerine baktı askerler ve yeniden baktılar İsmail’e.
“Peki,” dedi biri, “bekle bakalım, beye haber verelim, izin verirse girersin...”
Han Bey’e haber vermeye giden askerın ardından olduğu yere çöktü İsmail ve sessizce beklemeye koyuldu” (Gökçınar’ın Uykusu, 88).

Alay, dışlama, aşağılama, yabancılaştırma, bayağılaştırma, yıkıcı mizah konusu yapma, duygusal olarak kodlama gibi durumlar ötekilik durumları olarak değerlendirilebilir. Kullanılan dil bu ayrımı daha da derinleştirir. Özellikle iddialı, küçümseyici ya da alaycı bir dil, karşıdaki kişiyi aşağılar. Alay edilen kişi, toplumun kurallarına uymamakla suçlanır. Bu da onu “anormal” ve “istenmeyen” bir konuma düşürür:

“Önce Elifnaz’a, sonra uzun uzun, öfkeyle nedimeye baktı. Nedime hem korku duydu. Bu bakışlardan, hem şaşkınlık. Ne yapacağını bilemeyip gözlerini kaçırdı, başını öne eğdi. Bıçak gibi saplandı Han Bey’in gözleri nedimenin suratına.

“Çekil huzurdan, gözüm görmesin!”

Nedimenin yüzü değişti, sarardı, titredi, silik bir gölge gibi hızla kayboldu ağaçların arasında.

Herkes bilirdi Elifnaz’ın nedimeye düşkünlüğünü. Bu yüzden nöbetçiler de şaşırmışlardı. Babası, nedimesini kovduğunda, beklenilenin tersine, hiç sesini çıkarmadı Elifnaz. İlk kez korkuyordu babasından. Yine de uysal bir sesle,

“Niye kovdun nedimemi baba?” diye sordu.

Öfke dolu bir gülümseme yayıldı Han Bey’in geniş esmer suratına.

“Ben ki Anadolu’yu halı gibi sermişim ayaklarımın altına. Şimdi bir hizmetçi mi beyliğimin soyunu kurutacak!”

Elifnaz cevap vermedi. Hava gerilimden ağırlaşmıştı” (Gökçınar’ın Uykusu, 78).

Han Bey kızıyla nedimesinin çok yakın olduğunu bilir. Elifnaz’ın evlenmeyi reddetmesinde, nedimenin de rolü olduğunu düşünür. Bu metinde "öteki" ve "ötekilik" kavramları, toplumsal hiyerarşi ve güç ilişkileri üzerinden yansıtılmıştır. Han Bey’in sözleri, hem sınıfsal ayrımı hem de ötekileştirme mekanizmasını ortaya koyar. Han Bey, nedimeyi sadece bir “hizmetçi” olarak tanımlar. Onu aşağı bir konuma yerleştirir ve kendi beyliğini bu kişiyle kıyaslamayı bile bir hakaret olarak görür. “Bir hizmetçi mi beyliğimin soyunu kurutacak!” cümlesi, sınıfsal üstünlük anlayışının göstergesidir. Burada hizmetçilik yalnızca bir meslek değil, aynı zamanda değersizlik ve tehdit unsuru olarak kodlanır. Elifnaz ile nedimesi arasındaki yakın ilişki, Han Bey tarafından potansiyel bir tehlike olarak görülmektedir. Nedimenin “tilkilik” ile nitelendirilmesi, onun zeki ama tehlikeli olduğu imasını taşır. Bu ifade, alt sınıftan gelen birinin üst sınıf bireyi yönlendirme ihtimalini aşağılayıcı bir dille dışlar. Elifnaz’ın evlenmeyi reddetmesi, bireysel bir karar gibi görünse de Han Bey bunu kabul etmez. Kızının kararının ardında “öteki” olan nedimenin parmağı olduğunu düşünür. Bu da bireysel iradenin nasıl toplumdaki güç sahipleri tarafından bastırılabilceğini ve bunun bir ötekileştirme gerekçesi yapılabileceğini gösterir. Han Bey’in öfkeli gülümsemesi ve küçümseyici sözleri, sadece fiziki bir ayrım değil, aynı zamanda dil yoluyla yapılan sembolik bir şiddet içerir. Bu dil, nedimeyi hem sosyal hem de insanî değer bakımından dışlayan bir söylem üretir. Ötekilik söylemleri Han Bey tarafından sürekli dillendirilir. Oluşturulan bu dil, hâkim bakış açısını yansıtır. Böylece dilsel bir ötekilik meydana getirilir.

Metin, ötekilik durumunu sınıf farkı, güç dengesi ve toplumsal roller üzerinden işler. Hizmetçi olan nedime, hem toplumsal konumu nedeniyle hem de özgür kadın ilişkileri kurabilme potansiyeliyle tehdit olarak görülür. Bu tehdit algısı, onu “öteki” yapar; dışlanması, susturulması ve görünmez kılınması meşrulaştırılır. Böylece egemen olan (Han Bey), hem gücünü korur hem de “normal” olanı tanımlama hakkını elinde tutar.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen “Kelebek Hücresi” (Kelebek Hücresi: 99-128) öyküsünde öteki ve ötekilik durumlarına sıkça yer verilir. Hakaret etme, küçümseme, alaya alma, lakap takma, kişinin konumuna etki edebilecek bir çıkarımda bulunma, yeteneklerini küçümseme gibi durumlar ile karşılaşırız. Özellikle lakap takma parçada yoğun olarak işlenir. Lakap takma, ötekilik durumunun dilsel ve toplumsal bir yansımasıdır. Bir kişiye lakap takmak, onu belirli bir özellik üzerinden tanımlayıp sınırlandırmak anlamına gelir. Bu süreçte kişi, kendi kimliğinden soyutlanarak başkalarının ona uygun gördüğü bir kimlik içine hapsedilir. Bu da ötekileştirmenin bir biçimidir.

Bu durum İslam düşüncesi ile doğrudan çelişir. İslam düşüncesinde bireyler arasında üstünlük, ırk, cinsiyet, dil veya coğrafya gibi maddi ölçütlerle değil; takvâ, yani Allah’a karşı duyulan derin sorumluluk bilinci ile belirlenir. “*Şüphesiz, Allah katında en üstün olanınız, takvâ bakımından en ileride olanınızdır*” (Kur’an, 49:13) ayeti, bu anlayışı temellendirir. Bu bağlamda bireyleri sırf farklılıkları sebebiyle dışlamak veya değersizleştirmek, Kur’an’ın toplumsal adalet ve eşitlik ilkesiyle çelişir. Aynı sûrede ötekileştirici davranışlar da açıkça yasaklanmıştır: “*Bir topluluk, başka bir topluluğu alaya almasın. Birbirinizi karalamayın, kötü lakaplarla çağırmayın*” (Kur’an, 49:11). Bu tür davranışlar, çoğunlukla kişinin kendini üstün görmesiyle ilişkilidir. Oysa Kur’an, bireyin değerini yaratılış itibarıyla eşitlik ve ahlaki sorumluluklar üzerinden tanımlar. Bu bağlamda ötekileştirici eylemler, bireysel kemâli zedelediği gibi toplumsal uyumu da bozar.

Kur’an’ın bu yaklaşımı, sadece bireysel düzlemde ahlaki bir duruş önermez. Aynı zamanda sosyal düzenin korunması açısından da normatif bir çerçeve sunar. Alaya alma, gıybet ve zan gibi tutumlar, bireyin manevi bütünlüğünü hedef aldığı kadar, toplumun güven temelini de sarsar. Bu durum, bireyler arasında güvensizlik doğurur,

insanlar arası ilişkileri yüzeysel hale getirir ve nihayetinde toplumda parçalanmalara neden olur. Kur'an'daki “zan” ve “gıybet” yasağı (Kur'an, 49:12), görünürde masum sayılabilecek düşünsel veya sözel eylemlerin bile birey-toplum ilişkilerinde ne denli yıkıcı olabileceğini vurgular. Bu bağlamda ötekileştirme, yalnızca karşıdakine zarar vermekle kalmaz; özne olan kişinin kendi manevi gelişimini de engeller. Kendisini üstün gören birey, nefesine kapılarak hakikati perdelemeye başlar. Bu tür ve muhtemelen bilinçsiz kibirli yaklaşımlar, insanın hem kulluk bilincinden hem de toplumsal sorumluluk şuurundan uzaklaşmasına yol açar. Oysa İslam, bireyin kendini bilmesini (nefsiyle yüzleşmesini) ve başkalarının haklarını gözetmesini esas alan bir inşa süreci öngörür.

Dolayısıyla Hucurât Sûresi, öteki kavramını bir tehdit unsuru olarak değil, tanışma, öğrenme ve dayanışma vesilesi olarak ele alır: “Sizi boylara ve kabilelere ayırdık ki, birbirinizi tanıyasınız” (Kur'an, 49:13). Bu ayet, farklılığın düşmanlığa değil, yakınlığa vesile kılınması gerektiğini ortaya koyar. Bu yönüyle Kur'an, sadece dini bir öğreti değil, aynı zamanda etik temelli bir sosyalleşme çağrısı sunar. Ötekileştirmeye karşı durmak, bu çağrının gereğidir. İslam ötekiye farklı olarak bakar. Yok edilmesi, eritilmesi, başka bir şeye benzetilmesine müsaade etmez. Bu manada varlığın özgünlüğünü koruyarak devam etmesini amaçlar. İslam, kendisinden olmayanları kategorik olarak “öteki” ilan etmez; onları farklı inanç ve tercihleri olan bireyler olarak kabul eder. Kur'an'da “iman edenler” ifadesiyle inananlara hitap edilirken, diğer gruplar dışlanmaz. Aksine onlara da muhataplık hakkı tanınır. İslam, inanç temelinde bir kimlik inşa eder fakat bu kimlik başkalarını yok saymaz. Bu nedenle İslam düşüncesinde öteki, yok edilmesi veya benzeştirilmesi gereken bir tehdit değil; birlikte yaşanabilecek, hakları tanınmış bir farklılıktır. Farklı inanç gruplarının kendi varlıklarını sürdürmelerine izin verilmesi, İslam'ın çoğulcu yönünü gösterir. İslam, “öteki” üzerinden kendini tanımlayan değil, her bireyin Allah katındaki sorumluluğunu esas alan evrensel bir mesaj taşır.

Tasavvuf düşüncesi, çokluğu reddetmez; aksine, çokluğun birliği görünümü olarak kabul eder. “Kesret fi vahdet” ilkesi, tüm farklılıkların tek bir hakikatin yansımaları olduğunu öne sürer. Bu yaklaşım, toplumsal ve kültürel çeşitliliği anlamlı bir zemine oturtur. Her varlık, görünüşte ayrı olsa da varlık nedenini aynı kaynaktan alır. Böyle bir düşünce, ötekileştirmenin teorik dayanağını zayıflatır. Zira tasavvufa

göre farklı olan, dışlanacak bir unsur değil, birliğin tamamlayıcı bir parçası olarak görülür.

Ötekilik, modern toplumlarda ayrımcılığı ve yabancılaşmayı artırır. Tasavvufun birlikçi bakışı, bu sorunun çözümünde dönüştürücü bir rol üstlenebilir. Çünkü bu yaklaşım, kimliği sabit kategoriler üzerinden tanımlamaz. Varlığa dair her türlü farklılık, yaratılışın çok boyutlu yapısının bir uzantısı olarak değerlendirilir. Farklı olanı anlamaya yönelik bu düşünce biçimi, toplumsal uyumu güçlendirir. Sonuç olarak, tasavvufî öğreti, öteki olarak kodlanan her kimliğe karşı daha kapsayıcı bir bakış açısı geliştirilmesine katkı sunar.

Şenocak, sol bir düşünce ufkundan bakarak esasen neredeyse aynı duyarlı bakış açısını yansıtır. Ötekiliği öyle ya da böyle reddedişi, metnlerinin satır aralarında belirgin kılınır. Aşağıdaki alıntıda buna dair bir izleri görmek mümkündür:

“Çok uzun zamandır burada kapalıyız. Üstelik suçsuz yere!

O alçak fahişeyi öldürdüğümüz için bizi suçlamaları mantıksızdı. O bir zavallıydı. O ölmeyi hak etmişti. Bizi suçsuz yere hücreye tıktılar. Burada ise bizden başkası yok. Ve LanetSurat var! Hiç değilse o olmasaydı!”(Muhteşem Ali Bey’in Gözlüğü,102).

Lakap, kişinin çok boyutlu kimliğini indirger. Örneğin biri “Topal Ahmet” diye anılıyorsa, onun adıyla birlikte fiziksel engeli ön plana çıkarılır. Bu durum, bireyin sadece bir yönüyle tanımlanması ve diğer özelliklerinin göz ardı edilmesidir. Metinde ‘alçak fahişe’ ibaresi de aynı minvalde değerlendirilebilir. Üstelik hem alçak hem fahişe diye kodlanmıştır. Bunun açıkta bir öfke söylemi olduğu görülebilir. Tanımlayıcı dil burada bir öfkenin ufkunda boy verir. Bir şahsın özelliklerinin ötelenip lakaplara hapsedilmesi aynı zamanda o kişinin bütün vasıflarının ıskalanıp ön planda tutulmaması anlamına gelir. Normal bir birey etiketlendirildiğinde etiketi kişinin bütün özelliklerini kaybeder ve kişinin böyle tanınmasına olanak sağlar. Oysaki bir âdemin bir alem olduğu düşünülürse sadece bir kalıba sığdırmak bütün vasıflarını görmezden gelmektir. Alaycı ya da küçümseyici lakaplar, kişinin toplumdan dışlanmasına neden olabilir. Bu tür lakaplar, kişiye yönelik bir mesafe koyar ve onu “normal” den sapmış biri gibi gösterir. Lakaplar genellikle toplumun “uygun” gördüğü davranış biçimlerine uymayan kişilere takılır. Farklı düşünen, farklı giyinen ya da farklı konuşan birine hemen bir lakap yapıştırılır. Bu da o kişinin “bizden değil” şeklinde işaretlenmesine yol açar. Lakap, çoğu zaman bireyin kendini ifade etme biçimini bastırır. Ona dışarıdan bir kimlik

verildiğinde, kişi artık kendi adıyla değil, başkalarının verdiği etiketle anılmaya başlar. Bu da onu edilgen ve sessiz bir konuma iter. Lakap takmak, bireyi küçültmenin ve ötekileştirmenin sembolik bir yoludur. Bu eylem hem dil yoluyla hem de toplumsal ilişkiler üzerinden kişiyi dışarda bırakma, ona “sen bizden değilsin” deme biçimidir. Bu nedenle her lakap sadece bir kelime değil, aynı zamanda bir ötekileştirme aracıdır. Yazarın metninde bu kullanımlar, bir ötekileştirme aracı olarak kullanılmaz bilakis, düzensiz ve sığ yaklaşımı göstermek anlamında kullanılır.

Hakan Şenocak’ın eserlerinde ötekilik, toplumsal yapının ürettiği bir ayrım değil, farklılıkların görünür kılındığı bir alan olarak işlenir. Öteki, dışlanan bir figür olarak değil, toplumun baskıcı normlarına karşı varoluşunu sürdüren bir karakter olarak ortaya çıkar. Şenocak, ötekileştirmeyi eleştirir ve bu süreci sorgulayan bir dil kullanır. Farklılık, eksiklik değil, toplumun içindeki zenginliğin bir göstergesi olarak sunulur.

Bireysel düzeyde ise ötekilik, karakterlerin iç dünyasında bir yabancılaşma yaratır. Dışlanmanın yalnızca toplumsal bir sonuç değil, aynı zamanda bireysel bir travma olduğuna vurgu yapılır. Şenocak, ötekiyi bir mağdur değil, karşı koyan ve kendi kimliğini koruyan bir figür olarak konumlandırır. Toplumun dışladığı bireyler, metinlerde direnç gösteren ve varoluşlarını kendi biçimlerinde sürdüren bireyler olarak resmedilir. Şenocak, dili ötekileştirmenin bir aracı olarak ele alır ve söylemdeki baskıyı açığa çıkarır. Etiketleme, küçümseme gibi söylemsel şiddet biçimleri, bireyin kimliğini daraltır. Yazar, ötekileştirmenin sadece fiziksel değil, dil aracılığıyla da işlenen bir şiddet olduğunu gösterir

Şenocak, ötekiliği ele alırken, bunu bir tehdit ya da tepkisel bir kimlik olarak sunmaz. Yazar, ötekileştirmenin yalnızca bireysel bir dışlanma değil, toplumsal bir mekanizma olduğunu ortaya koyar. Farklılığı, ötekileştirilenin kimliği olarak belirler. Şenocak, ötekiliği bir “yok sayma” pratiklerinden ziyade, bir yüzleşme çağrısı olarak sunar. Toplum, belirli normları ve değerleri dayatarak, ötekiyi dışlar. Ancak bu dışlanma, bir mağduriyet değil, toplumsal yapıların çözülmesi gereken çatlaklarıdır. Yazar, bu süreçleri eleştirerek, bireylerin kendi kimliklerini savunarak toplumsal baskılara direnmesini teşvik eder. Öteki, toplum tarafından dışlanmış olsa da onun varlığı, sistemin dayattığı normları sorgulama fırsatı sunar.

Bireysel düzeyde, karakterler toplum tarafından dışlansa da bu yalnızca bir sosyal travma değil, bir dönüşüm süreci olarak işlenir. Şenocak, ötekiyi bir mağduriyet figürü olarak değil, varoluşsal bir fark olarak tasvir eder. Karakterler, kendi kimliklerini koruyarak toplumsal baskılara karşı direnç gösterir. Bu direnç, yalnızca bireysel bir tepki değil, aynı zamanda toplumsal normların sorgulanmasına neden olur.

Söylemsel düzlemde ise Şenocak, dilin ötekileştirici bir araç olarak kullanımını derinlemesine sorgular. Kelimeler, etiketler ve lakaplar, bireyi yalnızca dar bir kimlik tanımına indirger. Yazar, dilin bu daraltıcı etkilerini açığa çıkarırken, ötekileştirmenin sadece fiziksel bir dışlanma değil, sembolik bir şiddet olduğunu da gösterir. Bu bağlamda, Şenocak, ötekiliği toplumsal yapıları sorgulayan ve eleştiren bir araç olarak kullanır.

Sonuç olarak, Hakan Şenocak'ın eserlerinde öteki, bir dışlanmışlık simgesi değil, toplumun baskılarından bağımsız bir varoluş alanıdır. Şenocak, ötekiliği yalnızca bir tehdit olarak değil, toplumsal yapıyı sorgulatan bir figür olarak işler. Ötekileştirme süreçleri, bireysel kimliklerin korunması ve toplumsal normların sorgulanması için bir fırsat yaratır. Bu şekilde, farklılık sadece bir eksiklik değil, toplumun çok katmanlı yapısını anlamaya yönelik bir kapı açar. Karakterlerin dışlanması, toplumsal normların sınırlarını zorlayan bir eleştiriyi barındırır. Yazar, farklı olana karşı gösterilen dışlayıcı tavırları yalnızca sorgulamakla kalmaz, bu farkın toplumsal anlamın çoğulluğunu işaret eden bir zenginlik olduğunu da vurgular.

Burada sonuç mahiyetinde İslam'ın öteki ve fark kavramlarına yaklaşımını aşağı yukarı ele almakta fayda vardır:

“İslam düşünce geleneği, öteki yerine farkı koyar ve onu merkeze alır. Hayri ve şer ekseninde şerrin bir öteki gibi olma durumu başka meseledir. Burada daha ziyade gerek fikri gerekse gündelik hayatta eşya ve insanın, ilginçliğin değil farklılığın sınırlarında konumlandırılmasının öne alındığı açıktır. Bunu gerekli ve önemli kılan husus ise farkın, özünde varlığın ontik meşruiyetini korumaya matuf bir bakış açısına tekabül etmesidir. Bu yüzden fark, anlamaya ve anlaşılmaya doğru bir seyri öncelemeyi gerekli kılar. Fark'ın sufi literatürdeki kullanımı da bu minvaldedir. Burada farkın ontolojik değeri, varlığın kesrette açığa çıkmasında; görünür hâle gelmesinde aranır. Tasavvufta fark kavramı cem kavramı ile birlikte ele alınır. Cem; toplamamanın, bütünlemenin; fark ise dağılmanın, ayrı ayrı olmanın temsildir. Vahdette cem edilen, kesrette tefrikaya maruz bırakılır. Böylece fark doğal seyrinde ilahi zuhurun tecellisinin imkân alanına döner. Bu bakımdan varlığın görünüş âleminde ayrı ayrı ortaya çıkışı fark kavramı içinde ele alınır. Başka deyişle fark; insan, eşya ve hadiselerde ilahî hikmetin aranacağı bir temrin yeridir. Yek diğlerinden farklı olan her şey bu manada korunmaya alınır. Diğer

ifadeyle kulluğun açığa çıkması için fark, kulda marifetin açığa çıkması için de cem gerekli görülür. Bu doğrultuda fark, ilahi isimlerin tecellisi için imkândır. Bu bakış açısı farklılığın, farklı oluşların bizzat korunması gerektiği yönündeki ufku işaret eder” (Süphandağı, 2003: 14).

Yazarın da esasen bu bakış açısına pek de uzak durmadığı söylenebilir. Hatta öteki’ne ilişkin savunmacı ve kucaklayıcı dili ve yaklaşımı bunu gösterir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FERDİ TEMALAR

Edebî metinlerde gerek toplumsal olana gerekse ferdî olana haliyle yer verilir. Ferdî ve toplumun resmi öyle ya da böyle edebî metinlerde aksini bulur. Ferdî tema başlığı altında bu çalışma şu ayrımdan hareket etmiştir. Her ne kadar fertteki etkisi toplumsal baskının veya bireyin dışındaki etmenlerin etkisiyle oluşsa da temanın açığa çıkma durumu, kültürel hafızanın ve toplumda sosyal bünyenin bir kabulü şeklinde değil de bireyin iç dünyasında ferdin hayatla ve insanla kurduğu bağın özel biçimi şeklinde ise bunu ferdî tema olarak ele almayı uygun bulduk. Bu bağlamda, yasak aşk-aldatma, ölüm, intihar, yalnızlık, paranoya gibi ferdî temaların izi yazarın öykülerinde aranıldı.

3.1. İNTİHAR

“İntihar kelimesi Arapça ‘nahr’ kökünden türemiştir. ‘Nahr’, sözlükte bir hayvanı kesmek, boğazlamak anlamına gelmektedir. İftial babından ‘İntihar’ ise kendini öldürmek demektir. Arapça’da intihar eden kişiye ‘müntehir’ denir” (Mutçalı, 1995: 867-868). İntihar, insanlık tarihi boyunca görülen ölüm biçimlerinden biri olmuştur. Bazı toplumlarda onur ve erdemin bir göstergesi olarak görülse de bazı toplumlarda bu durum olumsuz karşılanmıştır. İslami inanç geleneği, intiharı hoş karşılamaz ve intiharı günah olarak kabul eder. İnsan hayatı Allah tarafından verilmiş bir emanet olarak kabul edilir. İnsan bu emaneti korumakla yükümlüdür. Dolayısıyla insanın kendi hayatına son vermesi Allah’a karşı gelmek anlamına gelir. İslam’a göre intihar eden kişi ahirette cezalandırılır. İslam, bireyin hem kendisine hem de başkalarına zarar vermesini yasaklar. Bu gerekçelerden dolayı İslam’da intihar kesin olarak yasaklanmıştır. Katolik mezhebinin intihara bakışı, bazı yönleriyle İslam’daki görüşlerle benzerlik göstermektedir. Katolik inancına göre intihar, büyük bir günahdır ancak kişinin psikolojik durumu göz önünde bulundurularak müntehirin durumu Tanrı’nın sonsuz merhametine bırakılır. Bu nedenle Kilise, intihar edenler için umut besler ve onların ruhları için dua etmeye devam eder.

“İntihar üstüne çalışmalar yapan Amerikalı sosyolog Pescosolido ‘dini ağlar’ adını verdiği teorisiyle dindarlık ile intihar arasında ters bir ilişki olduğunu savunur. Ona göre kişinin dindarlığı arttıkça intihar etme isteği azalmakta; kişi dinden ve dini hizmetlerden uzaklaştıkça intihar etme isteği artmaktadır. Pescosolido, dindarlar arasındaki ağlar güçlü veya orta derecede olduğunda

bireylerin intihardan uzak durduğunu söylemektedir. Ona göre özellikle dini ağırlar zayıfladığında ve bireyler arasında birlik ve bütünleşme olmadığında bir kriz ortaya çıktığı için kişiler intihar etme eğilimi göstermektedir. Pescosolido'ya göre bireyler kendi ağırlarının dışında başka bir ağıya yöneldiklerinde de intihar etme oranları artmaktadır. O, bunun sebebini bireyin kendi ağının dışına çıktığında kadere bir anlayışı benimsemesi ve bu durumun kişilerde intihar etme isteğini kışkırtması şeklinde açıklamaktadır”

(Sümer, 2022: 86). Antik Yunan ve Roma toplumlarında intihar, kimi zaman onurlu bir eylem olarak kabul edilirdi. Sokrates, mahkeme tarafından ölüme mahkûm edildiğinde baldıran zehri içerek kendi hayatını bilinçli bir şekilde sonlandırmıştır. Sokrates'in bu seçimi intiharın onurlu bir ölüm şekli olabileceğini göstermektedir. *“Stoa felsefesine göre insanın gerektiği zaman canına kıyması yani intihar, kötü bir olgu olarak ele alınmaz. Bilakis intihar, yaşlılığın ve bedensel ağırların ortaya çıkardığı acılardan bir kurtuluştur. Ancak eşlerin ve çocukların yaşamasının ise bir insanlık görevi olduğu da vurgulanır”* (<https://felsefe-alemi.blogspot.com/2020/07/seneca-stoa-felsefesi>, Er.Tar: 03.05.2025).

Japon samuray kültüründe harakiri, savaşta yenilgi veya onur kaybı karşısında uygulanan bir intihar biçimiydi. Kısaca bir kişinin utanç veya esaret içinde yaşamaktansa şerefli bir ölümü tercih etmesi birçok kültürde yüceltilmiştir. İntihar olgusu, yalnızca dini, tarihsel ve kültürel bağlamda değil, edebiyat ve sanat dünyasında da önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Pek çok yazar, eserlerinde intiharı bireysel bir çıkış, trajik bir son veya varoluşsal bir sorgulama biçimi olarak ele almıştır. Kimi zaman bu tema, yazarların kendi hayatlarına da yansımış ve bu doğrultuda birçok intihar olayı gerçekleşmiştir. Örneğin Beşir Fuat, Stefan Zweig, Nilgün Marmara, Sylvia Plath, Virginia Woolf bunlardan sadece birkaçıdır. Edebiyatta intihar, bireyin içsel çatışmalarını, toplumsal baskıları ve varoluşsal sorgulamaları anlatan güçlü bir temadır. Bu tema, edebi eserlerde trajik bir son, kaçış ya da başkaldırı biçiminde işlenmiştir. Pek çok roman ve şiirde, karakterlerin intiharı derin psikolojik ve felsefi anlamlar taşır.

Türk edebiyatında intihar temalarına Tanzimat Dönemi'nden önce pek yer verilmez. Divan edebiyatında, ölüm karşısında duyulan üzüntüyü ifade etmek için mersiyeler yazılırdı. Mersiyeler belirli dini ve edebi çerçeveler içinde yer almıştır. Bu çerçeveler şunlardır: Ölüm, Allah'ın takdiri olarak kabul edilir, dünya bir misafirhane olarak görülür, ölen kişilerin güzel ahlakları anlatılır, her canlının ölümü tadacağı

vurgulanır ve ölüm, bir son olarak kabul edilerek yazılırdı. “*Klasik edebiyat geleneğinde özel hayat mahrem olarak kabul edildiğinden kişilerin ölümü ya da intiharı hakkında detaylardan çok da bahsedildiği söylenemez. Klasik Türk edebiyatı gibi geleneksel edebiyatlarda, özel hayatın mahremiyeti konusu önemli bir yer tutar*” (Ayvazoğlu, 1988). Bu durum, hem dini hem sosyal hem de kültürel normlarla ilişkilidir. Klasik edebiyat geleneğinde özel hayat genellikle daha az ifşa edilen bir alan olarak kabul edilir ve bireylerin kişisel yaşamlarına dair detaylar edebi eserlerde genellikle gizlenir. Bunun arkasında birkaç önemli neden bulunmaktadır: İslam dünyasında özel hayatın evin sınırları dışına taşması pek hoş görülmez. Kişinin saygınlığına zarar vermemek için bu özel alan genelde kapalı tutulur. Ölüm Allah’ın takdiri olarak kabul edildiğinden genelde ölüme teslimiyet duyulur ve bu alanlar çok sorgulanmaz. Klasik edebiyat, yerini Batı etkisinde gelişen edebiyata bıraktıktan sonra ise ölüm teminin ele alınmasında birçok farklılık ortaya çıkar. Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatı, intiharı bireysel bir çıkış ve psikolojik bir travma olarak kabul eder. İntihar, bir insanın varoluşsal sıkıntılar ve toplumsal yabancılaşma karşısında kendi çözümünü bulma çabası olarak ele alınır.

Türk edebiyatında bugünde geriye intihar temalı romanlardan bazıları şunlardır: Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar romanında Selim Işık’ın intiharı, romanın merkezinde yer alır ve ana karakter Turgut Özben’in bu olayın nedenlerini sorgulamasıyla hikâye şekillenir. Oğuz Atay’ın Tehlikeli Oyunlar eserinde başkarakter Hikmet Benol’un toplumsal yabancılaşması ve içsel çöküşü intihara meyilli bir ruh hâlini yansıtır. Peyami Safa’nın Bir Tereddüdün romanında vicdan, aşk ve ahlaki sorgulamalarla boğuşan karakterler, psikolojik bir çıkmaza girerek intihar düşüncesine kapılır. Peyami Safa’nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu eserinde fiziksel ve psikolojik acılar içinde kıvranan genç bir adamın, intihar düşüncesiyle yüzleşmesi işlenir. Mehmet Rauf ‘un Eylül adlı eserinde karakterlerin içsel bunalımları, aşk acısı ve çaresizlik temaları intihar fikrini öne çıkarır. Halit Ziya Uşaklıgil’in Kırık Hayatlar Karakterlerin yaşadığı büyük hayal kırıklıkları ve çıkışsızlık duygusu, intihara yönelişi ortaya koyar. Namık Kemal’in İntibah eserinde aşkı uğruna hayatı altüst olan Ali Bey’in psikolojik çöküşü ve intihara sürüklenişi anlatılır.

Son dönem öykü yazarlarımızdan olan Hakan Şenocak da öykülerinde intihar temasına sıkça yer verir. Hakan Şenocak, öykülerinde bireyin içsel çatışmalarını,

varoluşsal sancılarını ve modern hayatın dayattığı çıkmazları etkileyici bir dille işler. Özellikle intihar teması, onun karakterlerinin yaşadığı psikolojik buhranlarının bir yansıması olarak sıkça karşımıza çıkar. Yazarın öykülerinde intihar, sadece bir eylem olarak değil, aynı zamanda bir metafor olarak da dikkat çeker. Karakterler çoğu zaman hayatın anlamsızlığıyla mücadele ederken, çıkış yolu olarak bu marjinal noktaya sürüklenir. Ancak Şenocak, intihar temasını işlerken salt bir trajedi yaratmaktan ziyade, okuru düşündürmeyi ve psikolojik derinlik kazandırmayı amaçlar. Eserlerinde genellikle kent yaşamının yabancılaştırıcı etkisi, bireyin kendini anlamlandırma çabası, hayatın anlamsızlığı intiharı tetikleyen unsurlar şeklinde görülebilir. Bunun yanında karakterlerin bazı çıkmaz durumlarda da intiharı tercih ettiklerine tanık olunur. Örneğin dayanılmaz diş ağrısı ya da sevdiği kadın tarafından artık sevilmemesi yüzünden intihar etmek isteyen karakterler vardır. Yazarın intihara ilginç bir boyut kazandırdığı da söylenebilir. Mesela bir köpeğin intihar süreci, bir kelebeğin intihara kalkışması bu bağlamda zikredilebilir. Ayrıca hastalığı nedeniyle intihar etmeye kalkan bir baba, gönlünü bir kabadayıya kaptıran kadının intiharı, eşini aldatan kahramanın vicdani sorgulamalar sonucunda intihar etmesi, baskı ve otoritenin çok yoğun hissedildiği zamanlarda intihar eden insanların öyküleri gibi birçok örneğe rastlanır. Eserlerinden anlaşılacağı üzere gerçek hayatta da yazarda intihar fikrinin olduğu düşünülebilir. Bir söyleşide kendisine gelecekteki tasarıları ile ilgili sorulduğunda buna intihar etrafında cevap vermesi ilginçtir:

“Yakın geleceğe dönük tasarılarınızdan söz eder misiniz?
İntihar etmeyeceğim. Gözlerimi kapayacağım. Kulaklarımı da tıkarım, olur biter” (Gümüş,2008:103).

Yazar, sosyal hayatla bağını kesmekle beraber edebi anlamda da çalışmalarına devam etmemektedir. Edebi anlamda suskunluğu seçmesi bir itiraz ya da bir protesto olarak anlaşılabilir. Öykülerinde yer verilen intihar temalarının en dikkat çeken yönlerinden biri de insanların yanı sıra hayvanların intiharına da yer vermesidir. Onun metinlerinde kelebekler ve köpekler de intihar eder. Bu, yaşamın anlamsızlığına dair güçlü bir metafor olarak okunabilir. İntihar fikrinin insan dışı varlıklara kadar uzanması, umutsuzluk ve sosyal çürümenin eleştirisi olarak dikkat çeker. Modern hayatın insan dışındaki varlıkları etkileyecek düzeye erişmesi ve hayvanların yaşam alanlarına girerek onları tehdit eder hale gelmesi intihar fikri çerçevesinde eleştirilir.

İntihar olgusunu sadece bireysel bir eylem olarak değil, toplumsal yapının bir sonucu olarak da ele alınır. Bu yönüyle, öykülerinde yalnızca karakterlerin değil, toplumun da bir sorgulamaya tabi tutulduğunu söylemek mümkündür. Şenocak'ın kaleminden çıkan bu öyküler, okurun ruh dünyasına derinlemesine nüfuz eder ve onları insan psikolojisinin en karanlık köşeleriyle yüzleştirir. Bu nedenle, onun anlatıları sadece edebi bir tat bırakmakla kalmaz, aynı zamanda bireyin içsel dünyasına dair derin bir gözlem yapabilme imkânı sunar.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen “Kelebek Hücresi” (Kelebek Hücresi:99-128) adlı öyküde, kapalı bir hapishanenin koğuşunda olan olaylar anlatılır. Metin, kapalı bir hapishane hücresinde geçen yoğun diyaloglar şeklinde ilerler. Karakterlerin varoluşsal umutsuzluk ve çaresizlik duyguları gözler önüne serilir. Kelebek, hücrede uzun yıllar kalmıştır. Bu sürecin getirmiş olduğu fiziksel ve ruhsal yorgunluk çok fazladır. O, yaşamın anlamsızlığına dair derin bir bunalım içine girer. Bu bunalım, zaman zaman cinayet ve şiddet söylemleriyle harmanlanır. Aynı zamanda kendi kendini yok etme düşüncesine de yer verilir. Örneğin, Kelebek'in “*kendimi öldürmek istiyorum LanetSurat*” (Kelebek Hücresi, 110) şeklinde dile getirdiği ifade, onun yaşadığı umutsuzluğu ve kaçınılmaz görünen çıkmazı somutlaştırır. Böylece metin, intiharı hem bireysel acının hem de baskıcı yaşam koşullarının bir kaçış yolu olarak ele alır. Metinde sembolik anlamların çokluğu dikkat çeker: Kadın figürü, ameliyat, revir, LanetSurat, kelebek, kelebek hücresi, demir parçası, tekrarlanan çelişkili ifadeler öyküde karşımıza çıkan sembollerden bazılarıdır.

Öyküdeki sembollerden biri olan kadın figürü, hem değersiz bir varlık, hem de umut ve güzellik arayışını temsil eder. Burada psikolojik çatışmalar sembolize edilir. İntihara giden süreç, bu çatışmalar etrafında örülür.

Kelebek ve kelebek hücresi, ‘Kelebek Hücresi’ hikâyesindeki kilit sembollerdendir. Kelebek özgürlüğün, kırılmanın, zayıflığın ve dönüşümü simgeler. Tırtıl başkalaşım geçirerek kelebek olur. Büyüme evresinin sona ermesiyle, kendini koza içine hapseder. Büyük bir dönüşüm sonucunda kelebeğe evrilir. Hikâyede bu değişim bir başlangıç ve yeniden doğuş olarak nitelendirilebilir. Kelebek Hücresi öyküsünde kelebek hapishanededir. Tutsak bir halde tasvir edildiğinden dönüşümünü tamamlamayan yani kelebek olamayan bir sürece dâhil edebiliriz. Kelebek olmuş ama

tutsak olduğu için özgürlüğüne kavuşamamış, kendi doğasında yaşayıp uçması gerekirken hapishanede tutsak edilmiştir. Umutsuzluk, özgürlüğüne kavuşamama gibi olumsuz duygular kendi doğasından uzaklaşmasına ve intihara meyletmesine neden olmuştur. Sürecini tamamlamayan kelebek yaşama uyum sağlayamaz. Uyumsuzluk hali LanetSurat ile konuşmalarına da yansır. Bu olaylar sonunda kelebekte intihar fikrini ortaya çıkarır:

“Belki Kelebek... Belki... Hadi, şimdi sakın ol... Yemeğini ye. Nasıl dama oynadığını hatırla...”

“Hatırlayamıyorum LanetSurat...”

“Kendi kendine sohbet et... Planlar yap...”

“Kendimi öldürmek istiyorum LanetSurat...”

“Ah sevgili dostum, bunu yapamayacağını biliyorsun...”

“Peki, ben ne yapacağım LanetSurat... Ne kadar yalnız olduğumu görmüyor musun?...”

“Görüyorum Kelebek, görüyorum... Aklıma bir fikir geliyor ama...”

“Söyle!!! Çabuk söyle!!!”

“Diyorum ki... Belki kendini yaralarsan...”

“Evet!!! Ne olur kendimi yaralarsam?...”

“Kendini yaralarsan revire kaldırılabilirsin belki ve...”

“Sevgili dostum, anladım!!! Değişiklik! Bir değişiklik dur değil mi?...”

“Sanırım... His olmazsa birkaç gün başka bir yerde yatmış olursun...”
(Kelebek Hücresi, 110).

Hapishanede geçen diyalog Kelebek ile LanetSurat’ın (Hapishanenin Gardiyanı) arasında geçer. Karamsarlık halinin yaygın olduğu konuşmalarda kelebek LanetSurat’a ‘Kendimi öldürmek istiyorum’ der. Bu ifade kelebeğin duygusal ve zihinsel çöküşünü simgeler. Kelebek’in, yalnızlık, sıkışmışlık, yalıtılmışlık gibi hallerden ötürü intiharı seçtiği söylenebilir. Bu duygular arasında sıkışıp kalması bu yolu seçmesine neden olur. Yani intihar bir neden olarak değil de bir sonuç olarak görülür. Baskıcı koşulların ve hapishanenin kasvetli ve olumsuz havasından uzaklaşmak için intihar bir araç olarak seçilmiştir. Değişim ve yeniliğin bir aracı olmuştur. LanetSurat’ın önerisiyle Kelebek, ölüm yerine kendini yaralamayı bir seçenek olarak düşünmeye başlar. Bu noktada, intihar düşüncesi yalnızca kişisel bir eylem olmaktan çıkıp, insanın içinde bulunduğu koşulların bir tepkisi de olarak ele alınır. Kelebek için ölüm değil, değişim önemlidir. Ancak içinde bulunduğu sistem o kadar kısıtlayıcıdır ki, bu değişimi bile ancak kendini yaralayarak sağlayabileceğini düşünmektedir. Bu, hapishane ortamının insan ruhu üzerindeki yıkıcı etkisini ve umudun kaybolduğu noktada bireyin kendi bedenini bile bir kurtuluş aracı olarak kullanabileceğini vurgular. LanetSurat her ne kadar kelebek için

esareti simgelese de kelebek onun yokluğunda intiharı daha çok düşünür. Bir ara koğuşa kadın bir gardiyan verilir. Kadın gardiyanın gelmesi ile kelebek, LanetSurat'ın öldüğünü zanneder. Bunun sonucunda her yerde LanetSuratı arar. Artık kelebek için her şey daha da çekilmez bir hal alır. Belli bir müddet sonra LanetSurat gelince kelebek bir nebze de olsa rahatlar.

“Sevgili Nefret” (Şenocak, 2021b) adlı öykü kitabında geçen “Beyaz Kuşun Çaresi” (Beyaz Kuşun Çaresi: 25-35) öyküsünde Raci, hayatında her şeyi kaybetmiş, mutsuz ve umutsuz bir adamdır. Karısı onu terk etmiş, oğlunun onu görmesine engel olmuş, iş yerinde değersiz hissettirilmiş, hatta yazara göre “*sokaktaki bir köpek kadar bile*” (Beyaz Kuşun çaresi, 27) önemsenmemiştir. Bundan ötürü de içkiye sığınmış, hayata karşı umudunu kaybetmiştir. Bir gün şiddetli bir diş ağrısıyla kıvrılır. Arkadaşı ve dişçisi Memet’e gider. Ama apse olduğu için dişi hemen çekemez. Antibiyotik kullanması gerekmektedir. Ancak ağrı öylesine dayanılmazdır ki, o üç gün boyunca sürekli balkona gidip gelir, kendini atmayı düşünür. Ancak korkar, yapamaz. Acısı, yalnızlığı ve çaresizliği içinde kaybolur. Üç gün geçer ama dişi iyileşmez, aksine yüzü daha da şişer, sol gözü kapanır. Artık dayanamayacak hale gelir ve tekrar dişçiye gider. Memet, dişi çekmek zorunda kalır. Dişin kerpetenle ağır ağır çekilişi, Raci’ye intihar düşüncesini hatırlatır. Diş çekildiğinde ağızda kalan boşluk, ona balkondan aşağı bakarken hissettiği derin boşluğu anımsatır.

‘Beyaz Kuşun Çaresi’ öyküsünde, hikâyenin ismi ile hikâyenin içeriği arasında sembolik bir bağ olduğu düşünülebilir.

“Raci’nin dişi infaz başlayıp da soğuk kellesi beyaz bedenine dokunduğunda küçük bir çocuk gibi kaçmak, yeni bir hayat için alıp başını gitmek, kanatlanıp geniş, mavi gökyüzünde uzaklara doğru uçan beyaz bir kuş olmak istedi. Ama yapamadı. Hiçbir zaman yapamayacağını da anlayınca olabilecek en derin çaresizlikle son kez sızım sızım sızladı. Gülümsedi. Kerpetenin onu nasıl sıkı sıkı kavradığını hissetti” (Beyaz Kuşun Çaresi, 34).

Öykünün sonlarında yer alan bu paragrafın buna dair ipucunu oluşturduğu söylenebilir. Buradaki bağlantıda diş ağrısından kurtulma umudu ile beyaz bir kuş gibi gökyüzünde süzülme, ortak bir duygu ve bağlam içinde verilmiştir. Dolayısıyla öykünün üzerine kurulduğu diş ağrısı ile beyaz kuş arasındaki yakınlık, öykünün ismi ile içeriği arasında bir bağ kurulduğuna işaret sayılabilir.

Raci eşı tarafından terk edilmiştir. Oğlunu görmek bile kendisinden esirgenmiştir. İş yerinde de işler yolunda gitmemektedir. Tüm bu olumsuzlukların üzerine bir gün işteyken feci bir diş ağrısı tutar. Raci eşinin, oğlunun ve dişinin acılarıyla bir acı sarmalına yakalanır. Bu durumdan kurtulmak için intiharı düşünür ama intihar edemez. İntihara yeltenir ama cesaret edemez. Raci, intiharı acılardan kurtulmanın bir yolu olarak görür.       hayatta hiç kimsesi yoktur. Yalnızdır. Oğlu bile onu aramamaktadır. Hayatta kalmanın, var olmanın ve mücadele etmenin anlamı yitmiştir. Bunlar Raci'nin hayata tutunabilmesini zorlaştırmıştır. Bütün bu olanlara bir de diş ağrısı eklenmiştir. Diş iden aceleyle çıkıp eve gelir eve intihar etmek ister:

       ileyle eve kadar öyle geldi. Apartman kapısından öyle girdi. Suratını gören kapıcının,       Raci Bey!      diyen sesini öyle duydu ama dönüp bakmadı. Asansöre binmedi. Bir an merdivenlerin başında durdu. G z n  kapayıp açtı, hiç acele etmeden usul usul basamakları tırmandı. Büyük acı çekmesine rağmen, evine, evinin balkonuna ulaşmak için acele etmedi; kendini aşağı atacağından emindi; o halde, ne kadar uzun yaşasa o kadar iyiydi. Sonunda altıncı kattaki dairesinin önüne geldiğinde acıdan bayılmamak için kapının tokmağına tutundu. Binbir g     le anahtarı çıkarıp açtı. İçeri  yle girdi. Ayakkabılarıyla salona daldı. Ceketini çıkarmadan balkon kapısına yürüdü. Dışarı  ıktı. Kış karanlığının bastırđıđı derin, ürkütücü boşluğa baktı. Buz gibi balkon demirlerine tutundu. Usulca elini yanağına götürüp yokladı      Kuşun  aresi, 30).

Raci'nin yaşadığı yalnızlık, kimsesizlik, sevgisizlik, toplumsal baskılar ve fiziksel acı birleşerek onu intihar fikrine yaklaştırır. Karısının onu terk etmesi, oğlunun aramaması ve arkadaşlarının olmaması, onun hayatla bağlarını koparmasına sebep olmuştur.  zerine eklenen çalışma yerindeki baskılar, onu tamamen değersizlik ve çaresizlik duygusuna itmiştir. Ancak tüm bunlara rağmen, intihar düşüncesini aceleyle uygulamaması önemli bir detaydır. Merdivenleri yavaşça çıkması, yaşadığı anları uzatma isteği, aslında içindeki yaşama tutunmayı da gösterir. Fiziksel acının (diş ağrısının) eklenmesi ise metaforik bir anlam taşır. Ruhsal acının bedene bir yansıması olarak görülebilir. Raci sadece düşünsel olarak değil, fiziksel olarak da acı sarmalına yakalanır. Balkonun kenarında durup boşluğa bakması, aslında hayatı ve ölümü sorguladığını gösterir. Ancak burada kesin bir karar verdiğine dair bir işaret yoktur. Yanağını yoklaması, dişinin ağrısını hissetmesi, belki de onun için bir uyanış olabilir.       intihar ve hayat arasında çok radikal bir karar vermesi gerektiğini hisseder. Bütün bu acılar gibi içinde bulunduğu duygusal çöküş de geçici olabilir. İntihar düşüncesinin aniden gelmeyen bir duygu olduğunu, birikerek olduğunu, ancak her zaman geri d n lebilecek bir eşik olduğunu kavrar. Raci'nin ölümü hemen seçmemesi,

aslında içinde hâlâ bir umut kırıntısı taşıdığını ve kurtuluşun mümkün olabileceğini gösterir:

“Raci kendini balkondan atmadı.

Hızla içeri, salona geçti. Ayakkabılarını ellerini kullanmadan çıkardı. Sonra ceketini. Koltuğuna oturdu. Tek açık gözünü kapadı. Yüzü gevşedi.

Kafasından, orada öylece otururken onlarca düşünce geçti ama en önemlisi suydu: “Bu diş beni balkondan aşağı atacak.

Ne zaman?”

Koltuğunda oturabildiğine göre daha zamanı vardı demek. Gülümsediğinde ne kadar korkunç bir yüzü olduğundan habersiz, küçük bir çocuk gibi gülümsedi. Dişi tarafından ele geçirildiğini anlamıştı. Hiç olmazsa bir sigara içmek istiyordu ama bakalım o diş buna izin verecek miydi?

Raci sigarayı ağzına sokamadı. Sigara da içemeyecekti demek. Hırsla gülümsedi. Çaresizliğin böylesini ne duymuş, ne görmüştü. Yine de gülümsedi. Çaresizliğine. Hatta güldü. En çok da kapalı gözüyle.

Yine de yapabileceği bir şeyler olabilirdi: Balkondan atlayacağı ana kadar orada öylece oturup geçmiş, oğlunu, hatta kendi çocukluğunu, mutlu günleri, eski günlerini düşünebilirdi. Mutlulukla aydınlandı yüzü. Alçak, kahrolası, namussuz diş, iste bunu engelleyemezdi” (Beyaz Kuşun Çaresi, 32).

Yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen Raci intihar etmez. İntihar fikrinden vazgeçer. Geçmişini, mutlu günlerini, oğlunu, çocukluğunu, eski günlerini düşünür. Dişçiye gider. Dişini çekerken bir kuş gibi havalanıp uçmak ister. Bir gün önce, gece evinin balkonundan aşağı bakıp intihar etmeyi düşünürken oluşan derin boşluğu şimdi ağzında oluşan boşlukla özdeşleştirir. İntihar fikri de tıpkı dişinden kurtulduğu gibi artık hayatından çıkmıştır. Bütün acıları son bulmuşçasına koltuğuna uzanır.

“Sevgili Nefret” (Şenocak, 2021b) adlı öykü kitabında geçen “Fırtınanın Bacakları” (Fırtınanın Bacakları: 25-35) öyküsünde sevdiği kadının onu terk etmesiyle derin bir üzüntüye kapılan bir adam, evinin salonunda silahla intihar girişiminde bulunur. Kurşun ağzından girer, burnunu ve kafatasını parçalar, beynini dağıtır ancak adam ölmeyip ağır yaralı halde koltuğunda oturmaya devam eder. Silah hâlâ elindedir, kan vücudundan sızarak koltuğa ve halıya yayılır. Kafasını koltuğa yaslamış, düşüncelere dalmış bir şekilde öylece durur. Dışarıda, o sırada bugüne kadar görülmemiş bir fırtına, şehri sarar. Şiddetli rüzgâr, yağmur ve doğanın sesleri ortalığı kaplar. Ağaçlar eğilip doğrulur, sokaklar boşalır, kediler korkuyla ağlaşır. Adam, bir süre sonra silahı sehpa üzerine bırakır ve ayağa kalkar. Kapıya yönelir, ayakkabılarını giyer ve çıldırmış fırtınanın içine adım atar. Caddede, dizlerine kadar yükselen suyun içinde yürümeye başlar. Fırtına, yağmurla birlikte bedenindeki kanı yıkarken, sevdiği kadının hayali gözlerinin önünden geçer. Sonunda, adam koşmaya başlar. Giderek hızlanır.

Koşarak belleğindeki yarayı onaracak, unutulmayı unutacak ve yeniden başlayacakmış gibi hisseder. Fırtınanın ‘çelik bacaklarına’ kendini teslim eder. Bu, onun acısını kabullenip yeni bir başlangıç yapmaya hazır olduğunun simgesidir. Hikâye, adamın fırtınaya karışmasıyla sona erer.

“Sevdiği kadın onu sevmez olunca kurşun ağzından girdi, burun kemiğini parçaladı, beynini dağıttı, kafatasında kocaman bir delik açıp gitti” (Fırtınanın Bacakları: 59).

Hikâye bu cümleler ile başlar. Hikâyenin başında gerçekleşme süreci başlayan intihar eylemi, hikâyenin sonuna kadar devam eder. İntihar sonucunda ölümün olup olmadığı ise metnin sonuna kadar açığa çıkmaz. Kahramanın intihar serüveni, kendi ağzıyla anlatılır. İntihar ile fırtınanın iç içe geçtiği bir olayda kaotik durumların analizleri dikkat çeker. Kahramanın intihar girişimiyle dışarıdaki fırtınanın eş zamanlı olarak tasvir edilmesi, doğanın kaosu ile bireyin içsel çöküşü arasında bir özdeşlik kurar. Fırtına, adeta kahramanın kontrol edemediği duygusal yıkımın dışavurumu gibidir. Şehirdeki boşluk, ağaçların sarkması ve hayvanların kaçışı, kahramanın yalnızlığını ve terk edilmişliğini somutlaştırıyor. Şehirde hiç kimse yoktur. Hatta caddelerde araçlara bile rastlanmaz. Fırtına şehri esaret altına almıştır. Doğada bu kaotik durum yaşanırken evinin salonunda intihar etmekte olan kahraman koltuğuna öylece yatsanmış ve düşünür:

“Evin salonunda, koltuğunda oturuyor.

Silah hâlâ sağ elinde, eli kucağında. Silah ağır geldiği için, elini kucağına koymuş gibi bir hali var. İşaret parmağı tetiğin üzerinde. O tetiğe ihtiyacı yok oysa. Kafasından yanağına, çenesine, oradan gömleğinin içine, göğsüne sızan kan, beline ulaştığında küçük bir gölet oluşturuyor, oradan pantolonunu geçip usulca koltuğa seziyor. Kıpırdamadan oturuyor. Başını, boynunu dinlendirmek ister gibi geriye atıp koltuğa yaslanmış.

Öylece duruyor, düşünüyor” (Fırtınanın Bacakları, 59).

Ölüm anında kahramanın bedensel hareketi durmuştur. Hâlâ oturur pozisyonda ve kan yavaşça akmaktadır. Silahının hâlâ elinde olması, tetiğin üzerinde duran parmağı, kanın süzülerek yayılması ve koltukta kıpırdamadan oturması, onun ölümle yaşam arasında bir yerde olduğunu gösterir. Ölüm anında bile kontrolü kaybetmez. Ancak artık gücünün kalmadığı da ortadadır. “*O tetiğe ihtiyacı yok oysa.*” (Fırtınanın Bacakları, 59) cümlesi, intiharın kaçınılmaz bir son olduğunu ve silahın yalnızca bu sonu hızlandıran bir araç olarak görüldüğünü ima eder. Karakterin kıpırdamadan oturması’ ve ‘düşünmesi, ölüm esnasında bir bilinç hâlinin devam ettiği izlenimini yaratır. Bu, intihar

eden kişinin son anda bile bir hesaplaşma içinde olabileceğini gösterir. Ölüm anının betimlenmesi, bu sürecin ne kadar acımasız ama aynı zamanda kaçınılmaz olduğunu gözler önüne serer. “Öylece duruyor, düşünüyor” (Fırtınanın Bacakları, 59) ifadesi, dikkat çekici bir detaydır. Ölümün gerçekleşip gerçekleşmediği belirsiz bırakılarak, okuyucuda bir gerilim ve merak uyandırılır. Kahramanın bilinçli bir varlık olarak hâlâ düşünebiliyor olması, intihar eyleminin sanki eşikte kalma gibi sunulduğunu düşündürür. Belki de bu, kahramanın acıya teslimiyetini değil, acıyla yüzleşip onu aşma çabasını simgeler.

“Fırtınanın Bacakları”, kahramanın intihar girişimiyle başlayan ve fırtınanın kaotik gücüyle iç içe geçen bir yolculuğu çarpıcı bir şekilde resmeder. Öykü, sevdiği kadının terk edişiyile dağılan bir adamın, yaşamla ölüm arasındaki eşikte bocalamasını işler. Bu bocalamada kahramanın iç karmaşası, dış dünyadaki kaosla buluşturulur. Kahramanın koltukta hareketsiz otururken bile ‘düşünmesi’, ardından fırtınanın içine adım atıp koşmaya başlaması, acının reddinden çok onunla barışma ve yeniden doğuş arzusunu simgeler. Şenocak, intiharı bir kurtuluş değil, yalnızlığın ve çaresizliğin son durağı olarak ele alır. Fırtınayı ise hem yıkıcı hem de dönüştürücü bir güç olarak kahramanın karşısına diker. Sonuçta, öykü, insanın en derin yaralarını onarmak için kaosa teslim olabileceği fikrini, etkileyici bir atmosfer ve güçlü imgelerle okuyucuya sunar.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen “Edi’nin Arkadaşı” (Edi’nin Arkadaşı: 79-87) öyküsünde Edi, karısı Bahar’ı Zuhal’le aldattıktan sonra eve döner ve suçlulukla boğuşur. Geceyi Zuhal’in evinde geçirmiş ve saatini Zuhal’in evinde unutmuştur. Bu, ihanetinin somut bir izi olur. Bahar’a yalan söyleyip, iş arkadaşı Orhan’da kalacağını söylemiştir. Bahar’ın sevgi dolu yaklaşımı Edi’nin utancını artırır. Sonrasında telefonla Bahar’a itirafta bulunur. Bahar’ın sessizce telefonu kapatması, Edi’yi derin bir çaresizliğe iter. Bu noktada intihar düşüncesi devreye girer. Edi, suçluluğun ağırlığıyla kendi elleriyle boynunu sıkarak. Ancak tam bu anda Bahar eve döner, Edi’yi kurtarır ve ona sarılarak onu affettiğini belirtir. İntihar girişimi fiziksel olmaktan çok zihinsel bir çöküş olarak kalır. Bahar’ın varlığı, Edi’yi bu karanlık eşikten çıkarır. Hikâye, intiharın eşikinden dönen bir adamın pişmanlık ve bağışlanma ile yeniden hayata tutunmasını anlatır.

‘Edi’nin Arkadaşı’ öyküsü Şenocak’ın intihar temasını çok yoğun işlediği öykülerinden biridir. Edi intihara teşebbüs eder ama son anda eşi Bahar onu kurtarır. Zaten çoğu öyküsünde intiharlar ölüm ile sonuçlanmaz. Hakan Şenocak’ın eserlerinde intihar temasının sıkça işlenmesine rağmen ölümle sonuçlanan vakaların az olması, bu temanın edebi ve sembolik bir araç olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Kahramanların ölüm ile sonuçlanmayan eylemleri yaşamın kutsallığını ön plana çıkarır. Bu öyküde Edi’nin intiharı kendini cezalandırmak ve vicdani sorumluluktan kurtulmak için başvurduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkar. İntihar burada bir cezalandırma aracı olarak işlev görür. Burada bir hususa da değinmekte fayda vardır. Birçok intihar, toplumsal baskıya dayanamamayla ilgili kabul edilir. Toplum tarafından yargılanma, aşağılanma, gayr-ı meşru ilişki yaşayanları intihara sürükler: *“Bu tip intiharlarda gayrimeşru ilişki yaşayan bireyler ilişkilerinin ortaya çıkmasından sonra toplum içinde ahlaksız bir damgayla yaşamaktansa intihar etmeyi tercih ederler”* (Ulutaş,2011:328). Ancak Şenocak’ın öyküsünde buna benzer bir durum söz konusu değildir. İntihara teşebbüsün sebebi toplumsal baskı değildir, vicdanî baskıdır. Bir bakıma kahraman ve eyleminin ahlaki sonuçlarını kaldıramadığı için intihara teşebbüsü seçmiştir. Varoluşsal anlamda ve değerler bağlamında Şenocak’ın kahramanının erdemli bir insan karakterini temsil ettiği de söylenebilir.

Öyküde Edi, ihanetinden sonra ellerinin yılan gibi, zehirli ve kirli olduğunu görür. Bu ellerle kendine zarar vermeyi tercih eder. Kendi elleriyle kendini boğmaya çalışması sembolik olarak kendi eylemlerinin sonuçlarından kaçamayışını ve kendini cezalandırma isteğini yansıtır. Diğer taraftan kirli bedeni yok etmeyi düşünürken Bahar’ın tam zamanında gelip onu kurtarması, umudun ve bağışlanmanın mümkün olduğuna bir ima şeklinde görülebilir. Ayrıca burada kurtarılmanın intihar vesilesiyle olduğuna dikkat edilebilir. Adeta intihar burada bir kurtuluş çağrısına döner. Nitekim Bahar son anda gelip Edi’yi kurtarır.

Edi’nin intihar girişimi, suçluluk, benlik parçalanması, varoluşsal yalnızlık, pişmanlık, vicdan azabı gibi duygular etrafında şekillenir. Aldatma, yalnızca bir eylem değil, Edi’nin tüm değerler sistemini çökerten bir varoluş krizidir. Bu kriz Edi’yi o kadar etkiler ki intihar anında bunun bedelini kendi elleri ile ödemek ister. İntihar etme fikrinin aniden gelmesi Edi’nin ne kadar pişman olduğunun bir kanıtıdır. Edi kendi gerçekliğine aykırı hareket etmiştir ve bunun bedelini de intihar olarak düşünür. Metin,

insanın kendi karanlığıyla yüzleşmesinin trajedisini, beden ve dilin sınırları içinde anlatır. Beden ve ruh çatışmasının da yaşandığı metinde Edi hem bedenini hem de ruhunu cezalandırmak ister. Bahar'ın müdahalesi ise, umudun ve insan ilişkilerinin kurtarıcı gücüne dair ince bir izlek sunar. Bu izlek yaşamın kutsallığına ve her şeye rağmen affedebilmenin öne çıkarılmasını da okuyucuya hissettirir.

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) adlı öykü kitabında geçen “Karanfilsiz” (Karanfilsiz: 19-51) öyküsünde felç geçiren ve konuşma yetisini kaybeden bir babanın, ailesiyle yaşadığı duygusal ve trajik süreç, çocuğun gözünden anlatılır. Babası bir gün balkondan atlamaya kalkar, annesi onu son anda kurtarır. Hastalığı ilerledikçe ‘tehlikeli’ hale gelen baba, sonunda hastaneye yatırılır ve orada ölür. Çocuk ise babasının ruhunu aramaya başlar. Annesiyle yalnız kaldığı evde hüznün ve boşluk hâkimdir.

Öyküde, hastalığın da getirmiş olduğu ruh hali ile baba intihar etmek ister. Babanın ölümü intihar ile olmaz. Hastaneye yatırılır ve baba orada ölür. Babanın intihar etmek istemesinin birçok sebebi vardır. Hastalığının sonucunda baba felç geçirir. Bu felç nedeniyle baba sağ tarafını kullanamaz hale gelir. Konuşma yetisini kaybeder. Yürümekte bile zorluk çeker. Vaktinin çoğunu sallanan koltuğunda geçirir. Bunun sonucunda ruhsal bir yıkım yaşar. Kontrolünü kaybetmesi, yaşama isteğini örseler. Hikâyede babanın sallanan koltukta hiç sallanmadan dışarıyı seyretmesi, “ağlamak üzere sanki hep, ama hiç ağlamıyor” (Karanfilsiz, 28) oluşu, derin bir depresyon ve umutsuzluk içinde olduğunu gösterir. Rahatsızlığı nedeniyle işten de atılmıştır. Yaşananların, intihar düşüncesinin zeminini oluşturduğu görülür. Babanın sağlık sorunları geçim sorunlarını da ortaya çıkarır. Mahalle bakkalı borç vermez. Aileye yoksulluğun kokusu siner. Babanın bütün bu olanların farkında olması ruhsal olarak çökmesine neden olur. İntihar fikri babada ağırlığını hissettirmeye başlar.

“Babam balkondan aşağı atlamaya kalktı. Annem tutmasa gidiyormuş! Annem, Bakkal Amca'yı görünce kendini tutamadığını ve onun üzerine atlamaya kalktığını söyledi. Bakkal Amca hiç yüz vermiyormuş artık! “Eski arkadaşlar böyle yapmamalı,” dedi Kötü Nine. Artık balkonun kapısını kilitliyor annem. Hiç sallanmıyor babam koltuğunda” (Karanfilsiz, 29).

Baba hastalandıktan sonra anne çalışmaya başlar. Babanın ailede bakımı da zorlaşmaktadır. Ayrıca babanın hastanede yatması gerektiğini söylemeleri de babanın aileye yük olma duygusunu tetikler. İntihar girişimi hem kendi acısını bitirme hem de ailesini rahatlatma arzusuyla bağlantılıdır. Bu öyküde intihar, içinde çaresizliği,

başkalarına yük olmamayı ve böylece de hayattan kurtulmayı barındırır. Babanın intihar girişimi, felçle gelen fiziksel yıkım, depresyon, toplumsal dışlanma, aileye yük olma korkusu ve kontrol kaybının sonucunda ortaya çıkar. Bakkal Amca'ya duyulan öfke tetikleyici bir unsur gibi görünse de asıl nedenler babanın uzun süredir yaşadığı ruhsal çöküşte saklıdır denebilir.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen “Mavi” (Mavi: 59-75) öyküsünde de intihar fikrine sıkça rastlarız. Bu öyküde, Mavi adında yüz yıldan fazla yaşamış bir kadının hikâyesi anlatılır. Mavi, uzun ömrü boyunca ailesinin birçok üyesini kaybetmiş, yalnız kalmış ve ölümün kendisini unuttuğuna inanmıştır. Öykü, intihar fikri etrafında şekillenir; Mavi'nin yaşamaktan yorulduğu, ölümün onu almasını istediği hissi baskındır. Mavi, on katlı bir apartmanın en üst katında, pencere önündeki sallanan koltuğunda hareketsizce oturur ve karanlığa, kar tanelerine, uzaklara bakar. Geçmişte annesiyle yaşadığı mutlu anılar, özellikle ilk kar tanesini gördüğü sabah, zihninde canlanır. Ancak bu anılar, uzun yıllar boyunca yaşadığı kayıplar ve yalnızlıkla gölgelenmiştir. Gözyaşları kurur ve ölüm beni unuttu diyerek içindeki çaresizliği dile getirir. Can ve ailesi, Mavi'nin tuhaf davranışlarından giderek korkmaya başlar. Sonunda, bir gece Mavi koltuğundan kalkar, ailesine veda edercesine bakar, Can'ı ve ağabeyini öper. Balkona çıkar, bir kar tanesine dokunur ve kendini boşluğa bırakır. On kat aşağı düşer, ancak öykü beklenmedik bir şekilde sona erer: Mavi ölmez. Düştüğü yerde oturur, Can'a gülümser; ölüm onu yine almamıştır. Bu, Mavi'nin intihar girişimiyle yaşamdan kurtulma çabasının başarısızlığa uğradığını ve ölümün onu gerçekten unuttuğunu gösterir.

Çok uzun yaşadığını ve ölüm vaktinin çoktan gelip geçtiğini düşünen Mavi artık ölmek istemektedir. Doğal bir ölümü bekleyen Mavi, onun geleceğine dair inancını yitirmiştir. Mavi'ye göre ölüm onu unutmuştur. Aile de bu yaşa kadar yaşayan kimse olmadığına göre ölüm Mavi'yi es geçmiştir düşüncesi artık iyiden iyiye Mavi'nin zihnini meşgul eder. Ve sürekli ölümü düşünür. Yöntem olarak da intiharı seçer ve intihar girişimlerinde bulunur.

“Sessizce durdu koltuğu. Birdenbire ayağa kalktı. Ağbim dehşet içinde, “Yapma Mavi anne!” diye bağırdı. Dönüp göz pınarları kurumuş masmavi gözleriyle bize baktı. Hepimiz ona bakıyorduk. Ağbimin kapıldığı dehşet hepimize bulaşmıştı. Gözlerimizi ondan ayıramıyorduk. Uzun uzun tuhaf bir yüzle baktı. Bir şey söyleyeceği belliydi ama susuyordu. Uzun uzun sustu. Sonra, “Ölüm beni

unuttu çocuklar,” diye mırıldandı. İlk kez ‘çocuklar’ demişti. Güzel, büyük gözlerini kapayıp, başını öne eğdi. Hepimiz donup kalmıştık. Başını kaldırıp yeniden baktığında gözlerinin dolu dolu olduğunu gördük. Ayaklarını sürüye sürüye yanımıza geldi. Bana geldi. O sırada yerde, halinin üzerinde oturuyordum. Hafifçe eğilip başımı öptü. Ağbimin yanına yürüdü. Yanağını öptü. Çit çıkmıyordu. Balkona döndü. Ağır ağır, ayaklarını sürüye sürüye yürüdü. Kapıyı açtı. İçeriye kar havası doldu. Lapa lapa, tertemiz, bembeyaz yağıyordu kar. Ağbimle yerimizden fırlayıp yanına koştuk. Ne yaptığını anlamaya çalışıyorduk. Kötü şeyler olacaktı. Elini uzatıp bir kar tanesine dokundu. Gözleri uzaklara, çok uzaklara, yıldızlar kadar uzaklara bakıyordu. Rüzgâr, kari yüzlerimize savuruyordu.

Balkon demirlerine ilerledi, aşağı baktı. Tutamadık. Yetişemedik. Yapamadık. Bunu yapabileceğine inanmadık. Yumuşak bir güvercin gibi usulca, kendini boşluğa bıraktı. Artık aileden bile sayılamayacak kadar çok yaşadığı için. Kahve içecek yaşı çoktan geçtiği için. Ölümün onu unuttuğunu düşünecek kadar çok yaşadığı için. Çocukların, torunlarının, torunlarının torunlarının kendine verdiği acı gül duygusundan kurtulmak için. Anlamalıydık. Gözleri bunu anlatıyordu. Kar tanesine dokunuşu bunu anlatıyordu. Karanlığa özlemi bunu anlatıyordu. Gözlerimi kapadım. On kat bitti. O sesi duyduk” (Mavi, 73).

Mavi ailede birçok kişinin hatta torunun ölümüne bile şahit olmuştur. Ölümü bir kurtuluş olarak görmektedir. Yaşamak artık ona ıstırap vermektedir. Yaşamın her anı artık ona yüküdür. Bu yükten uzun süredir kurtulamaz. Kurtulmanın ve bu eşiği atlatmanın tek yolu olarak da ölümü görür. Ölüm ise ilerleyen yaşına rağmen halen ondan çok uzaktadır. Bundan kurtulmanın da tek yolu olarak intiharı görür. İntihar artık onda o kadar içsel ve doğal bir hale gelir ki pencereye konan güvercini balkondan aşağı iter. Ölme fikrini böylece daha da somut bir hale getirir. O da tıpkı bir güvercinin gibi aşağıya atlamak ve hayatına son vermek istemektedir. Sık sık ölüm beni unuttu demesi ölümü bir kurtuluş olarak gördüğünü gösterir. Mavi yaşamın anlamını yitirmiştir. Artık yaşamanın dayanılmazlığı onda kaldıramayacağı bir hal almıştır. Bu ağırlık Mavi’de içselleşmiştir. Sanki ölüm ona gelmiyorsa o ölümüne gidecektir şeklinde düşünülmektedir. Doğal ölüm dışında ölümüne giden bütün yolların intihardan geçeceğini düşünerek intihar girişiminde bulunur. Bu düşünce artık beynini kemirmeye başlayınca balkondan aşağıya atlar. Ama Mavi yine ölmez ve yine ölüm Mavi’yi teğet geçer.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen “Naj” (Naj: 9-27) öyküsünde, Ömer Muharrem ile Naj arasında geçen trajik bir aşk hikâyesi anlatılır. Naj’ın çocukluk aşkı olan Ömer ile evlendiği, ancak zamanla ondan soğuduğu ve gönlünün Üsküdar’ın kanlı kabadayısı Cengiz Ali’ye kaptırdığı görülür. Naj’ın her geçen gün tükenişi Ömer tarafından fark edilir. Bu durumla birlikte Ömer’in iç dünyasında derin çelişkiler yaşanır. Sonunda karısının mutluluğu onun tarafından öncelenir ve Naj, büyük bir acıyla

Cengiz Ali'ye teslim edilir. Naj'a, yüzüğün parmağından çıkarılmaması sözü verilir ve ardından Ömer tarafından terk edilir. Yüzük, Cengiz Ali tarafından fark edilir ve Naj'ın parmağından çıkarılmak istenir. Cengiz Ali'nin bu isteği Naj tarafından reddedilir. O sırada Ömer tarafından uzaktan izlendikleri anlaşılır. Naj'a yönelik şiddet uygulanması üzerine, duruma Ömer tarafından müdahale edilir. Çıkan kavgada, Cengiz Ali'nin elindeki bıçak Naj tarafından alınır. Önce Cengiz Ali'yi öldüren Naj, ardından aynı bıçakla kendini öldürür. Naj, kendini bıçakladıktan sonra denize bırakır. Yaklaşık iki yüzyıl sonra, kemikleriyle birlikte Ömer'e ait yüzüğün denizde bulunduğu haber verilir.

Naj karakteriyle yazar, bir yönüyle varoluşsal bir öykü ortaya koyar. Naj, kocasını seven ona karşı sorumluluklarının bilincinde olan, kocasına sevgiyle birlikte saygı da duyan biridir. Aralarındaki ilgi, sıradan bir ilişkinin çok ötesinde adeta soylu bir gönül evliliği gibidir. Kocasının bilge tutumu, insanın iradesinin dışındaki birtakım eğilimlerinin insanî tarafını sezmesi ve buna saygı duyması, onu okur gözünde bir yüce gönüllü insana dönüştürür. Yazar da ortaya koyduğu bu karaktere neredeyse imrenir gibidir. Naj'ın da bu öyküdeki karakter itibarıyla değeri kocasından az kalır değildir. O elinde olmadan gönlünü bir kabadayıya kaptırır. Burada insanın kalbine söz geçiremeyişiyle ilgili naif bir kabul vardır. Başka deyişle Naj, bir ihanetin içinde değildir. İradesinin hükmü dışında bir cazibeye kapılmıştır:

“O gece Naj, gözleri kocasına dalgın, davacı Naj'i mahkûm ve infaz etti. İtiraf etti: Nâmı dillere destan ve hem Üsküdar'ın ve hem de İstanbul'un eli bıçaklı eşkıyası, onlarca insanın katili Cengiz Ali Kalbini çelmiştir. Bu öyle bir çeliştir ki yıldızların ışığı nur olup engele kalksa kâr etmez. Naj kendine ait değildir” (Naj, 10).

Kocası bu durumu fark eder ve bu meseleyi muhtemel en insani yanıyla çözüme kavuşturur. Sevdiği karısını ve kendisine sevgiyle ve saygıyla bağlı olan karısını gönüllü olarak gönlünü bir aşkla kaptırdığı kişiyle buluşturur. Adeta başkasına âşık olan bir kalbi, kendi ihtirasları yüzünden veya başkaca duygular nedeniyle yanında tutmayı erdemli bulmaz. Ömer'in, bir insanın elinde olmadan tutulduğu aşk karşısındaki insani ve erdemli tavrı metne yansır:

“Ne kadar zaman sonra, yeniden başını kaldırıp karısının güzel gözlerine baktığında buz gibi bir kış gecesiyle karşılaştı Ömer. Üşüdü. Gülümsedi:
“Gönül aşka karar ederse, akıl bastan firar edermiş.. “Naj sustu.
Ömer konuştu: “Şimdi ne yapmak gerektir?.”
Naj sustu.

“Haftalardır solgunluğun bundandı...”
Naj sustu ama açık olmanın huzurunu yaşayıp koltuğa çöktü. “Gönlüm bende değil Ömer. Aklım gitti başımdan.”
“Bir çaresi yok mudur?.”
“Var mıdır?” (Naj, 14-15).

Naj, iki sevgi arasında bocalar. Durumu fark eden kocası, onu kendi elleriyle aşkla tutulduğuna götürür. Bu arada Ömer, Naj’dan bir talepte bulunur. Parmağındaki yüzüğü çıkarmamasını ister. Yüzüğün de ayrı bir öyküsü vardır. Bu yüzük, sıradan bir takı değildir. Ömer Muharrem’in soyundan gelen bir emanet olarak kuşaktan kuşağa aktarılır. “Muharrem” adlı efsanevi kokunun gizemi bu yüzüğün içindedir. Ömer, bu sırrın yüzüğün iç yüzeyine dedesinin büyük dedesi tarafından kazındığını söyler. Anlatılanlara göre, bu sır yalnızca bir oğula verilir. Ancak Ömer’in oğlu yoktur. Bu nedenle yüzüğü Naj’a teslim eder. Yüzük, Ömer için sadece bir hatıra değil; aynı zamanda geçmişe, aidiyete ve ihanete karşı duyduğu kırgınlığın da simgesidir:

“Naj’ım, isterim ki yüzüğüm sen de kalsın, senle yaşasın... Bir oğul olmadıktan sonra...”
“Alamam...” dedi güzeller güzeli Naj, gözleri kapalı.
“Tek isteğim budur senden... Benim bundan böyle bir oğlum olmaz. Sen oğluna emanetle bu mührü, yadigârım olsun...”
Naj uzunca sustu. Cengiz Ali yaklaşıyordu giderek. Sımsıkı kucakladı kocasını. Gözlerinin yaşı birbirine karıştı.
“Bil ki Ömer’im,” dedi, “bu yüzük hiç çıkmayacak parmağımdan...” (Naj, 20).

Naj bunu kabul eder. Naj ile Cengiz Ali’nin buluşması sırasında ise Cengiz Ali, yüzüğü çıkarmasını söyler. Naj, kabul etmez. Gerginlik yaşanır. Cengiz Ali, Naj’a çok kaba ve sert davranır:

“O sırada Cengiz Ali müthiş bir tokat vurdu Naj’ın güzel yüzüne. Dağılıp düştü Naj. Cengiz Ali yerdeki kadını tekmelemeye başladı. Ah anam, vah babam, ah kardaşım der gibi, “Ah, Ömer’im...” diye inledi Naj. Yetiştirdi elinde bıçakla Ömer” (Naj, 22).

Bunun üzerine Ömer, tanık olduğu bu şiddet olayına hızlıca dahil olur. Cengiz Ali’yi öldürür. Kan bulanmış aşk, Naj’ı çaresiz bırakmış gibidir. Öykünün hüzün sonu burada ortaya çıkar:

“Bıçağı yeniden kaldırdı Naj. Gözlerini kapadı. Açtı. Ömer’e baktı. Ömer, Naj’ın havadaki eline, bıçağına baktı. Bıçağın göğsüne inmekte olduğu geçti içinden. Kıpırdamadı. Dünyadaki en güzel gözlerle bakıp gülümsedi. Naj iki eliyle tuttu bıçağı ve iyice yukarı kaldırıp güç aldı, bir martının bir balığı yakaladığı gibi, hızla kendi kalbine gömdü bıçağı. Öylece ayaktaiken Naj’ın canı, dudağının kıyısından bir damla kan olup çıktı dışarı. Ömer donup kalmıştı. Nefesi kesilmişti. Hiçbir acı daha acı değildi bundan. Naj bu sırada Ömer’in gözlerine baktı mı, bakmadı mı, bir

tebessüm geçti mi parça parça dudaklarından geçmedi mi, Ömer bilemedi. Kıpırdayabilse dünyayı yakardı o sırada Ömer ama Naj'ın iskeleden kendini denize bırakmasına bile engel olamadı" (Naj, 24).

İkili arasındaki arbeye tanık olan Ömer, sonunda Naj'ı savunmak adına Cengiz Ali adlı kabadayıyı öldürür. Naj da bu ikilem arasında kendini öldürür. Yazarın "Naj" ile ilgili beyanlarında, erdem ve vicdanın sesine kulak verildiği görülür:

"Bir yüzüğün ve cesedin bulunmasıyla başlayan bir öykü "Naj." Yüzüğün mü, onu parmağında taşıyan Naj'ın mı, yoksa onu Naj'ın parmağına tapan Ömer'in mi öyküsü, bunun cevabını vermek zor. Bildik bir olayın tatmadık bir dille içimizi sızlatan öyküsü Naj. Kocasını en derin sevgiyle, dostlukla, kardeşlikle seven bir kadının gönlünü eli kanlı bir kabadayıya kaptırmasının...Ve attar Ömer Muharrem'in yani kokularının sırrını bilen, İstanbul'un en güzel parfümlerini yapan bir erkeğin diğer adamın karşısındaki bilge tutumunun öyküsü. Ama kesinlikle Cengiz Ali denilen o kabadayının değil! Ona kabadayı diyorum çünkü o daha ilk saatinde güzeller güzelliği Naj'a haşın davranan biri" (Aşçı, 199: 11).

Kabadayının adının Cengiz Ali olmasının bilinçli bir tercih olduğu düşünülebilir. Gelenekte Ali Cengiz isminin yalan ve dolanla ilintili bilinir. Yazar doğrudan Ali Cengiz değil de küçük bir değişikliklerle Cengiz Ali ismini tercih eder. Kabadayının aynı zamanda karakter yoksunu bir kişi olduğu böylece ima edilir. Nitekim yukarıdaki alıntı da yazar bu öykünün Naj'ın, Ömer'in öyküsü olabileceğini fakat illa da Cengiz Ali'nin öyküsü olamayacağını altını çizer. Yazarın Cengiz Ali karakterine, öyküsü anlatılabilecek biri olmadığı yönünde bakması, onu adeta karakter itibarıyla mahkûm eder, değersizleştirir.

Sonuç itibarıyla Naj, intiharı tercih eder. İçinde bulunduğu çıkmaz durum onu intihara sürüklemiştir.

"Naj" (Şenocak, 2020) adlı öykü kitabında geçen "Yasal Elma" (Yasal Elma, 87-99) öyküsü, zamanın sonuna kadar sürecektir bir sevgi ifadesiyle başlar. Âdem, Havva'yı cennete davet eder, birlikte özgürlük hayalleri kurarlar. Ancak bu durum uzun sürmez. Havva, Âdem'in her istediğini yapar. Âdem'in yardımına ihtiyaç duyduğu anlarda ise o herhangi bir yardım sunmaz. Âdem'in Havva'yı aldatması ve ona fiziksel baskı uygulaması, Havva'nın hep alttan alan olarak ilişkilerini daha da zedeler. Havva bunalıma girer. Elindeki bıçakla intiharı düşünür ama vazgeçer ve Âdem'i terk eder. Âdem, Havva'nın gidişiyle gazı açıp intihara kalkışır. Tam ölmek üzereyken Havva tarafından kurtarılır. Uyanır, kendini iyi hisseder ve Havva'yla yeni bir başlangıç hayali kurar. Sonunda, iki oğullarıyla sahte bir mutluluk yaşarlar. İntihar fikrinden vazgeçip

yaşamaya devam ederler. Aşkları, ihanet ve şiddetle sınanmış olsa da, gerçek sevgide buluşmazlar. İntihar, her ikisi için de bir eşik olarak kalır, geçilmez.

İntihar temasının yoğun biçimde işlendiği öykülerden biri “Yasal Elma” dır. Bu metinde Âdem ve Havva, düşünsel ve bireysel krizler sonucunda intihar fikrine yönelir. Öykü boyunca bu düşünce, karakterlerin ilişkisine ve iç dünyasına gölge gibi eşlik eder. Bazı anlarda intihar doğrudan girilmiş eylem olarak ortaya çıkar. Bazı sahnelerde ise bir kaçış düşüncesi olarak arka planda hissedilir. Bu fikir, metnin başından sonuna kadar farklı biçimlerde kendini gösterir. Kahramanlar, intiharı bir çıkış noktası olarak görür.

Öykü mutlu bir birliktelik ile başlar. Ancak bu mutluluk uzun sürmez. Aralarındaki çatışmalar belirginleşince, gerilim artar. Havva, Âdem’e kayıtsız şekilde boyun eğer. Onun her isteğini yerine getirir. Hiç itiraz etmez. Bu teslimiyet, bir yok sayılma biçimi hâlini alır. Havva, kendi varlığını geri plana atar. Amaç, sadece Âdem’e yaranmaktır. İlerleyen sahnelerde Âdem’in baskısı artar. Havva üzerindeki ağırlık derinleşir. Başta sessizce katlandığı bu durum, zamanla bir iç çatışmaya dönüşür. İntihar artık yalnızca bir düşünce olarak kalmaz. Gerçekliğe yaklaşır. Havva, yaşadığı şiddeti bir süre kabullenmeye çalışır. Durumu anlamaya ve alışmaya çabalar. Fakat şiddetin, şiddeti artınca bu çaba anlamını yitirir. Sonunda, intihar düşüncesi eyleme dönüşür:

“Sağ gözüyle burnunun birleştiği noktaya dayadığı bıçağı olduğu yerden birkaç santim uzaklaştırıp sivri ucuna baktı. Şu anda hiç kimse onun ne yapmak istediğini bilmiyordu. Bütün gece hiç uyuyamamış ve sabaha karşı kararını vermişti. Yaşamak istemiyordu. İşini sevmiyordu Kocasını sevmiyordu. Oğullarını seviyordu ama onlar da kendisini hizmetçi olarak kullanmaktan hiç kaçınmıyorlardı. O halde gerekeni yapacaktı.

Gerekeni yapacaktı yapmasına ama bu iş için eline o bıçak geçivermişti.

Oturduğu yerden pencereye baktı. Sabah oluyordu. Güneş doğuyordu. Bıçağı elinden masanın üzerine bıraktı. Yeni bir gün başlıyordu. Belki başka şanslar da tanıyabilirdi kendine. Çok zor olabilir ama olabilirdi. Kocasından ve işinden ayrılabilirdi. Yeniden başlayabilirdi.” (Yasal Elma, 91-92).

Havva, hayatından memnun değildir. İşinden, evinden ve içinde bulunduğu çevreden tat almaz. Âdem’in onu aldatması, bu sıkışmışlığı daha da artırır. Evdeki gerginlik zamanla dayanılmaz hâle gelir. Bu huzursuzluk, her geçen gün biraz daha derinleşir. Burnu ile gözünün birleştiği yere bıçak dayaması, intihar düşüncesinin zirve yaptığı sahnelerden biridir. Bu an, ölüm fikrine en çok yaklaştığı nokta sayılabilir.

Bıçağa bakarken yaşadığı kırılgnalık belirginleşir. Karar verme süreci, bir bıçak sırtı gibidir. Ucuna odaklanması, kararında hâlâ bir tereddüt olabileceğini düşündürür.

Havva'nın intihara girişiminin zemini neredeyse bütünüyle oluşturulur. Örneğin Âdem'e karşı sevgisi tükenmiştir. Oğullarının onu hizmetçi gibi görmesi de söz konusudur. Bu durum, hayata karşı olan bağını da zayıflatır. Ataerkil yapının baskısı da üzerinde yoğunlaşır. Sevgi, kadını yaşatmak yerine zehirler. Değersizleştiğini fark eder. Toplumdan ve ailesinden yavaş yavaş uzaklaşır. Ancak tüm bunlara rağmen yaşama arzusu ağır basar. Bıçağı çöpe atar. Pencereden gelen ışık dikkatini çeker. Gecenin karanlığı içinde yaşadığı buhranın sonuna yaklaşır. Güneş doğar. Bu an, içsel bir dönüşümün başlangıcı olur. Tüm gece süren uykusuzluk bir karar sürecine dönüşür. Işıkla birlikte yeni bir gün başlar. Bu aydınlık, zihnindeki karanlığı dağıtma ihtimali taşır. Güneş, umutla ilişkilendirilir. Kadının pencereye yönelmesi, yaşamı yeniden düşünebileceğini gösterir. Belki başka şanslar da tanıyabilirdi kendine düşüncesiyle birlikte, yeni bir başlangıç fikri belirir. Bu, ölmek ile yaşamak arasındaki salınımda yaşamı seçmeye dair bir eğilim oluşturur. Ve Havva, bıçağı değil, ışığı tercih eder. İntihar düşüncesi, Havva'nın sadece bireysel arayışlarından doğmaz. Bu fikir, dışsal baskıların içselleştirilmesi sonucu ortaya çıkar. Eşinin baskıcı tavırları, çocuklarının onu değersizleştirilmesi ve kadının toplum içindeki konumu bu süreci şekillendirir. Kadının içsel benliği güçlüdür. Ancak maruz kaldığı koşullar, onu kırılgn bir ruh haline sürükler.

Şenocak, karakterlerine bu ikilemi sıkça yaşatır. İntihar çoğu zaman bir eylemden ziyade bir düşünce olarak kalır. Karakterlerin çoğu intihara girer fakat bu girişim ölümlle sonuçlanmaz. Onar ya hayatta kalır ya da biri tarafından kurtarılır. Bu da yazarın yaşamı öne çıkarma eğilimini gösterir. Asıl olan hayattır düşüncesi, öykü boyunca sezdirilir.

“Yasal Elma” öyküsünde intihar, düşünsel bir sürecin sonucu olarak işlenir. Bu süreç yalnızca bireysel krizlerin değil; aynı zamanda toplumsal baskıların ve ikili ilişkilerin sonucudur. Âdem ve Havva'nın yaşadığı çatışmalar, zamanla intihar fikrini gündeme getirir. Karakterler bu düşünceyle yüzleşir. Bu yüzleşme bazen eyleme dönüşür, bazen zihinsel bir eşiğin içinde dolaşır.

Havva, eşine koşulsuz şekilde boyun eğer. Onun şiddetine ses çıkarmaz. Bu itaat, fiziksel olmaktan çok zihinsel bir teslimiyettir. Kadının kendini yok sayması, sadece eşi için var olması, içten içe intiharın öncülü olarak okunabilir. Âdem'in fiziksel baskısı arttıkça, Havva'nın kırılganlığı da artar. Bu süreç, intihar fikrini düşünceden eyleme dönüştürür.

Bıçak, öyküde yalnızca tehlike nesnesi değildir. Aynı zamanda özgürlüğün, kurtuluşun ve yüzleşmenin nesnesidir. Havva, eline aldığı bıçağı birkaç defa çöpe bırakır ve geri alır. Bu hareket, kararsızlığı ve duygusal gelgitleri simgeler. Sonunda bıçağı sinirle çöpe atması, onun için bir dönüm noktası olur. Bu eylem, intihar fikrinden uzaklaştığını ve yaşama yeniden tutunduğunu gösterir.

Çöp kutusu, gereksiz ve istenmeyen şeylerin atıldığı bir yerdir. Havva'nın bıçağı oraya atması, bu düşünceyi reddetmesi anlamına gelir. Bu bir teslimiyet değil, tersine bir başkaldırıdır. İntihar fikri ile yüzleşmiş, ancak yaşamayı seçmiştir. Bu karar, korkulara ve umutsuzluğa karşı kazanılmış küçük bir zafer olarak okunabilir.

“Yasal Elma”, intiharı bir sonuç olarak değil; bir sorgulama aracı olarak sunar. Öyküde ölüm, çözüm değildir. Aksine, karakterlerin yaşadığı içsel dönüşümleri görünür kılan bir süreçtir. Hayatta kalmak, çoğu zaman daha büyük bir mücadele gerektirir. Bu yüzden Havva, her şeye rağmen yaşamayı seçer. Bu seçim, yaşamın kıyısından dönmüş bir kadının özgürleşme arzusunu yansıtır:

“Budala, gözü hep telefonda, onu günlerdir evine mihlayın sızıya daha fazla dayanamayıp kendini sokağa fırlattığına, dışarıda zifiri karanlık bir kış gecesi başlıyordu. Hazırlıksız çıkmıştı salak. Kovalardan boşalıncasına yağın yağmur daha ilk birkaç adımda sırlıklam etmişti onu. Şikâyetçi değildi. Sokak lambaları geceyi aydınlatmak için boşuna parlıyordu; yağmurdan göz gözü görmüyordu. Ne in vardı dışarıda ne cin. Yine de kendini daha iyi hissediyordu. Evde oturup telefon beklemek, günlerce, gecelerce beklemek zordu. Şimdi hiç değilse telefon edip etmediğini bilmeyecek; belki de arıyordur, belki de dönmek üzere gitmemiştir, belki de tümüyle unutmamıştır -unutulmak kötüdür, biliyor muydunuz-. Şimdi, yağmur damlaları yüzünü ıslatırken kendini çok daha iyi hissediyordu. Nereye gittiğini bilmeden yürüyordu. Yürüdü. İyi oldu. Yürüdükçe daha iyi oldu. Yürürken telefonu düşünüyordu. Aldırmamaya çalışarak -bu zordur, biliyor muydunuz- yürüyordu. Yaşamaktan baş döndürücü bir haz falan almıyordu gerçi ama küçük ve yumuşak adımlarla yürüyebiliyordu -insan bazen yürüyemez, biliyor muydunuz-. Yağmur ve ümit mi geliyordu peşi sıra? Belki. Yarın sabah gün farklı doğmayacaktı ama hiç değilse hâlâ yaşıyor olacaktı. Yaşamak...” (Yasal Elma, 92-93).

Öykünün sonunda Âdem'in de intiharına yer verilir. Havva, yaşadıklarına daha fazla katlanamaz ve evi terk eder. Bu terk ediş, Âdem'in dengesini bozar. Otoritesini kaybeden adam, yalnızlıkla baş edemez. Bu yalnızlık, onun da intihar fikrine yönelmesine neden olur. Böylece intihar, yalnızca baskı görenin değil; aynı zamanda baskı kuranın da çıkışsızlığına işaret eder.

Havva'nın Âdem'i terk etmesi, Âdem'in yaşamında büyük bir boşluk oluşturur. Bu aynı zamanda Âdem'in varoluşsal olarak dayanak noktasının kırılmasıdır. Kırılma öyle şiddetlidir ki Âdem artık son çare olarak ölmek ister. Yaşamında oluşan kocaman bir boşluğu dolduramaz hale gelir. Havva'nın giderken söyledikleri halen Âdem'in zihnini meşgul eder. Olanları ne kabul eder ne de unutabilir. Çünkü Havva'nın bunu yapabileceğine inanamaz. Geçmişte şiddet uygulamış, ona değer vermemiş, önemsememiş ve Havva'ya baskı uygulamış olmasına rağmen Havva'nın bunu yapabileceğine ihtimal vermez. Fakat Havva onu terk eder. Âdem'in de varlığının anlamı giderek azalır. Bu azalış onu intihara yaklaştırır. Neredeyse bütün anlamını Havva ile tamamen erdiğinin yavaş yavaş farkına varır. Çünkü intihar ederken bile Havva'ya sarıldığını onu öptüğünü hayal eder. Âdem'in gazı açıp halıya uzanması, bilinçli bir intihar eylemidir. Kendini hiç bu kadar iyi hissettiğini hatırlamıyordu ifadesi, vicdan azabının ağırlığını gösterdiği kadar ondan kurtulmanın da bir rahatlama sağladığını da gösterir. Havva'nın gidişiyle baş edemeyen Âdem, duygusal çaresizliğini fiziksel bir sonla çözmeye çalışır. Gazı teneffüs ederken huzur hissi, onun yaşamın yüklerinden kurtulma arzusunu yansıtır. İntihara bu ağırlıklardan kurtulmak için başvuran Âdem'i yine karısı Havva kurtarır.

Âdem intihar ettiği sırada düş ile gerçek arasındaki bir konumdayken Havva'yı görür.

“Bir yandan ölüsüne bakarken bir yandan da Havva'yı ne kadar çok sevdiğini düşünmektedir. İntihar deneyimi esnasında kendisine ve yaşamına dışarıdan bakabilme olanağını yakalayan Âdem, ölü halde salonun ortasında uzanırken gördüğü yönlendirilebilir rüyalarında hep Havva'ya dair düşlere dalar. Tanrı'nın ikinci bir Şans vermesiyle, sadece bir geçiş anı, bir girişim olarak kalan ölüm çabasından Havva tarafından kurtarılan Âdem için, Havva ve oğulları Habil ve Kabil ile sonsuza kadar sürecek mutluluğun kapıları açılmıştır”(Taş, 2009: 63).

Ona sarılıp hayali ile kucaklaşır. Bu durum bir son bulma eyleminden ziyade aynı zamanda Havva'ya ulaşma arzusunu da içinde barındırır. Havva'nın Âdem'i terk etmesi sonucunda Âdem, Havva'ya kavuşmanın yolunu ölümden bulur. Bu ölüm hayali onu

intihara sürükleyen başlıca nedenlerden biridir. Âdem'in ölü gibi bir uyku istemesi, intiharı bir dinlenme, bir huzur hali olarak algıladığını gösterir. Havva'nın terk edişiyile gelen kaos ve acıdan kaçmak için ölümü seçer. Nihayet iyice rahat etmişti ifadesi, gazın etkisiyle bilinç kaybına yaklaşırken hissettiği sakinliği vurgulanır. Bu, Âdem'in intiharının, yaşamın karmaşasından sıyrılma arzusuyla da bağlantılı olduğunu düşündürür. Eşini kaybetmenin ağırlığına dayanamaz. Geçmişte Havva'ya yaptıklarının da bunda etkisi vardır. Eşine şiddet uygulaması, onu önemsememesi, aldatması Âdem'de vicdani bir yaranın açılmasına neden olmuştur. Ölümü istemesinin nedenlerinden biri de vicdani olarak arınma görülebilir. Geriye dönüp geçmiş kurcaladığında bu ilişkileri şimdi daha iyi görebildiğini hisseder. Bütün bu olanlardan sonra Âdem daha fazla dayanamaz. İntihar eder. O anda Havva kapıyı çalar ama Âdem açmak istemez. Sakin ve vakur bir ölümün tadına varmak ister:

“Kalkıp açmak istemedi. Sonra vazgeçti, kalkıp açmak istedi. Ama uykusu vardı. Önce uyumak istiyordu. Yine de bir kez daha gözlerini aralamaya çalıştı. Olmuyordu. Şöyle ölü gibi bir uyku çekmek istiyordu. Kıpıya kıracaktı gibi vuran her kimse, iyice uyuyup uyandığında hâlâ gitmediyse, belki kalkıp kapıyı açabilirdi. Gazı derin derin ciğerlerine çekti. Kendini hiç bu kadar iyi hissettiğini hatırlamıyordu. Kapıyı yumruklayan da vazgeçmişti herhâlde. Çıt çıkmıyordu. Nihayet iyice rahat etmişti. Yönlendirilebilir rüyalar görüyordu. Müthiş eğleniyordu. Havva'yla sevişiyordu. Bambaşka rüyaları aynı anda görüyordu ama en çok Havva'yla sevişmekten hoşlanmıştı. Belki de kendisini terk ettiği için. Uzun uzun öpüyordu onu. Bir gün önce evi terk edip giderken öpmemişti. Nefret ettiğini söylemiş, kapıyı çarpıp çıkmıştı. Belki de bu yüzden, şimdi onu büyük bir istekle öpüyordu” (Şenocak, 2020: 95).

Havva komşuları ile birlikte kapıyı kırar. Ve Âdem'i kurtarır. İkisinin de intiharı ölüm ile sonuçlanmaz ve başarısız olurlar. Yalancı bir avuntu bile olsa Âdem ve iki çocuğu ile beraber yaşamaya devam ederler.

Havva'nın Âdem'i terk etmesini, yalnızca kişisel bir kırılma değil, aynı zamanda öykünün evlilik kurumuna ve toplumsal cinsiyet rollerine dair sunduğu eleştirinin bir yansıması şeklinde okumak mümkündür. Bu bağlamda, yazarın evlilik ve erkek egemenliğine dair yorumları, öykünün derinliğini daha da arttırdığını söyleyebiliriz:

“Aştan sonra evliliğe gelmek istiyorum. Genelde öyle olur ya! ‘Edi'nin Arkadaşı’ ve ‘Yasal Elma’da evliliği ve özellikle de erkekleri eleştiren bir bakış var. Doğrusunu söylemek gerekirse bir erkek yazarın böylesine duyarlı ve dürüst yazmış olması beni çok mutlu etti...”

Sorusuna yazar şu şekilde cevap verir:

“O iki öyküde de bugün yaşanan evliliklere yönelik bir bakışta bulundum. ‘Yasal Elma’da ‘Evliliğe evrensel iki tip seçseydim, bunlar kim olurdu?’ sorusundan hareket ettim. Bunun cevabı da Âdem ve Havva oldu. Tabii burada

hafif bir mizah da söz konusu. ‘Edi’nin Arkadaşı’nda ise erkeklerin çok kolay aldatabiliyor olmalarına yönelik bir eleştiri var. Ama öyle değil mi? Kabul etmek gerekir ki evlilik erkekten yana bir kurum. Kadının canını acıtan bir kurum. Ama buna rağmen kadınlar neden ille de evlenmek isterler? Bunu da anlamak mümkün ama bu kurum kesinlikle erkekten yana. Ancak bu tüm erkeklere yönelik bir eleştiri değil. Erkek olmayı kadınlara karşı bir avantaj olarak kullananlara karşı bir eleştiri” (Aşçı, 1999: 12).

Yasal Elma, Âdem ve Havva üzerinden evliliği evrensel bir mercekten ele alır ve mizahi bir tonla günümüz ilişkilerine dair sorgulamalar içerir. Öykü, bireysel krizlerin ötesinde, ataerkil yapının hem Havva’yı hem de Âdem’i nasıl bir çıkmaza sürüklediğini gözler önüne serer. Havva’nın bıçağı çöpe atarak hayata tutunması ve Âdem’in intihar teşebbüsünden kurtarılması, bu eleştirinin birer sembolü olarak okunabilir.

“Gülayşe Yabancı’nın Aşkı” (Şenocak, 1990) kitabında geçen “İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü”(İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü: 53-63) öyküsünde cunta yönetimi baskının ve ölümün hâkim olduğu bir düzen kurar. Yönetimin başlangıcı, bir çocuğun uçurtmasının askerler tarafından vurulmasıyla simgelenir. Bu olay, masumiyetin sona erdiğini gösterir. Aynı zamanda şiddet dolu sürecin başladığını da ilan eder. Halk, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağını bilir. Beş kişinin yönetime el koymasıyla, topluluk için zor dönem başlar. Yeni düzen, halkı sürekli itaate zorlar. Sadakat gösterileri yaygınlaşır. ‘Halk Şakaları Kabul Günü’ bu uygulamalardan biridir.

“Askerlere baktı. Rasgele birini çağırdı. Koşarak geldi çağrılan asker.

“Bu yılın onuru senin asker!” dedi gülümseyerek.

“Sağolun generalim!” diye bağırdı asker ve küçük alanın ortasına geçip herkesin görebileceği bir yerde durduktan sonra tüfeğinin namlusunu ağzına sokup tetiğe bastı. Defalarca ateş etti tüfek... İmparatorcuk otomatik tüfek kullanılmasını istiyordu, etkileyici oluyordu. Asker artık omuzlarının üzerinde bir başı kalmamışken yere yığılırken biz de alkışlamaya, deliler gibi, çılgınlar gibi alkışlamaya başladık. Hatta tezahürat yaptık imparatorcuğa, efendimize.

İmparatorcuk gülümsedi: “Sağ olun sağ olun...” (İmparatorcuğun Halk Şakalarının Kabul Günü 53-63).

Bu özel gün, İmparatorcuk’un eğlencesi için tasarlanır. Ancak halk için bu gün, kaygı ve korku yaratır. Gösteriler sırasında eğlenmeyi cezalandırma anlayışı sürer. Otomatik tüfekler binlerce kişiyi öldürür. Bu durum sıradanlaşır. Ölüm olağan hale gelir. Her yıl seçilen bir asker, törenin parçası olarak intihar eder. Bu eylem, rejimin gücünü ve halk üzerindeki etkisini pekiştirir. Askerin açılış gösterisinde kendini vurması, yönetimin acımasız doğasını gözler önüne serer. İntihar, bir itaat biçimi olarak sunulur. Halk da bunu kabullenmeye zorlanır.

İmparatorcuk arkadaşımıza döndü:
“Eğer bir iş varsa bunun içinde bir tekiniz bile sağ çıkamazsınız buradan!”
Yumuşak sesli, güzel, güleç yüzlü arkadaşımız birden yıkıldı üzüntüden:
“Efendimiz...” diye kekeledi, “bunu nasıl söylersiniz...”
Utanç içindeydi, acıyla kıvranıyordu, ne yapacağını bilemiyordu, kahrolmuştu. Birden:
“Bu kuşkunuzdan sonra yaşayamam ben efendimiz!” diye bağırdı: Lütfen askerlerden birine söyleyin beni vursun!.”
İmparatorcuk şaşırılmıştı. Arkadaşımızın davranışından hoşlanmış olmalıydı.
“Gerçekten vursun mu seni?!”
“Vursun! Vursun efendimiz! O vurmazsa ben evime döndüğümde kendimi bıçakla öldürürüm. Siz, delice taptığım yüce efendimiz, mademki benden kuşkulandınız, ben artık yaşayamam, yaşamak istemem...”
Arkadaşımız, yumuşak sesli, güzel, güleç yüzlü arkadaşımız birden askerlerin arasına koştu, bir askerin belinden kapığı bıçağı son hızla karnına sapladı ve yukarı çekti.
“Sizi bu kadar çok seven bir halktan kuşkulanmanız çok acı efendimiz, çok acı...” diye mırıldandı ve öldü.
İmparatorcuk önce kuşkulandı: “Bakın bakalım ölmüş mü?” Bir asker koşarak gitti, baktı, ayak ucuyla arkadaşımızın dışarı fırlayan bağırsaklarına, iç organlarına dokundu: “Ölmüş generalim” diye özetledi” (İmparatorcuğun Halk Şakaları Kabul Günü, 57-58).

İtaat, son noktaya varmıştır. Sadakatinden kuşku duyulması bile itaat edenler için yeterli bir utanç haline gelir. Efendilerinin güvenini kaybetmek hayatlarından daha önemlidir. Burada da intihar, bir çıkış yolu olarak gösterilir. Güven kaybının telafisini intihar suretiyle bizzat kişi tarafından yapılır.

Hakan Şenocak’ın öykülerinde intihar, bireyin içsel çöküşü ve toplumsal baskıların kesişim noktası olarak işlenir. Karakterler, yalnızlık, vicdan azabı ve çaresizlikten dolayı bu eşiğe sürüklenir. İntihar, fiziksel bir son olmaktan çok, ruhsal bir başkaldırı ya da kaçış olarak sunulur. Toplumun dayattığı normlar, bireyi sıkıştırır, bu yüzden umutsuzluk derinleşir. Aşk, ihanet ve aile bağları, intihar düşüncesini tetikler, çünkü duygusal yaralar ağırlaşır. Hayvanların bile intihara yönelmesi, yaşamın anlamsızlığına işaret eder, zira modern hayat her varlığı örseler. Şenocak, intiharı trajediyle sınırlamaz, aksine yaşamın kutsallığını vurgular, çünkü karakterler genellikle kurtarılır.

İntihar, Şenocak’ın anlatılarında sembolik bir sorgulama aracı olarak kullanılır. Baskıcı rejimler, bireyi yok sayar, bu nedenle ölüm bir çıkış gibi görünür. Vicdan, karakterleri cezalandırır, çünkü ihanet ya da kayıp dayanılmaz olur. Öykülerde intihar, çoğu zaman eyleme dönüşmez, zira umut bir şekilde belirir. Kadınlar, erkek egemenliğine karşı direnir, bu yüzden intihar bir özgürleşme çabası gibi okunur.

Erkekler, suçlulukla yüzleşir, çünkü yaptıkları hatalar vicdanı kemirir. Şenocak, yaşamı yüceltir, zira kurtarılma sahneleri hayata dönüşü simgeler. İntihar, bireyin kırılğanlığını gösterir, ancak yaşam arzusunun gücü öne çıkar.

Şenocak'ın öykülerinde intihar, bireyin varoluşsal krizleriyle toplumsal düzenin çatışması olarak işlenir. Karakterler, yalnızlık, dışlanma ve anlam kaybı nedeniyle bu düşünceye kapılır. İntihar, bir son olmaktan ziyade, içsel bir yüzleşme aracı olarak kurgulanır. Baskıcı yapılar, bireyi çaresiz bırakır, bu yüzden ölüm bir kurtuluş gibi algılanır. Psikolojik buhranlar, karakterlerin ruhunu zedeler, çünkü modern hayatın yükleri ağırlaşır. Şenocak, intiharı ele alırken umudu göz ardı etmez, zira çoğu karakter yaşamla yeniden bağ kurar. Bu, yazarın insan ruhunun direncine olan inancını yansıtır.

3.2. ÖLÜM

Türk Dil Kurumu sözlüğünde ölüm: “*Bir insan hayatının tam ve kesin olarak sona ermesi; ahiret yolculuğu, son, ebedî uyku, son yolculuk, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefat*: (TDK, “ölüm”, Er. Tar: 26.01.2025) şeklinde açıklanır. Ölüm, edebiyatın en temel ve evrensel temalarından biridir. Öykü, roman ve şiirlerde sıklıkla karşımıza çıkar. Ölüm, insanın varoluşsal sorgulamalarına, yaşamın anlamına ve kayıpların acısına dair derinlemesine bir inceleme imkânı sunar. Hakan Şenocak'ın öykülerinde ölüm teması çok sık işlenen temalar biridir. Birçok öyküsünde ölüm temasına, doğrudan ya da dolaylı bir şekilde değinmiştir.

“Ölüm dedin de, bütün öykülerinde ölüm var... Evet var. Çünkü ölüm çok önemli. Yani yaşam ne kadar önemli ise ölüm de o kadar önemli. Öykülerde ölümün bazen çok önemsizleştirildiği ve bazen de çok önemli hale getirildiği yerler söz konusu. Yani ölüme de çok farklı özellikler biçiliyor. Bir öyküde mizah ögesi iken bir başkasında çok trajik bir son olabilir. Hatta bir diğerinde de unutkan bir varlık... Ölüm nasıl desem? Bilemedim” (Buket, 1999: 11-15)

Hakan Şenocak'ın öykülerinde ölüm, sadece bir son değil, aynı zamanda bir başlangıç, bir dönüşüm ve hatta bir kurtuluş olarak karşımıza çıkar. Yazar, farklı yaşamlardan, sosyal sınıflardan ve kültürlerden gelen karakterler aracılığıyla ölümün insan hayatına etkilerini mercek altına alır. Öykülerde herhangi birisinin ölümünden sonra geride kalanlarda meydana gelen duygu değişiklikleri, ölüme giden ya da ölümü düşünen kahramanların içsel dünyalarındaki buhranları, çocukların ölümüyle aile bireyleri arasında ortaya çıkan çatışmalar, bir farenin kapana kısılması sonucu onda meydana gelen ölüm korkusu, yoksulluktan kurtulmak için yarışmaya katılan İsmail'in

ölümü, imparatorlarına sadakatlerini göstermek için ölüme yürüyen insanlar gibi çok çeşitli ölüm vakaları ile karşılaşırız. Bazı öykülerinde ölüm, yazarın kendi yaşamından izler taşır. ‘Karanfilsiz’ öyküsü de bunun örneklerinden biridir. Yazar, babasının ölümünü kendi gözünden anlatır:

“ ‘Karanfilsiz’ ilk kez on dört yıl önce yayımlanmıştı. Fakat öykülerin yazılmaya başlanması yirmili yaşlarıma denk düşüyor. Babamın ölümünden sonra, yok olmanın anlamını kavramak, çaresizliğini aşmak için ‘var olmak nedir?’ sorusunun peşine düştüğüm yıllar... ‘Karanfilsiz’ adlı öyküde büyük ölçüde kendi babamı anlattığımı gizleyemeyeceğim. Öteki öykülerden farklı olmasının nedeni de bu” (Barbarosoğlu, 2001:20).

Ölüm, hayatın kaçınılmaz bir sonu mu, yoksa yeni bir başlangıç mı? Hakan Şenocak, eserlerinde bu soruyu farklı açılardan ele alarak okurlarını derin düşüncelere sevk eder. Bir çocuk, bir hayvan, bir savaşçı veya sıradan bir insanın ölümü onun gözüyle geride kalanlara önemli sorular yöneltir. Yazar, ölümün bireysel ve toplumsal hayatımızdaki yerini bu bağlamda dönüştürücü etkisi büyük bir olay şeklinde belirler. Ölüm temasını, çeşitlilik içeren ve şaşırtıcı oluş yönüyle bolca işleyen yazar, bu olgu üzerinden içsel bir uyanışa çağrı yapar gibidir. Bu bağlamda Şenocak ölümü, psikolojik, sosyal ve felsefi bir olguya dönüştürür.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı kitabındaki “Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer” (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer: 27-49) öyküsünde ölümü arayan ve insanlara bunun için hizmet veren işletmenin öyküsü söz konusu edilir. Zalfaris, eşi tarafından terk edildiğinde her şeyden vazgeçerek ölümü beklemeye başlar. Ancak ölüm gelmemektedir. Derin bir yalnızlık ve çöküntü içine girer. Eşini kaybetmenin acısıyla baş edemeyen Zalfaris, hayatına son vermek üzere

“Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer” adlı, intihar etmek isteyenlere yardımcı olan bir kuruma başvurur. Öykü, Zalfaris’in bu kurumda yaşadıklarını ve içsel dönüşümünü anlatır. Zalfaris ölmek için geldiği bu yerde zamanla yaşamın anlamını sorgulamaya başlar. Kurumda, eski eşi Elife olan benzerliği nedeniyle genç bir kadına ilgi duyar. Elif’e benzeyen kadın sayesinde geçmişiyile yüzleşir, hatalarını anlar ve geleceğe dair umutları yeşerir. Hikâyenin sonu ise beklenmedik bir şekilde sona erer. Kurumun işleyişi gereği, Zalfaris’e ölümcül bir iğne yapılması gerekmektedir. Zalfaris, son anda yaşama isteğini dile getirir ve bu isteği kurum çalışanları tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Zalfaris, bu süreçte karmaşık duygular yaşar ve sonunda hayata tutunmaya karar verir. “Ölüm fikrinden vazgeçer” (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer, 2020:29).

“Naj” (Şenocak, 2020) isimli yapıtta yer alan “Mavi”(Mavi: 59-75)” öyküsünde yüz yıldan fazladır yaşayan, ölümün onu unuttuğuna inanan Mavi’nin, ailesiyle yaşadığı

ilişkileri ve ölmeye çalışma serüveni anlatılır. Mavi, çok uzun yaşadığını ve artık ölmesi gerektiğini düşünerek ölme denemeleri yapar. Hayatının son döneminde, bir apartmanın onuncu katındaki bir dairede, koltuğunda oturup lapa lapa yağın karı ve uzaklardaki yıldızları izler. Çocukluğundan kalan ilk kar anısını hatırlar. Bu anı, yaşamın güzelliklerini keşfettiği bir dönemi temsil eder. Ancak şimdi, ailesinden geriye kalanların arasında yalnızdır. Ölüm beni unuttu düşüncesiyle bir varoluş mücadelesi vermektedir. Mavi, fiziksel olarak giderek gençleşirken, ailesi onun bu dünyadaki varlığıyla başa çıkmakta zorlanır. Bir gün Mavi'nin penceresinin önüne bir güvercin konar ve Mavi, bu güvercini ölümün bir sembolü diye algılar. Bir gece Mavi, koltuğundan ağır adımlarla kalkıp balkona doğru ilerler. Kar tanelerine dokunarak, yıldızlara bakar ve kendini boşluğa bırakır. Ancak Can (torunu) hızla on katı inip Mavi'ye ulaştığında, onu yara almamış bir şekilde bulur. Mavi, yerde oturmuş, karlar altında gülümsemektedir. Ölüm onu unutmıştır. Yazar bir söyleşisinde konu ile ilgili kendisi de benzer açıklamalarda bulunur:

“Örneğin ölümün kendisini unuttuğuna inanan çok yaşlı bir kadının öyküsü anlatılıyor “Mavi”de...

Hemen araya girmek istiyorum, okurken ben ona çok yaşlı bir kadın bile diyemedim, sanki o başka bir varlık gibiydi.

Evet, dediğin doğru olabilir... Bu da karşı gerçekçi bir öykü olmasından kaynaklanıyor. Bir insan ölümün kendisini unuttuğuna inanabilir mi? Düşünüldüğünde evet, inanılır yani bu imkân dâhilinde, ama öykünün sonunda görüyoruz ki ölüm Mavi'yi gerçekten unutmuş. Oysa bu mümkün değil” (Aşçı,1999:11-12)

Metinde de söyleşide geçen ifadeleri doğrulayan bölüm aşağıda verilmiştir.

“Mavi annem, hayatımın sonuna kadar ikinci bir kez duymadığım tuhaf bir sesle, “Ölüm, beni unuttu,” diye homurdandı. Birden koltuğu durdu, onu ilk kez ayağa kalkarken gördüm. Pencereyi açtı. Artık yaşlılıktan Mavi annem kadar bile hareket edemeyen güvercine elinin tersiyle küt diye vurdu. Güvercinin boşluğa düştüğü o aynı anda anneannem kalp krizi geçirdi ve o aynı anda çalan telefon dedemin ölüm haberini verdi ve o aynı anda ağbimin burnundan kan fışkırmaya başladı. Gözlerimi kapadım ve on katın bitmesini bekledim” (Mavi, 2020:65).

Mavi, güvercini pencereden boşluğa iter. Bu eylem, Mavi'nin ölümü bir varlık gibi kişiselleştirdiğini ve onunla kişisel bir hesaplaşma içinde olduğunu gösterir. Güvercin, öyküde zayıf, bitkin ve yaşama tutunmakta zorlanan bir figür olarak tasvir edilir. Bu, Mavi'nin kendi uzun ömrü boyunca hissettiği yorgunluk ve tükenmişlikle paralellik taşır. Güvercini aşağı atarak, Mavi adeta ölümü “başka birine” yönlendirmiş gibi görünür. Bu, onun ölümün kendisini unuttuğuna dair inancını pekiştirir: Ölüm

güvercini almak için gelmişken bile Mavi'yi es geçmiştir. Güvercini itmesi, Mavi'nin ölümü kontrol etme veya ona bir şekilde müdahale etme çabası olarak görülebilir; kendi hayatını sona erdiremese de ölümü başka bir canlıya sunar. Ayrıca, güvercin ölümün habercisi veya sembolü olarak da okunabilir. Mavi'nin güvercini sadece bir kuş olarak görmediği belki de ölümü temsil ettiğini düşünür. Güvercini boşluğa atması, bu tehdidi ortadan kaldırma girişimi gibi yorumlanabilir; ancak ironik bir şekilde, bu eylem Mavi'nin ölümle olan bağıyı kesmez, aksine onunla yüzleşmesini hızlandırır.

Ölümün evlerine kadar gelip Mavi'yi unutmuş olması Can'ın (Mavi'nin torunu) gözüyle anlatılır. Can'ın Dedesi kalp krizi geçirerek vefat eder. Ama aynı evde yaşayan Mavi hâlen hayattadır. Bu da ölümün ondan kaçışını ya da ölümün onu unutmuş olduğu düşüncesini pekiştirir. Bir ölüm vakası çoğu zaman ailede üzüntü ile karşılanır. Mavi de, bu ölümü üzüntü ile karşılar ama üzüntüsünün kendine yönelmesine neden olur. Bütün bir yaşamın karşısına, sadece kendi ölümü ile duvar örmüştür. Yaşamda gerçekleşen ya da geçmişte kalan her şey Mavi'nin ölememesi durumuna denk düşer. Dolaylı ya da dolaysız her şey Mavi'nin ölüm ile bağlantı kurmasına neden olur:

“Ölüm beni unuttu...”

Güçlü bir sessizlikle doldu ev. Sanki televizyonun sesi bile kendiliğinden kısıldı. Ağbimin tüyleri diken diken oldu. Buna rağmen Mavi anneme dönüp, “ölüm tarafından unutulduğunu düşünmek için henüz çok gençsin Mavi anne..” dedi.

Mavi annem ölümün onu unuttuğunu düşünüyor.

Ölüm, dedeme kalp krizini getirmek için evimize kadar gelmesine rağmen, onu hatırlamadığı için. Hâlâ yasadığı için. Oysa böyle düşünmesine gerek yok bence” (Mavi, 2020:62).

“Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak, 2021a) adlı eserde yer alan “Ridade Çıkmazı”(Ridade Çıkmazı: 9-39) öyküsünde Ridade ve Uğurlu adlı iki kadının hayatlarını, ilişkilerini ve trajedilerini anlatır. Ridade, çevresindeki herkes tarafından sevilen, becerikli, çalışkan ve neşeli bir kadındır. Herkesin derdine derman olan, elinden her iş gelen yetenekli bir kadındır. Sokak hayvanlarına bile sahip çıkar. Ancak Ridade'nin hayatı, kocası Âli Tahsin'in, Ridade'nin kardeşi İpeknaz ile ilişki yaşadığını öğrenmesiyle altüst olur. İki sevdiği insan onu terk edip gider. Uğurlu ise yaşlı, yalnız ve uğursuz olarak bilinen bir kadındır. Geçmişte yaşadığı talihsizlikler ve çevresindekilerin başına gelen kötü olaylar nedeniyle bu şekilde anılmaktadır. Uğurlu'nun birinci eşi onu bırakıp gider. İkinci kocası Hulusi Bey kalp krizinden ölür. Altı yıl sonra tekrar evlenir ama üçüncü kocası da ölür. Son kocası da öldükten sonra

baba evine döner ve orada da ölüm ve talihsizlikler Uğurlu'nun peşini bırakmaz. Bir gece aniden başlayan yangında sadece annesi ve babasıyla değil birçok kişi de yangında ölmüştür. Az sayıda kurtulanlar arasında Uğurlu ve oğlu Tahir (gençlik yıllarında peşine takılıp gittiği eşinden olan oğludur) de vardır.

Ridade, Uğurlu'nun bu yalnızlığını görür ve onunla yakınlaşır. İkisinin talihsizlikleri ve yaşamları yollarının kesişmesine neden olur. Yazar da kesişmenin bir kader birliği şeklinde olduğunu beyan eder:

“İlk öyküde ölümünden çok kader birlikteliği var gibi... Ridade ve Uğurlu'nun kaderleri bir gün çakışır ya da birleşir. Öykülerinizde hayatı anlatırken, yaşamın içinde bir şeyi-bir ayrıntıyı- çekip, kullanıyorsunuz. Burada seçiminizi 'kader'... 'Kader buluşması' yalnızca Ridade ve Uğurlu'nun dostluğunda değil bütün insanların hayatlarında var olan bir şey. İnsanların ancak bir iki tane gerçek dostları vardır ve işte kader buluşması denilen şey bu insanlarla bir araya gelebilmiş olmaktır. Arkadaşlarınızla buluşur ve birlikte zaman geçirirsiniz. Geçirdiğiniz zaman hayattır ve bu zamanın bir tekrarı da yoktur bu dehşet önemli bir şey...”(Atılğan, 2001:51).

Yolların kesişmesi ya da kader birliği vasıtasıyla ikisi arasında derin bir dostluk kurulur. Ancak Ridade'nin hayatındaki çöküş, Uğurlu'nun da etkisiyle daha da derinleşir. Kocasını ve kardeşinin ihanetiyle sarsılan Ridade, Uğurlu'nun desteğiyle ayakta kalmaya çalışır. Zamanla Ridade Çıkmazı, Ridade'nin çabalarıyla güzelleşir, ancak onun iç dünyasındaki acılar, sokaktaki güzellikleri de yavaş yavaş yok eder. Uğurlu'nun ölümüyle birlikte, Ridade'nin hayatla arasındaki son bağ da kopar. Ridade'nin çöküşü, çevreye yansıtılır. Sokak da benzer şekilde betonlaşmış ve orijinal güzelliğini kaybetmiştir. Öykü iki çöküş arasındaki özdeşleşmeyi bilhassa dikkate sunar.

Uğurlu'nun ölmesiyle o güzel ev ve sokak da ölmeye başlar. Zaten Ridade de fiziksel olarak yaşar. Hayata canlı biçimde katılamaz. Oysa çalışkanlığı ve becerikli olmasıyla ünlü olan Ridade, sadece kendi ailesine değil, komşularına da yardım eli uzatmıştır. Temizlik, boyama gibi işlerde her zaman yardıma hazır olması, onu çevresindeki insanlar için değerli kılmıştır. Toplumun temizlik ve düzenine de katkı sağlamıştır. Şenocak öykülerinde kadın kahramanlarının bazıları tarihten, masallardan bazılarını da gerçek yaşamdan almıştır.

“Ridade'de temel kaynak galiba annem... Annem çevresine hayat saçan bir kadındır. İnanılmaz bir yaşam sevinci vardır. Aslında bütün kadınlarda hayata hayat katan bir şeyler var. Yaşamın kaynağı da kadındır. Bunu söylerken 'doğurgan da o yüzden' demek istemiyorum. Bu yalnızca doğurganlıkla sınırlı bir şey değil. Kadınlar bütün canlılara karşı o kadar duyarlılar ki...”(Atılğan, 2001:51).

Uğurlu'nun evi bir gece vakti ateşe verip yerine apartman dikilir. Ridade Çıkmazı Sokağı yerini Konaklı Çıkmazı'na bırakır. Arnavut kaldırımlar sökülüp yerine asfalt dökülür. Otomobillerin geçmediği sokak otoparka dönüşür. Kadın, bir zamanlar yaşamın simgesi iken kadının ölmesiyle birlikte sokak da ölmeye başlamıştır. Böylece kamusal alanın ve kadının ölmesi eş zamanlı olarak başlamıştır. Uğurlu'nun evine ateş verilip yerine apartman dikilmesi, anılarla örülü, sıcak ve yerel yaşam alanlarının, yüzeysel moderniteye ve şehirleşmeye kurban gitmesini simgeler. Müstakil ev geleneğin ve hafızanın simgesidir. Bu yapılar kendine ait kişisel anıları ve yaşamışlıkları geleceğe miras bırakmakta modern yapılardan daha elverişli düşünülebilir. Müstakiller, modernleşmeye karşı, toplumun bir parçası olmayı, geçmişin sıcaklığını ve yerel özgünlüğü temsil eder. Ridade Çıkmazı'nın Konaklı Çıkmaz'a dönüşmesi ise, eski aşinalığın yerini, dışarıdan gösterişli fakat içerik bakımından maddi veya ruhsuz bir düzene terk etmesini simgeler. Arnavut kaldırımlarının yerini asfaltın alması da benzer vurguyu içerir. Burada da geçmişin renkleri modern gerekliliklerle yer değiştirmiştir. Otomobillerin geçmediği sokakların otoparka dönüşmesi de benzer biçimde modern hayatın eşyanın etrafında kurulduğuna gönderme yapar. İnsan bir bakıma eşyanın nesnesi konumuna indirgenir. İnsan için gerekli yaşam alanları, makineye teslim edilir. Böylece metin, kadının kayboluşunu ve yeniden doğuşunu, toplumsal hafıza, kültür ve mekân arasındaki çarpıcı dönüşümü betimleyen, çok katmanlı bir söylem olarak karşımıza çıkar.

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) tarihli “Karanfilsiz”(Karanfilsiz: 19-51) kitabındaki öykülerden biridir. Karanfilsiz öyküsünde, çocuğun babası hastadır. Öykü, babasının hastalığı ve ailesinin yaşadığı zorluklara tanık olan çocuğun gözünden anlatılır. Babası felç geçirmiş, konuşma yetisini kaybetmiştir. Çocuk, babasıyla olan eğlenceli ve dokunaklı anılarını (örneğin, elma soyma sahnesi) hatırlar. Ancak bu sırada babasının sağlığı giderek kötüleşir. Doktorun ısrarıyla baba hastaneye yatırılır ve orada hayatını kaybeder.

Hikâyede karşımıza çıkan ölüm, yalnızca bilimsel bir gerçeklik değil; aynı zamanda varoluşsal, duygusal, ekonomik ve kültürel boyutları da içerdiği söylenebilir. Örneğin hikâyede, çocuğun babasının hastalığı ve ölüm süreci anlatılırken, araya anıların, babanın ölümü nedeniyle duyulan üzüntülerin girdiği görülür. Bir kaybın ardından hissedilenler, belirgin biçimde açığa çıkar. Çocuğun, babasının ölümünü ve

ölüm sonrasına dair merak ettiği şeyleri—örneğin, “Babamın ruhu başka birisinin etine girerse, o kişi iki ruhlu olmaz mı?” gibi—sorgulaması, ölümün yalnızca fiziksel bir son olmadığını, bir kayıp gibi insan zihninde varlığını sürdürdüğünü gösterir. Ölüm; kayıp, acı, bilinmezlik ve bazen de yeniden doğuş ya da ruhun devamı gibi anlamları içerir. Bu da onu tıbbi bir kavram olmaktan çıkarıp, varoluşsal mesele hâline getirir. Hikâyede bu çok katmanlı yaklaşım, hem trajik hem de ironik bir dille anlatılır. Çocuğun, babasının hastalığı ve ölümüyle yüzleşirken yaşadığı karmaşık duygular, ölümün yalnızca biyolojik bir son değil, aynı zamanda yaşamın anlamını sorgulattığı, kalplerde ve zihinlerde iz bırakan bir olgu olduğunu gözler önüne serer:

“Üç gün oldu. Ölmüş babam. Annem çok ağlıyor. “Oturma babanın koltuğuna, “diyor. Dinlemiyorum. Durmadan sallanıyorum. Kötü nine gitti. Annemle ben kaldık. Balkon kapısı açık durabilir bundan sonra” (Karanfilsiz,37).

Öyküde ölüm, hem biyolojik bir son hem de hayatın devamlılığıyla, ironik ve bazen absürt detaylarla iç içe geçmiş hâlde sunulur. Babasının ölümünü kabullenmeyen ya da kabullenmek istemeyen çocuğun trajedisi bunlardan biridir. Çocuğun, sürekli sokaklara çıkıp babasını araması ölümün kabullenilmeyişi olarak karşımıza çıkar. Çocukta travmaya neden olur, aynı zamanda yas ve melankolik bir sürecin başlamasına yol açar.

Annesi arama artık babanı dediğinde çocuk hayal kırıklığına uğrar. Böyle bir şeyi annesinden duyması çocuğu şaşkınlığa sürükler. Çünkü evlerinde bulunan kötü nine ruhun ölmeyeceğini söylemişti. Oysa annesi babasını artık aramaması gerektiğini söylemesi çocuğu bir paradoksa sürüklemiştir. Ruh ile bedenin ölümü arasındaki ilişkiyi çocuğa sorgulatması ve böylece çocuğu bir kavram karmaşasına sürüklemesi, çocuğu başka sorulara yöneltmiştir. Çocuk aracılığıyla metin bize iki farklı bakış açısını sunar. Birisi metafiziksel diğeri ise rasyoneldir. İlki, ölümün yalnızca fiziksel bir son olmadığı bilinç ve ruh gibi unsurların varlığını sürdürdüğünü savunur. Diğeri ise bilimseldir. Anne bilimin kabul ettiği gerçeklik ile hareket eder. Bu bakımdan ölümü geri dönüşsüz bir süreç olarak görür. Çocuk bu iki düşünce arasında sıkışıp kalır. Eğer çocuk bilimsel bir gerçekliği benimserse, kötü ninenin sözlerini bir yanılsama olarak değerlendirebilir. Ancak metafizsel bakış açısını içselleştirirse ölümden sonraki var oluşa inanabilir. Metnin sonunda çocuk annesinin yanıldığını ifade eder. Zaten babasını sürekli araması da buraya vurgudur. Dolayısıyla çocuk bilimsel bir gerçekliği reddederek ruh ölmez

olgusunu kabule eğilimli hâle gelir. Annesinin telkinlerini kabul etmeyip babasını aramaya devam eder.

Çocuk, ruh ve ölüm metaforları ile ölümü halen kabullenmemiştir. Köpeği bakkal ile babasını aramaktadır. Babasının hastalığı ve yavaş yavaş vücudundaki bozulmalar, ölümün kaçınılmaz gerçekliğini ortaya koyarken; çocuğun anlatımındaki sade, zaman zaman alaycı ve masum bakış açısı, bu gerçeğin çelişkili yanlarını—acı ve gülünçlüğü—bir arada gözler önüne serer. Çocuğun köpeği ile sürekli babasını arama durumu yas sürecinin kabullenilmemesidir.

“Yas, kaybın ardından gelişen doğal bir tepkidir. Zorlayıcı ve stresli bir süreçtir ancak bir hastalık değildir. Yas süreci bireysel ve kendine özgü bir süreçtir. Bu nedenle her birey için farklı bir deneyimdir ve gösterilen tepkiler bireyseldir. Bireyin tepkileri, sakin bir kabulden, ciddi kriz tepkisine kadar değişebilir. Bazıları, tepkilerini açık bir şekilde ortaya koyarken, bazıları ise rahatsızlıklarını saklarlar. Sevilen birinin kaybı sonrasında gelişen yas tepkileri her bireyde farklı olmakla beraber, bir dizi ortak bedensel, bilişsel, duygusal ve davranışsal tepkiler görülür.”(Bildik, 2013: 224).

Yas süreci ölümün yarattığı boşluğu doldurmak için bir çaba bir mücadeledir. Çocuğun babasını bakkalda araması ölümü bulunan ya da bulunabilecek bir şeymiş gibi algılamasının sonucudur.

“Karanfilsiz” (Şenocak, 2015) kitabındaki “*Gökçınar’ın Uykusu*”(Gökçınar’ın Uykusu:71-95) öykülerden biridir. Öyküde ölüm, İsmail’in yoksulluk ve çaresizlikle örülü hayatının kaçınılmaz sonu olarak merkeze alınır. Padişahın düzenlediği yarışmada, Gökçınar ağacını sökene kızı Elifnaz’ı vereceğini vaat ederken, başarısız olanın hayatını kaybedeceği bir ölüm-kalım mücadelesine dönüşür. Ancak, İsmail ağacı sökemediği için, yarışmanın bedelini canıyla öder:

“Zavallı İsmail’in kanlı başı gövdesinden ayrıldıktan sonra tok bir ses çıkardı toprağa düştüğünde. Usul usul yuvarlanıp geçti oradakilerinin önünden. Herkes biraz acıyarak baktı toprağın üzerinde yuvarlanan kanlı başa. İsmail’in başı Elifnaz’ın önüne düştüğünde durdu, gözlerini dikti, öylece kaldı” (Karanfilsiz, 20015: 93).

İsmail’in ölümü, sadece bir ceza değil, yoksulluğun dayanılmaz ağırlığına ve toplumsal eşitsizliğin acımasız kurallarına karşı yenik düşen bir insanın trajedisidir. İsmail’in hayatı, umutla girdiği bu mücadelede son bulurken, ölüm, onun sessiz isyanının da sembolü hâline gelir. Öyküde ölüm bütün bir yaşamın karşısına duvar gibi örülmüştür. Ölümün gerçekleşmemesi durumunda ortaya çıkacaklar ölüm düşüncesini bastırmıştır. Sınıf atlama ya da alt sınıflardan kurtulma isteği ölüm duygusunu

unutturmuştur. Bu manada ölüm kaçınılmaz bir son olarak görülürken gerçekleşmesi durumunda biyolojik bir son olacaktır. Yaşamda kalmak ise bu şartlar altında çok cazip gelmemektedir. İsmail'in seçiminin bu derece marjinal olması yaşadığı şartlar ve toplumsal sınıf ile de ilgilidir. Öyküde İsmail'in ölümü toplumsal eşitsizliğe bir haykırış bir itirazdır. Bu itiraz ise çok acı bir son ile gerçekleşir. Öykünün göndermelerine bakıldığında İsmail gibi yüzlerce gencin öldüğünü görmekteyiz. Yaşamlar, koşullar, mekânlar, trajediler farklı olsa bile aynı amaç etrafında kümelenen ve aynı sonu yaşayan insanları görebiliyoruz. İsmail o topluluktan sadece biridir. Öyküde, yüzlerce insanın öyküsüne tanık olmadan gerçekleşen sessiz sedasız ölümler vardır. Bir insanın ölümünün ses getirmemesi ne anlama gelir? Yaşam ve ölüm arasındaki bu sessizlik veya kimsesizlik bizi neyi sorgulatmaya zorluyor? Birilerinin düzenlediği bir yarışma, nasıl olur da bir insanın hayatını bu kadar değersizce sonlandırabiliyor? Öykü okuyucusuna tam bu soruları sordurur. İsmail hayatını kaybetmiş ve ölümüne kimse ağlamamıştır. Kimse ardından bir kelime bile etmemiştir. Onun varlığı da yokluğu da bir iz bırakmaz. Gökçınar'ı devirmeye çalışan İsmail omzunu ağaca vurduğunda bin yıldır ilk kez ağaçtan bir yaprak düşmüştü. Tek yaprak gelip Elifnaz'ın açık duran avucuna düşmüştü. Belki de İsmail'in ölümüne sadece ağaç tepki vermiştir. İsmail'in varlığı sistem tarafından kenara itilmiş, değeri göz ardı edilen bireyleri simgeler. Yarışmayı kaybetmesi ve ölümünün kimsenin umurunda olmaması, zengin ve güçlü olmayanların hayatının hiçe sayıldığını gösterir. Bu ölümler toplumda yankı bulmaz. Bununla birlikte, ağaçtan bin yıllardır dökülmeyen tek bir yaprağın dökülmesi, anlatımın en çarpıcı sembollerinden biridir. Bu yaprak, sistemin sessizliği içinde kaybolan bir ses gibidir; doğanın bile uzun süredir unutulmuş veya değersiz görülmüş bir hayatın varlığına sessiz bir itirazı gibidir. Adeta yaprak, İsmail'in kimsesizliğinin ve değersizleştirilişinin somut bir yansımasıdır. Onun ölümüne dair fark edilen, hüznü bir iz bırakır. Tam bu noktada okuyucu, sistemin ve insan doğasının acımasızlığı üzerine düşünmeye başlar.

“Sevgili Nefret” (Şenocak, 2021b) adlı kitabındaki “Buluşma” (Buluşma: 35-47) öyküsü, “İnsan neden ölmek istemez?” sorusuyla başlar. Bu düşünceler, hastalığı nedeniyle ölüme yavaş yavaş yaklaşan Aydın'ın durumu üzerinden şekillenir. Anlatıcı, geçmişte Aydın'la aynı evde kaldıkları zamanlardaki anılarını hatırlar. Neşeli günlerin ardından, artık ölümün ve yaşanacak acıların eşiğinde olan Aydın'ı ziyaret etmeye karar

verir. Ertesi sabah, yola çıkan anlatıcı, Aydın'ın evine doğru yürürken geçmişin sıcak anılarını hatırlar. Aydın, hastalığından dolayı annesinin evinde kalmaktadır. Eşi Nesrin de Aydın hastalandıktan sonra kocası Aydın'ı terk etmiştir. Anlatıcı, annesiyle kısa bir selamlaşmanın ardından Aydın'ın odasına girer. Aydın uykudan yeni uyanmıştır. Yorgun ve bitkindir. Kısa ve içten bir selamlaşmanın ardından, doğrudan Aydın'a "İnsan neden ölmek istemez?" diye sorar. İkili, sigara eşliğinde yaşam ve ölüm üzerine karışık, hem umut hem de umutsuzluk barındıran bir diyalog sürdürür. Bu diyalog sırasında, Aydın'ın eski eşi Nesrin'in ziyarete geleceği konuşulur. Kapıdan içeri giren Nesrin, üzüntü dolu ama geçmişin izlerini taşıyan bir ifadeyle Aydın'a yaklaşır. Nesrin'in gelişiyile birlikte, Aydın, anlatıcı ve Nesrin arasında Aydın'ın tedavisi, iyileşme umudu ve yaşamın kırılganlığı üzerine kısa, esprili ve iç karartıcı sözler söylenir. Aydın'ın giderek artan bitkinliği, ölümün yaklaştığını hissettirirken, karakterler arasında yaşamla ölüm arasındaki ince çizgi belirginleşir. Sonunda, ziyaretin ağırlığı ve var olan umutsuzluk içinde, anlatıcı içsel bir bunalım yaşamaya başlar; Aydın ve Nesrin'e sessizce veda ederek evden ayrılır. Öykü "insan neden ölmek istemez" sorusunun tekrar edilerek bitirilmesiyle son bulur.

Genç yaşta Aydın'ın hastalığı, yakın dostunu derin bir sorgulamaya iter. Aydın, ölümcül hastalığı nedeniyle fiziksel ve ruhsal olarak tükenmiştir, ancak hâlâ yaşamaya dair bazı umutları vardır. Aydın fiziksel olarak çökmesine rağmen mizahı bir savunma mekanizması olarak kullanır. Ölümün gölgesinde bile zaman zaman mizahi bir üslupla konuşur. Bu durum, ölümün ağırlığını hafifletmeye çalışan bir savunma mekanizması olarak okunabilir. İroni, ölümle yüzleşirken yaşanan çaresizliği, insanın ölüm karşısındaki bilinmezliğini ve kabullenememe durumunu ortaya koyuyor. Aydın'ın esprili yanıtları, ölümün acısını bastırma çabası olarak da değerlendirilebilir Arkadaşına 'ölüyorum' diye cevap vermesi ölümün acı gerçeğini kabullendiğini gösterir. Geçmiş günleri hatırlayıp 'Ne güzel eğleniyorduk' demesi ise halen yaşama umutla baktığını ve yaşama tutunmaya çalıştığını gösterir. Aydın varoluşsal bir çatışma yaşar. Ve ölümle yüzleşmek zorunda kalır.

"Yaşam ve ölüm arasındaki mesafeyi müphemleştirerek düşsel ve sürrealist bir dünya yaratan Şenocak'ın amacı, yaptığı tercihler ile kader kavramı arasındaki bağlantıyı ve sevgi kavramını sorgulatmak ve böylece okuyucuyu kendi gerçeği ile yüz yüze getirerek bir insanın kendisiyle olan iç hesaplaşmasını sağlamaktır" (Değirmenci, 2020: 46).

Metinde “İnsan neden ölmek istemez?” sorusu, ölümün kaçınılmazlığını sorguladır. İnsanın, bu gerçekle yüzleşirken yaşadığı içsel mücadelesine dikkat çekilir. Gençlik döneminde ölüm düşüncesi bilinç dışında kalabilir. Ancak yaş ilerledikçe, saçların dökülmesi, bedenin zayıflaması gibi somut belirtiler, ölüm gerçeğini hatırlatabilir. Bu durum, ölümün aynı zamanda yaşamın kırılganlığına dair sürekli bir sorgulamayı bünyesinde barındırdığı görülür. Bununla beraber metinlerde ölüm, acı ve yok oluş hissiyle de ele alınır. Bu acı, hem hastanın hem de yakın çevresinin yaşadığı duygusal çöküşe yansır. Ölümün kaçınılmazlığına rağmen yaşamın sürdürülmesinin içsel bir tutku olduğu da vurgulanır. İnsan, ölümün getireceği acıyı ve yok oluşu düşünerek yaşamı reddedebilecekken, aynı zamanda yaşamın sunmuş olduğu anlık güzelliklere tutunmaya çalışır.

Ölümün varlığı, Aydın’ın hayatında kabullenemediği bir gerçek olarak belirir. O, ölüm düşüncesinin kendisine getirdiği fiziksel yorgunluk, ruhsal çökkünlük ve varoluşsal boşluk karşısında direniş gösterir. Ölümle yüzleşmenin getirdiği kaygı, onun hem kendisiyle hem de çevresiyle kurduğu ilişkilere de yansır. Dolayısıyla hem kaybetmenin hem de kaybetmemenin çelişkisini içinde barındırır. Bu bakımdan o; acıyı, umudu ve direnişi anlamlı hâle getiren bir olgu şeklinde işlenir. Bütün bunlardan ötürü “insan neden ölmek istemez” sorusu, varoluşsal bir sorgulamanın önünü açar. Aydın karakteri üzerinden bu sorgulamanın bedensel ve ruhsal yansımalarının, mizahî üslupla okuyucuya aktarıldığı görülür. Aydın’ın hastalığının ağırlığı, tüm konuşmalarına ve ilişkilerine yansır. Anlatıcı, Aydın’a ‘İnsan neden ölmek istemez?’ diye sorar. Bu sorunun yanıtını tam olarak alamasa da Aydın’ın yaşama direncine hayranlık duyar. Aydın ise sigara içerken gülümseyerek ölümü kabullenmeye çalışır. Eski güzel günlerin anısı, ölümün soğuk gerçeğini biraz olsun hafifletir. Öykü, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgide, insanın varoluşsal korkuları ve çaresizliği üzerine etkileyici olduğu görülen bir anlatı sunar. “İnsan neden ölmek istemez?” sorusu, öykü boyunca cevapsız bir şekilde yankılanır:

“ ‘İnsan neden ölmek istemez?’

Gecenin bu saatinde, bu sorunun yanıtından çok, beni bu yanıtı bulmaya zorlayanın ne olduğunu merak ediyorum. Arayış içinde arayış. İnsan neden ölmek istemez? Aydın’ın ölüme mahkûm olması mı beni bu soruya sürüklüyor. Doğada kesinlikle arıza var. Ölümün saçma olduğu kesin. Ama hiç değilse, hayatta bir biçimde telafi edilebilmeliydi. Örneğin, ölecek olan, artık yaşamak istememeliydi. Yani yok oluşun acısı da eklenmemeliydi üstüne. Oysa böyle değil. On yedisinde,

eğlenmekten başka hiçbir şey düşünmeyen bir gençle, seksenindeki dedenin yaşama isteği neredeyse aynı. Hiç değilse, yıllar içinde dökülen saçlar gibi, yaşama arzusu da azalmalıydı” (Buluşma, 37).

Çocuk yaştaki biriyle yaşlı birindeki yaşama arzusunun neredeyse aynı oluşu yazarın dikkatini çekmiş görünüyor. Onun isyanı, yüzü yaşama dönük olan çocuk ile yüzü yok oluşa meyilli olan yaşlı birinin aynı arzuyu taşımasıdır. Aydın karakteri üzerinden yansıtmaya çabaladığı esas tem de neredeyse budur.

Yukarıdaki alıntıda geçen “ölümün saçma olduğu” düşüncesi, sonsuza yazgılı insan için katlanılmaz görüldüğündendir denebilir. Nitekim öyküde yaklaşan bir ölümün maddi manevi ağırlığının karamsar atmosfer oluşturduğu görülür. Anlatıcı, ölüm düşüncesinin yaşama arzusuna eklemlenememesini, adeta yaşamın mutlak arzulanmasının imkânı şeklinde değerlendirir gibidir.

Aydın’ın arkadaşı olan anlatıcı Aydın’ı görmeye gitmeden bazı sorgulamaları içsel olarak yapar. Aydın’ı ziyarete giderken ölümle cebelleşen arkadaşımı nasıl teselli edebilirim, ona ne diyebilirim, onu nasıl avutabilirim, ölümü nasıl unutturabilirim gibi soruları yol boyunca kendi kendine sorar. Ama birdenbire ben de öleceğim diye bir soruyu kendine yöneltir ve şaşır kalır. Ölümü kendine yakınlaştırmaz. Oysa ölümün vakti bilinmemektedir. Aydın ile empati kurmaya çalışır ama bu durum da pek işe yaramaz ve sorgulamalar devam eder. Aydın, arkadaşı ve Aydın’ın eski eşi Nesrin üçgeninde bu sorgulamalar anlamlandırılmaya çalışılır. Hikâyede bütün ilişkiler ve olay örgüsü, ölmek üzere olan Aydın’ın üzerinden şekillenir. Ölüm hikâyesinin omurgasını oluşturur. Aydın’ın ölüm ile imtihanı hikâyedeki bütün kahramanları etkiler ve bütün kahramanların kendilerine varoluşsal sorular sormasına neden olur. Aydın üzerinden ölüme dair doğrudan ya da dolaylı olarak sorgulamalar yapılır. Ölüm bütün hayatı etkileyen ve bütün bir hayatı yönlendiren bir olguya dönüşür. Ölümün karşısına ise Aydın’ın yaşama isteği karşıt olarak önümüze çıkar. Aydın her ne kadar da ölüme yaklaşmış ise de yaşama isteği son derece yüksek bir seviyededir. Bu isteği diri tutmak adına daima geçmişe gider ve geçmişte kalan tatlı anıları hatırlar. Yaşama isteğinin canlı olmasında Aydın’ın genç olması da etkilidir. Zira yaşanacak onlarca yılının olduğunu düşünmektedir. Ölümün bu acı sonunu düşünmek istemese de vücudu fiziksel olarak tükenmektedir. Öyküde daima bu çelişkiler ile okuyucuya sorguma yaptırılır.

Ölüm ve yaşam arasındaki çelişkinin, özellikle “İnsan neden ölmek istemez?” sorusu etrafında içsel monolog ve diyaloglarla sorgulandığı bir öykü olan “Buluşma”, ölüm etrafında çokça düşünceye bilinçli ya da bilinçsiz gönderme yapar. İnsanın var olma arzusunun, onun en temel dürtülerinden biri olduğu kabul edilir. Bu doğrultuda hayatın acısıyla tatlısıyla birlikte var olduğu ve hayatın bütün bu teferruatla mana kazandığı söylenebilir. Yazar, kendisiyle yapılan bir söyleşide “insan neden ölmek istemez” sorusunu cevaplar. Bu cevaplar aynı zamanda öyküde yazarın dikkatlere sunmayı arzu ettiği tema de karşılık gelir:

“Aslında o öykü, ‘insan neden yaşamak ister?’ sorusunun çevresinde dolaşiyor. Bir tersinleme söz konusu yani. İnsanın yaşamak için nedenleri olmalı. Hazları, mutlulukları, sevinçleri olmalı. Bunlar yok olduğunda, ‘insan neden ölmek istemez?’ sorusu anlam kazanıyor. İnsanın anavatanı ömrüdür. Orada mutlu değilse hiçbir yerde ‘buluşma’ adlı öyküdeki Aydın’ın anavatanında mutluluk kalmamış, bu yüzden sorusu, ‘insan neden ölmek istemez?’ ‘neden yaşamak istiyorsunuz sorusunun’ kesin ve açık yanıtlarını bulamıyorsanız neden ölmek istediğiniz sorusunu yanıtlamak zorunda kalırsınız. Bu durumda okura yüklenilen sorumluluk hayatının karşılığını vermesi, mutlu olması, mutlu etmesi” (Gür, 2003: 7).

“Sevgili Nefret”(Şenocak, 2021b) kitabında yine aynı ismi taşıyan “Sevgili Nefret”(Sevgili Nefret:9-25) öyküsünde Handan Hanım ile Âli Bey’in hayatı, on yıl önce bir depremde kaybettikleri oğulları Ömer’in ölümüyle paramparça olur. Deprem anında Âli Bey, bilinçsiz bir tercihle karısını kurtarıırken oğlunu enkazın altında bırakır. Binaya dönüp oğlu Ömer’i enkazdan kurtarmaya çalışırken bina yıkılır ve oğlu enkazın altında kalarak ölür. Handan Hanım, oğlunun kaybını asla kabullenemez. Âli Bey’i bir ‘ihanetle’ suçlar, ona nefretle karışık bir sessizlik duvarı örer. Âli Bey ise suçluluk duygusuyla Handan Hanım’a adeta bir çocuk gibi bakar, onu cevizler, üzümle besleyerek kendi acısını dindirmeye çalışır. Oğlu Ömer’in ölümü, Handan Hanım’ı bir hayalet gibi yaşamaya iter. Oğlunun anısına sığınır, Âli Bey’i reddeder, kendi bedenini ve ruhunu neredeyse ölüme terk eder. Âli Bey ise Handan Hanım’a olan tutkusuyla ayakta durur, ancak her gece rüyalarında Ömer’in çığlıklarıyla uyanır. On yıl sonra, Ömer’in ölüm yıl dönümünde Handan Hanım, Âli Bey’i açıkça suçlar: ‘Oğlumu ben mi öldürdüm? Yoksa sen mi?’ Bu soru, Âli’nin zaten çürümüş olan iç dünyasını tamamen dağıtır. Handan Hanım, oğlunun ölümünden esasen Ali Bey’i sorumlu tutar. Öncelikle onu kurtarması gerektiğini düşünmektedir. Ali Bey’e de bu yüzden darılmış ve onunla iletişimin sessizliğe bürünmek suretiyle kesmiştir. Kendisiyle yapılan söyleşide

Şenocak’a bu durum sorulur. Bir insanı iki sevdiği arasında bir seçime zorlamanın zor olup olmadığına karşı Şenocak, zorluğu itiraf eder:

“Sevgili Nefret’te Ali Bey’in karısı ile oğlu arasında yapmak zorunda kaldığı zor bir seçim var ve her ikisi için de yaşadığı pişmanlık... Bu seçim sizin için de zor oldu mu?

Hem de çok. Tanık olan arkadaşlarım var, öykü orada tıkanıp kalmıştı bu yüzden. Gerçi bu öykünün değil, benim suçumdu. Elim gitmiyordu bir türlü. Ama öykünün kendi gerçekliği var. Sonuçta olanlar oldu ve aslında hayat kazandı” (Gür, 2003:7).

Ailenin artık çocuğu olmaz ve Ali Bey de eşine bir çocuk gibi bakar, onun üzerine titrer. En güzel balları reçelleri yemişleri alır. Karısına yeni doğmuş bir bebek gibi bakar.

“Ali Bey o büyük zelzelede sırasında yalnızca Ömer’i değil biraderi Kayıhan’ı yeğenleri Azade ve Hanzade’yi de yitirmişti ama geçen yıllar nedense ona en büyük kayıp, Handan Hanım gibi gelmişti hep” (Sevgili Nefret, 17).

Depremde ölenler arasında sadece Ömer yoktur. Ama hikâyenin omurgası Ömer üzerinden şekillenir. Ömer öldükten sonra Handan Hanım’ın, Ali Bey’e karşı davranışları asla eskisi gibi olmaz. Ölüm aslında aralarında var olan ilişkiyi de sevgiyi de öldürmüş, Handan Hanım’dan geriye nefret ve intikam duygusunu bırakmıştır. Handan Hanım, Ali Bey’in yanlış seçim yaptığını ve kendisinden intikam almak için önce eşini sonra oğlunu kurtarmaya çalıştığını söyler. Esasen Ali Bey bir öncelik hatası yapmıştır. Çünkü depremin başlamasıyla bitiş arasında saniyeler vardır ve bu kadar kısa sürede Ali Bey, ağırlığı bir ömür sürecek bir tercihi yapmakta davranmış gibidir. Nitekim öyküde depremin kısa bir anda olup bittiğine açıkça değinilir.

“Aynı hızla eve dönmek için koşarken, cahil zelzele kendi açlık ve susuzluğundan başka her bir şeyden bihaber, obur zelzele, birkaç küçük andan daha kısa süren korkunç bir vuruşla iki katlı, kagir evi yere sermiş, kıyameti getirmiş, hayatı bitirmişti”(Sevgili Nefret,16).

Dolayısıyla Ali Bey niçin önce eşini kurtardığını anlamış değildir. Aniden yaşanan sarsıntılar sonucunda bu durum tamamen tesadüfi olarak gelişir. Ömer’in ölümü ailenin de ilişkilerine ket vurmuştur. Handan Hanım’ın ani bir biçimde gelişen olaylara yanlış yerden baktığı düşünülebilir. Esasen yazarın burada kurgu bakımından okuru zora sokacak bir durumu ortaya koyduğu da söylenebilir. Zira bir kişinin ani bir şekilde yaptığı, bilinçli olup olmadığı da her bakımdan sorgulanabilir bir tercihi yüzünden neredeyse ömür boyu ruhsal yönden cezalandırılması bir çelişki diye görülebilir. Yazarın, Ali Bey’i bu tercihi yüzünden Handan Hanım’ın öfkesine maruz

bırakması bu bakımdan haklılık içermiyor diye düşünmek mümkündür. Çünkü Ali Bey, Handan Hanım'ın öncelikle kendisini kurtarmasının bedelini her defasında ona ödetir gibidir. Hatta Ali bu ilişkilerden o kadar etkilenir ki kalp krizi geçirir ama yine de eşini bırakıp gitmez. Bütün olanlara rağmen hâlen Handan Hanım'ı sevip kollamaktadır. Bütün çabası ve mücadelesi Ömer'in ölümünü unutturmak adınadır. Kendi benliğini bile buna kurban eder. Sadece Handan Hanım ve ölen oğlu Ömer vardır. Ali Bey neredeyse sadece fiziki olarak yaşamaktadır. Enkazın altında kalıp ölen ve yaşamı son bulan aslında Ali Bey'dir. O ölümden sonra Ali Bey'e ait hiçbir şey kalmaz. Söz hakkı dahi elinden alınmıştır. Ali Bey bütün olanların farkında olmasına rağmen eşi için bütün bu olanlara katlanır.

Ömer'in ölümü, hikâyenin temelini oluşturarak diğer tüm kayıpları gölgede bırakan sembolik bir ağırlık kazanır. Ömer'in ölümüyle, aile derinden sarsılır ve ailede artık hiçbir şey eskisi gibi olmaz Ailenin her anı ve her günü Ömer'in acı hatırasıyla gölgelenir. Ömer'in ölümü, ailede geri dönülmez bir kırılma noktasına işaret eder. Handan Hanım ile Ali Bey arasındaki ilişki, sevgi yerine öfke, nefret ve intikam duygularıyla şekillenerek bir trajediye dönüşür. Handan Hanım, Ali Bey'in seçimlerini sorgulayarak bu trajediyi bir hesaplaşma aracına çevirir.

“Hayatta Kalma Oyunu”(Şenocak, 2021a) isimli yapıtta yer alan “Hayatta Kalma Oyunu”(Hayatta Kalma Oyunu: 39-49) öyküsünde hayatın kaçınılmaz sonu, ölüm teması üzerinden merkeze alınır. Bir farenin basit ama tutkulu arzusu olan peynir sevgisi üzerinden insan yaşamının acı gerçekleriyle paralellik kurulur. Fare, eski ahşap konakta geçen huzurlu günlerin ardından, yıkım ve ölümle yüzleşen yeni hayatında, hayatta kalma oyununun acımasız kurallarıyla mücadele eder. Her daim yaşamın tadını çıkarma arzusundan vazgeçemez. Konaktaki yıkım, sadece fiziksel bir yıkım değildir. Aynı zamanda geçmişteki huzurun, birlikte yaşanan mutluluğun da yitirilmesini simgeler. Fare ise zevkine doyamadığı peynirin cazibesiyle, ölümün gölgesinden kurtulamayan bir varlık olarak tasvir edilir. İnsanların kurduğu tuzaklar, ölümün ve yıkımın soğuk yüzünü ortaya koyarken, hayatta kalma çabası da ölümün kaçınılmazlığını gözler önüne serer.

Şenocak, hayatı oyunda kalmak üzerinden kurgular. Küçük bir canlının bile bu oyunda kalması için mücadele etmesi gerektiğini sezdirir. Öykü, hayatta kalma

mücadelesinden verir. Farenin seçilmiş olması, yaşamın sade ve doğal çerçevesinde okuyucuya evrensel bir mesaj vermek için olabilir.

“ ‘Hayatta Kalma Oyunu’nun kahramanı da bir fare. Üstelik karşımızda hayat felsefesi yapan bir fare var. Doğru. Fare çünkü can dediğimiz şey diğer varlıklarda da var; bitkilerde ve hayvanlarda... Anlatmak istediğim gerçekten ‘Hayatta Kalma Oyunu’ydu. Ancak bunu bir insanla örneklemek zor olacaktı. ‘Hayatta kalma oyununu nasıl anlatabilirim’i düşündüm. Doğmak, büyümek, okula gitmek, çalışmak v.s. Tüm bunlar hayatta kalma oyununa katılmanın birer parçaları.... Bir oyun öğrenmek gerekiyor; örneğin mühendislik oyununu öğrenip, hayatta kalabilmek için ömür boyu ‘mühendisçilik oyunu’ nu oynamak şart... Bu şu demek: Öğrendiğimiz her şey hayatta kalmak için yaptıklarımızdır. Bunu fareyle anlatmak çok daha kolaydı. Küçük bir canlıdır fare. Yaşam standartları çok bellidir. Acıkırlar ve karınlarını doyurmak isterler. Bu öyküde de farklı bir şey olmuyor. Acıkıyorlar ye karınlarını doyurmak istiyorlar. Konakları ellerinden alınan fareler, başka bir eve kaçabilecek kadar yasama isteği ile dolular. Minik faremiz de kaçtığı evde hayatta kalma oyununa katılmak için karnını doyurmak zorunda. Bir parça ekmek girintisi, bir parça peynir... Ama evin sahibi olan karı-koca kendi hayatta kalma oyunları içerisinde bilge faremize yer vermek istemiyorlar” (Atılğan, 2001: 52).

Fare, zorluklarla başa çıkma isteği ve hayatta kalma içgüdüleriyle güçlü bir sembol haline gelir. Ayrıca, farelerin yaşamındaki temel ihtiyaçları, yiyecek arayışı ve barınak, insanın hayatta kalma mücadelesiyle paralellik gösterir. Böylece yazar, insanları ve evreni daha yakın bir şekilde anlatmak için basit ama anlamlı bir hayvanı seçmiş sayılır. Bu tasvir, bireylerin hayatta kalma yolunda karşılaştıkları engellerin evrenselliğini simgeler. Yazara göre fare basit ve sade bir varlıktır. Onun hayatı, zorlu bir hayatta kalma mücadelesini yansıtır. Hikâyede bir peynirin fare için ne kadar önemli olduğuna dikkat çekilir. Çünkü peynir farenin oyunda kalabilmesini sağlayan bir yiyecektir. Başka canlılar için belki de çok da önemli olmayan bir yiyecek farenin hayata tutunma aracıdır. Farenin hayatta kalması da ölmesi de bu yiyeceğe bağlıdır. Peynir, hem yaşam kaynağı aynı zamanda ölüme götüren bir sembol olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla ölüm korkusu peynire kavuşma üzerinden verilir.

Yüzlerce yıldır farelerin içinde yaşadığı konak yıkılır. Binanın yıkılması onlarca farenin ölümüne neden olur. Hikâyede yıkıntı ile ölüm arasında güçlü bir bağ kurulur. Binanın yıkılması ölüm gibi bir sonu simgeler. Yıkım da ölüm de benzer bir sonu niteler. Binanın yıkılması, insanın kontrol edemediği olaylar karşısında insanın çaresizliğini ve ölümün gelişini simgeler. Binanın tamamen yıkılması ölümün bir belirtisi olarak kabul edilebilir. Ölüm korkusu hikâyede farenin korkusu ile özdeşleşmiştir. Fare, ölümün yaklaştığını hisseder ve bu durum onu derin bir korkuya

sürükler. Bu korku hayatta kalma oyununu daha da zorlaştırır. Yaptığı ya da yapmayı düşündüğü her tercih, daima ölümünü içeren bir tercihe yol açar. Farenin ölümü hissetmesi varoluşsal bir sorgulama yapmasına da neden olur. Kardeşinin ölümüne tanık olması yaşama dair umutlarını azaltmıştır. Bundan sonra ölümün hayatın içinde var olan bir süreç olduğunu benimser. İlk kez ölüm gerçeğiyle bu kadar somut ve çarpıcı bir şekilde karşılaşır. Ölüm fare için artık çok da uzakta değildir. Çünkü kafese tıklmıştır. Kafes öyküde ölüm tuzağının sembolüne döner. Diğer taraftan ölüm düşüncesinin çok yoğun hissedildiği bir mekâna dönüşür. Fare kafeste iken ölüm ve yaşam üzerine sorgulamalar yapar.

Bu sorgulamalar yaşamın kırılganlığı, ölümün kaçınılmaz bir son olduğu, ölüm korkusunun ölümden kaçmak için bir sığınak olamayacağı sorularının sorulmasına neden olur. Hikâyenin sonunda fareyi bir kafesin içinde mezarlığa bırakıp giderler. Mezarlık öyküde kullanılan imgelerden biridir. Her mezar daha önce var olmuş bir yaşama denk gelir. Mezar sessizliği ise hakkında fikir yürütülemeyen yönüyle bir bakıma ölüm sessizliği ile özdeşleşir.

Fare için kafesten çıkamamak hayatta kalmanın en zor anlarından biridir. Zaten kafesin dışına da çıkamaz çünkü kedi farenin çıkmasını beklemektedir.

“Adamın ağır adımlarla uzaklaşmasını seyretti. Evde öldürmenin yolunu bulamadıkları için mezarlığa bıraktıklarını anlıyordu. Adam gider gitmez kedi yanına gelmişti. Küçük pençeler atarak avına nasıl ulaşabileceğini anlamaya çalışıyordu. Hava usul usul kararıyordu” (Hayatta Kalma Oyunu, 47).

Her halükârda fare ölümün pençesini üzerinde hisseder. Kafesten çıkamayacağını bilir. O, ölüm ile yüzleşmiştir artık. Ölümü bekler. Ama ölümü beklerken peyniri yemeyi de ihmal etmez. Hayatın realitesine uygun davranır. Ölümü beklerken ölüm korkusu ve tedirginlik hali yerini sükûnet ve dinginliğe bırakır. Her şey oluruna ve hayatın akışına terk edilir. Bir nevi sorgulamadan teslimiyet evresine geçilir. Ölümün de hayatın bir parçası olduğu yönünde dolaylı bir kabul öne çıkar.

“Hayatta Kalma Oyunu’nun sonunda, neden böyle düşündüğümü bilmiyorum ama peynirin zehirli olduğunu düşündüm. Galiba fareyi çok sevdim ve bir şekilde karar vermesi çok hoşuma gitti. Senin söylediğin tam da şu: insanın durumunu düşünelim. Ölümü beklemiyor mu? Şimdi zaman bize ait. Ama sonra... Hepimiz ölümü bekliyoruz. Fakat ortada hiç de böyle bir gerçek yokmuş gibi davranıyoruz. Ölüm bana büyük bir skandal gibi geliyor. Utanç verici bir şey... Farenin durumu da böyle iste. Kapanın içinde çok güzel kokan bir peynir parçası var. Kapanın kapısının hemen önünde de bir kedi. Bu durumda benim önerim ‘peyniri yiyin... Paniğe kapılmayın ve peyniri yiyin...’ Farenin de, bilge bir fare

olarak yaptığı şey bu. Ayrıca şunu da düşünecek kadar bilge bir fare. Doğarsın, yasarsın ve ölürsün. Kapanın içinde çok güzel kokan bir peynir var. Zaten bir gün öleceğime göre -ki kedi kapanın önünde beklemektedir- önce peyniri yemeliyim. Gerisini daha sonra düşünürüm... Yaşamda biraz böyle serseri olmak gerekiyor. Çok düzenli bir akıl insanı tutsak ediyor çünkü... Etrafına baksana... İşte düzenli akıl ve aklın yarattığı uygarlık... Apartmanlar, devasa binalarda sıkıştırılmış yaşamlar... Kurallar...” (Atılğan, 2001: 52). Bütün bu düşünceler ve sorgulamalar eşliğinde fare peynirini yemeyi sürdürür ve öykü sona erer.

Şenocak, ölümü varoluşsal, toplumsal ve felsefik bir olgu olarak ele alır. Ölüm yalnızca biyolojik olarak hayatın son bulması değil; dönüşüm, başlangıç, sorgulama ve toplumsal eleştiri aracıdır. Kayıpların ve geride kalan insanın acısını derinlemesine irdeler. Bu irdeleme çoğu zaman insan üzerinden verilse de bazen bunun hayvanlar üzerinden verildiği de görülür. Bazı öykülerinde ölüm mizahi bir özellik taşır. Bazılarında trajik bir son, kimilerinde ise toplum tarafından unutulmuş bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Unutulmuş bir gerçeklik olan ölüm semboller ile açığa çıkar. Ağaçtan düşen bir yaprak, bir gazete haberi, kafese konulan fare tarafından ulaşılmak istenen peynir, kar tanesinin gökyüzünden süzülerek yere düşmesi, mekân olarak mezarlığın seçilmesi, sokağın eski halinden uzaklaşması, çiçeklerin solması, geçmişte kalan bir anı, bu sembollerden bazılarıdır. Yazar, ölümü bazen metindeki katmanlara gizlerken bazen de açık bir şekilde verir. Dolaylı ya da doğrudan ölüm teması metinlerinde en çok başvurduğu tema olarak görünmektedir. Toplumun sorunlarına dikkat çekilirken ölümü bir hatırlatma aracı olarak sunar. Yoksulluk, eşitsizlik ve modernleşmenin yıkıcı etkileri, ölüm üzerinden eleştirilir. Ölüm merkeze alınarak bu sorunlara dikkat çekilir. Kısaca ölüm yazarın öykülerinde çok çeşitlilik gösterir. Örneğin ‘Karanfilsiz’ öyküsünde babasının ölümü, çocuğun travması ve ruh-beden ikilemi, ‘Buluşma’ öyküsünde genç yaşta ölümle yüzleşen Aydın’ın fiziksel çöküşü ve yaşama tutunma çabası etrafında işlenir. Bireylerin ölüm ile ilgili bağlantısı kişisel nitelik arz etmektedir. Ölüm vakaları öykünün katmalarında gizlenmez. Bazı öykülerinde ise ölümün toplumsal yansımaları ele alınmıştır. Ölüm ile birlikte toplumsal mesajlar verilmeye çalışılır. Ölüm burada bir araç olarak sunulur. Ölüm teması kullanılarak toplumsal bir eleştiri yapılır.

‘Gökçınar’ın Uykusu’nda ekonomik zorluklar yaşayan İsmail’in hikâyesine yer verilir. Yoksul İsmail’in ölümü sınıfsal eşitsizliğin sembolü haline gelir. Ridade Çıkmazı’nda Uğurlu’nun ölümü, geleneksel yaşamın modernite karşısında yok oluşunu temsil eder. Ölüm geleneksel tarafı simgeler. Modernite gelenek karşısında galip gelir.

Gelenek burada bir anı bir söylem olarak varlığını sürdürür. Yaşamda herhangi bir karşılığı kalmaz. Sadece ‘hoş bir sada’ olarak kalır. ‘Mavi’de, ölümün unuttuğu bir karakter üzerinden ölümsüzlük ve var oluş mücadelesi anlatılır. Buradaki ölüm türü de sembolik bir ölümdür. Var olmak ile ölüm bir paradoks içinden sunulur. ‘Hayatta Kalma Oyunu’nda fare, ölüm korkusu ile yaşamın kırılganlığını yansıtan metafora dönüşür. Bu iki öykü sembolik ve absürt ölüm kategorisinde değerlendirilebilir. ‘Sevgili Nefret’ öyküsünde depremde çocuğunu kaybeden ailenin parçalanışı, suçluluk ve nefretle iç içe işlenir. Bu ölüm aile ilişkilerinde ölümün yansımaları olarak ele alınır. Ölümün aile içindeki ilişkileri nasıl etkilediğinin tablosu çizilir. Bu tabloda ölüm aile dışında kimseyi etkilemez. Etki alanı sadece aile ile ilgilidir. Ölüm toplumsal bir meseleye dönüşmez. Ve toplumsal bir soruna neden olmaz.

Ölüme dair inançların ve yaklaşımların ele alındığı hikâyeler de vardır. Bu hikâyelerde ölüm inanç ve bilim etrafında tartışılır. Başka deyişle metafizik ve rasyonel çatışma bağlamında ele alınır. Ruh, ölüm ve kader meseleleri hakkında tespitler yapılır. ‘Karanfilsiz’ öyküsünde çocuğun ruhun ölmezliğine inancı ile annenin bilimsel gerçekçiliği çatışır. ‘Yeniden doğuş umudu’ olarak ölüm temasına da rastlanılır. Ölüm bir imkân, ileri zamanlar için bir umut kapısı olarak sunulur. ‘Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer’de Zalfaris, ölüm fikrinden vazgeçerek yaşama tutunur. Ölüm teması hikâyede hayatı değiştiren bir kırılma noktası olarak metinde kilit bir görevi üstlenir. ‘Ridade Çıkmazı’nda kadınların kaderi, ölümle kesişen toplumsal rolleri sorgulanır. Kader ve rastlantı sarkacındaki ilişkilere yer verilir.

“Peki tesadüfler? Kader buluşması yakın mı? Evet, ama zaten tesadüfler hayatın kendisi değil mi? Aslında çok da kaderciliğe düşmemek gerekiyor. Hayatı şöyle de tanımlayabiliriz: Hayat tesadüflerin bir toplamıdır. Âma hayat için en doğru tanım ‘hayat zaman’dır olacaktır. Daha doğrusu yaşadığımız sırada zaman bize aittir. Yaşıyorsunuzdur ama sonra biz zamanın oluruz. Zaman bizleri ister ağaç yapar, ister çiçek yapar, isterse başka bir şey... Hayatın kuralı budur” (Atılgan,2001:51).

Kimi öykülerinde ise ölümün kaçınılmaz bir son olduğunu ve bunun engellenemeyeceği anlatılır. Hayatın akışında var olan döngüsel bir mesela olarak dikkat çeker. Ölümün sıradanlığının anlatıldığı ‘Hayatta Kalma Oyunu’nda fare, ölümü kaçınılmaz bir gerçek olarak kabullenir ve son anını bu fikri düşünerek geçirir.

Şenocak, ölümü ‘çok katmanlı bir olgu’ olarak sunar. Bazen bir kurtuluş, bazen trajedi, bazen de toplumsal çürümenin aynası olarak ölüm temalarına değinilir. Ölüm,

insanın varoluşsal korkularını, umutlarını ve toplumsal adaletsizliklerini açığa çıkaran bir araç olarak işlev görür. Her öyküde farklı bir yüzüyle karşımıza çıkan ölüm, okuru yaşamın anlamı üzerine düşünmeye zorlar. Yazarın öykülerindeki ölüm temasını bir başka yazarla karşılaştıran Recep Çinkılıç, yazarın ölüm ile ilgili değinilerini, onun bu temayı neden ve nasıl ele aldığını açıklamak için zikreder:

“ ‘Öykülerimin tür olarak büyütlü gerçekçi, gerçeküstücü, fantastik veya karşı gerçekçi olduğu söyleniyor. Gerçekçi olduğunu söyleyenler bile var. O zaman merak edip araştırdığımda, gerçekten hepsinden bazı özellikler taşıdığımı görüyorum. Ama hiçbirisi tek başına benim öykücülüğümü kapsamıyor. Buna rağmen, edebiyattaki en temel iki anlayışın gerçekçilik ve karşı gerçekçilik olduğunu kabul edersek, evet, ben karşı gerçekçilik içinde yer alıyorum.’ ‘Gerçeklerden yola çıkıyorum. Örneğin, evliliği ele alıp ondan bambaşka, olması mümkün görünmeyen olaylar yaratıyorum. Hayaller ise, yazınsal bir gerçeklik kazanıyor.’ ‘Naj’ isimli kitabının başında yer alan ‘Bu kitaptaki bütün hayaller gerçektir. Benzerlikler rastlantı değildir.’ ifadeleri yazarın hayal-gerçeklik konularına ilişkin düşüncelerini ortaya koyması bakımından manidardır” (Çinkılıç, 2013: 693).

Hakan Şenocak’ın öykülerinde ölüm, yalnızca fiziksel bir son olmaktan çıkarak varoluşsal, toplumsal ve psikolojik boyutlarıyla çok katmanlı bir temaya dönüşür. Ölüm, bireyin içsel çatışmalarını, toplumsal eşitsizlikleri ve insan yaşamının kırılganlığını sorgulayan bir araç olarak işlenir. Bazen trajik bir son, bazen bir kurtuluş, bazen de mizahi veya absürt bir gerçeklik olarak sunulan ölüm, her zaman yaşamın anlamını yeniden düşünmeye çağırır. Şenocak, ölümü bireysel ve kolektif düzlemlerde ele alırken, karakterlerin ölümle ilişkileri üzerinden insan doğasının umutlarını, korkularını ve direncini açığa vurur. Bu öykülerde ölümün birkaç çeşitli boyutundan söz etmek mümkündür.

3.2.1. Bireysel Ve Varoluşsal Boyut:

Şenocak’ın öykülerinde ölüm, bireyin varoluşsal sorgulamalarının merkezindedir. Karakterler, ölümle yüzleşirken yaşamın anlamını, kayıplarını ve kendi kırılganlıklarını sorgular. Örneğin, bir karakterin hastalığı üzerinden “neden ölmek istemeyiz?” sorusu, yaşam arzusunun ölümün kaçınılmazlığına karşı direncini ortaya koyar. Başka bir öyküde, ölümün “unuttuğu” bir karakterin uzun yaşamı, ölümsüzlük ve varoluşun anlamı üzerine paradoksal bir tartışma açar. Çocuk bir karakterin babasının kaybıyla yaşadığı travma ise, ölümün yalnızca fiziksel değil, zihinsel ve duygusal bir süreç olduğunu gösterir. Bu öyküler, ölümün bireyde yarattığı kaygı, yas ve kabullenme süreçlerini derinlemesine irdeler.

3.2.2. Toplumsal Ve Eleştirel Boyut:

Şenocak, ölümü toplumsal sorunlara ayna tutmak için kullanır. Yoksul bir karakterin trajik ölümü, sınıfsal eşitsizliğin ve sistemin bireyi hiçe sayan yapısının sembolü olur. Ölüm, burada bireyin toplumsal düzen karşısındaki çaresizliğini ve sessiz isyanını yansıtır. Başka bir öyküde, bir kadının ölümüyle bir sokağın modernite karşısında dönüşmesi, geleneksel yaşamın ve kültürel hafızanın kaybını simgeler. Şenocak, ölümü toplumsal çürümenin ve modernleşmenin yıkıcı etkilerinin bir göstergesi olarak sunar, okuru bireyin toplum içindeki yerini ve adaletsizlikleri sorgulamaya iter.

3.2.3. Psikolojik Ve Duygusal Boyut:

Ölüm, Şenocak'ın öykülerinde derin duygusal etkiler yaratır. Bir çocuğun kaybı, aileyi nefret ve suçlulukla parçalarken, ölümün aile dinamiklerine olan etkisi çarpıcı bir şekilde ortaya konulur. Başka bir öyküde, intihar düşüncesinden vazgeçen bir karakterin yaşama tutunması, ölümün bir kırılma noktası olarak dönüşüm gücünü gösterir. Hayvanların bile ölüm korkusuyla yüzleşmesi, yaşamın evrensel kırılganlığını vurgular. Şenocak, ölümü bazen mizahi, bazen trajik, bazen de unutulmuş bir gerçeklik olarak işler; ancak her zaman yaşamın değerini ve insanın direncini öne çıkarır. Ölüm, bireyin içsel uyanışını tetikleyen bir sorgulama aracı olarak, okuru hayatın anlamı ve toplumsal sorunlar üzerine düşünmeye zorlar.

3.2.4. Yasak Aşk-Aldatma

Aldatma ve yasak aşk, bireyler arası güvenin sarsıldığı, toplumsal normların ve ahlaki sınırların zorlandığı karmaşık duygusal durumları ifade eder. Bu tür ilişkiler genellikle tutkuyla başlayan, ancak gizlilik, suçluluk ve yıkıcı sonuçlarla devam eden bir yapıya sahiptir. Hem bireysel hem toplumsal düzeyde derin etkiler yaratır; aşkın masumiyetiyle ihanetin acısı iç içe geçer.

Türk edebiyatında aldatma ve yasak aşk teması, özellikle Tanzimat'tan itibaren bireyin iç dünyasına yönelişle birlikte işlenmeye başlanmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnusu*, bu temanın en çarpıcı örneklerinden biridir; yasak aşkın bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini anlatır. Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarlar da eserlerinde bu konuyu toplumsal değerlerle çatıştırarak ele almıştır.

1950 sonrası Türk edebiyatında yasak aşk ve aldatma temaları, bireyin iç dünyasına ve toplumsal baskılara karşı duruşuna odaklanarak daha psikolojik bir derinlikle ele alınmaya başlandı. Bu dönemde özellikle modernleşme, kentleşme ve kadın-erkek ilişkilerindeki dönüşüm, edebi metinlerde yasak aşklar üzerinden sorgulandı.

1980 sonrasında ise toplumsal çalkantılar, politik baskılar ve bireysel yalnızlık temalarıyla iç içe geçen yasak aşklar, daha çok bireysel bunalım ve kaçışın bir yansıması olarak işlendi. Tezer Özlü, Latife Tekin, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlar, bu temayı hem kadın bakış açısından hem de toplumun ahlaki çelişkileri üzerinden sorgulayan eserler verdiler.

Hakan Şenocak'ın öyküleri, insan ilişkilerinin karmaşıklığını ve duygusal çalkantılarını ustalıkla işleyen bir alan sunar. Bu öykülerde yasak aşk ve aldatma temaları, sıkça karşılaşılan motifler olarak öne çıkar ve farklı biçimlerde okuyucuya sunulur. Şenocak, bu temaları yalnızca bir olay örgüsü unsuru olarak değil, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarını, vicdani sorgulamalarını ve toplumsal baskılarla çatışmalarını yansıtmanın bir aracı olarak kullanır. Yasak aşk, bazen fiziksel ve bedensel bir eylem olarak somutlaşırken, bazen de duygusal bir boyutta, gönül verme ya da platonik bir tutku şeklinde kendini gösterir. Aldatma ise sadakatsizlikten pişmanlığa, anlık kararlardan uzun süreli travmalara uzanan geniş bir yelpazede ele alınır.

Şenocak'ın öykülerinde yasak aşk, tek bir kalıba sığmaz. Farklı şekillerde ve bağlamlarda ortaya çıkar. Kimi zaman bu aşk, fiziksel bir çekimle başlayıp bedensel bir eyleme dönüşür. Bir karakter, evliyken başka birine yönelir ve bu yönelim, gizli buluşmalarla ya da tutku dolu anlarla kendini dışa vurur. Ancak bu fiziksel boyut, çoğu zaman duygusal bir karmaşayı da beraberinde getirir. Örneğin, bir öyküde, evli bir erkek ya da kadın, eşine duyduğu sevginin azaldığını fark ettiğinde, başkasının bedeninde huzur arayışına kapılır. Bu arayış, bilinçli bir tercih olmaktan çok, nedenini bile tam anlamıyla kavrayamadığı bir dürtüyle gerçekleşir. Şenocak, bu anlık ve kontrol edilemeyen aldatmaları, karakterlerin içsel çelişkileriyle birlikte işler. Böylece okuyucu, sadece eylemi değil, o eylemin ardındaki duygusal boşluğu da hisseder.

Bunun yanı sıra, yasak aşkın duygusal boyutu da Şenocak'ın öykülerinde önemli bir yer tutar. Bir karakter, eşine sadık kalsa bile gönlünü başka birine kaptırabilir. Bu

gönül verme, fiziksel bir birleşmeye varmasa da karakterin ruhunda derin bir çatışma yaratır. Örneğin, bir kadın, kocasına karşı görev bilinciyle hareket ederken, başka bir adama duyduğu platonik aşk yüzünden psikolojik bir sıkıntıya sürüklenir. Şenocak, bu duygusal aldatmaları, karakterlerin iç monologları ve vicdani sorgulamalarıyla aktarır. Okuyucu, bu öykülerde, aşkın yasak oluşunun yalnızca toplumsal kurallardan değil, aynı zamanda bireyin kendi ahlaki sınırlarından kaynaklandığını görür.

Şenocak'ın öykülerinde aldatma, farklı nedenlerle ve biçimlerde ortaya çıkar. Kimi zaman sadakatsizlik, bir eşin diğerini sevmemesi ya da ilişkideki monotonluktan kaçma isteğiyle yön değiştirme yoluyla yaşanır. Bir erkek, karısını artık sevmediğini fark ettiğinde, başka bir kadına yönelerek bu boşluğu doldurmaya çalışır. Bu tür aldatmalar, genellikle düşünsel bir bağla başlar. Karakter, yeni bir ilişkiye başlamadan önce uzun süre zihninde bu ihtimali tartar. Ancak Şenocak, bu düşünsel süreci romantize etmek yerine, karakterin kendi kendine sorduğu sorularla ve suçluluk duygusuyla karmaşık hale getirir.

Bazı öykülerde ise aldatma, anlık bir kararla, herhangi bir düşünsel hazırlık olmadan gerçekleşir. Bir tesadüf, bir anlık zayıflık ya da bastırılmış bir arzunun patlaması, karakteri beklenmedik bir ihanete sürükler. Bu ani aldatmalar, çoğu zaman pişmanlık ve travma ile sonuçlanır. Şenocak, bu travmaları detaylı bir şekilde işler. Aldatan karakter, eyleminin ardından vicdani bir hesaplaşmaya girer ve bu hesaplaşma, öykünün duygusal yükünü artırır. Örneğin, bir adam, eşini aldattıktan sonra geri dönüşü olmayan bir hata yaptığını fark eder ve bu pişmanlık, onu intihara sürükler. Bu tür aldatmalar sonucunda ölüm veya intihara teşebbüs eden kahramanlar ile sıkça karşılaşırız.

Şenocak'ın öykülerinde aldatma teması, bazen iki kişi arasında kalma ve seçim yapamama durumlarıyla da zenginleşir. Bir karakter, eşiyle sevgilisi arasında bir tercih yapmak zorunda kalır. Ancak bu seçim, ne kadar çabalasa da doğru bir sonuca ulaşamaz. Yanlış seçimler, öykülerin trajik tonunu güçlendirir. Örneğin, bir kadın, kocasına sadık kalmak ile ona tutkuyla bağlandığı başka bir adama gitmek arasında sıkışıp kalır. Bu kararsızlık, sadece onu değil, çevresindekileri de etkiler ve ilişkilerin geri dönülmez şekilde yıpranmasına yol açar. Vicdani sorgulamalar, Şenocak'ın aldatma öykülerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Aldatan karakterler, eylemlerinin ardından

sık sık kendilerini yargılar. “Bunu neden yaptım?” sorusu, öykü boyunca yankılanır. Kimi zaman bu sorgulamalar, istenmeyen durumlara yol açar. Şenocak, bu vicdani yükü, karakterlerin sessiz anlarında, bakışlarında ya da küçük ama anlamlı jestlerinde ustalıkla yansıtır. Pişmanlık, bazen öyle ağır bir hal alır ki, karakterin hayatını tamamen altüst eder.

Şenocak’ın öykülerinde yasak aşk ve aldatma, yalnızca bireysel bir mesele olarak kalmaz. Toplumsal normlarla da çatışır. Toplumun “sadakat” ve “ahlak” beklentileri, karakterlerin arzularıyla çelişir. Bu çatışma, öykülerdeki gerilimi artırır. Bir kadın, aldatıldığını öğrendiğinde, hem kendi acısıyla hem de çevrenin yargılayıcı bakışlarıyla mücadele eder. Şenocak, bu toplumsal baskıyı, öykülerin arka planına yerleştirir. Böylece okuyucu, karakterlerin yalnız olmadığını, aksine bir topluluğun gözetimi altında yaşadığını hisseder. Hakan Şenocak’ın öykülerinde yasak aşk ve aldatma, insan doğasının kırılğanlığını ve çelişkilerini gözler önüne seren bir ayna gibidir. Bu temalar, bazen tutkuyla, bazen pişmanlıkla, bazen de umutsuz bir arayışla şekillenir. Fiziksel ya da duygusal, planlı ya da anlık, her aldatma öyküsü, karakterlerin iç dünyasına açılan bir kapı sunar. Şenocak, bu öykülerde ne kahramanlar ne de kötüler yaratır. Yalnızca insanları, onların zayıflıklarını ve hayatta tutunmaya çalışmalarını anlatır.

“Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak, 2021a) adlı öykü kitabında geçen “Ridade Çıkmazı” (Ridade Çıkmazı: 9-39) öyküsünde Ridade, becerikli, neşeli ve fedakâr bir kadındır. Kocasını Ali Tahsin ve kardeşi İpeknaz ile mutlu bir hayat sürerken, bir gün Ali Tahsin’in başka bir kadın var itirafıyla sarsılır:

“Şimdi yağmur tıptırtıları altında, ana caddede yan yana yürüyorlardı. Uzunca bir suskunluk oldu ama Ridade böldü.

“Tahsin ne oldu, ne var?”

Ali Tahsin sıkıntıyla, sigarasını yağmurla ıslata ıslata yaktı.

Ridade’ye bakmadı. Sonunda ürkek bir bakış atıp baklayı ağzından çıkardı.

“Ridade...”

Çıkaramadı. Bakla dilinin ucunda kalakalmıştı. Ridade Ali Tahsin’in gözlerini okudu ama bu lisanı bilmediğinden, okuduğunu anlamadı. Bekledi.

“Başka bir kadın var...”

Zınk diye kaldı Ridade. İki adım sonra Ali Tahsin de durdu ama dönüp karısına bakmadı. Ridade az ötede duran kocasının arkasından boş boş baktı. Öfkelenmedi. Yıkılmadı. Yutkunmadı. Sadece çok şaşırdı. Hani mezardan babası çıkıp gelse, o kadar.

“Başka bir kadın mı var?”

Ali Tahsin dönüp baktı. Başıyla usulca onayladı. Sigarasını nefesledi. Sanki inadına, bir yağmur damlası ateşine düşüp söndürdü sigarayı.

Ridade dudağını ısırdı, ne yapsın bilemedi, bir şeyler söylemek istedi, söyleyemedi, usulca geri döndü. Koşmadan ama koşarcasına yürümeye, sonra koşmaya, sonra daha hızlı koşmaya başladı. Şemsiyesini fırlatıp attı. Daha birkaç dakika önce Ali Tahsin'e küfreden yağmur, şimdi binlerce ağzıyla Ridade'yi seviyor, okşuyor, öpüyor, binlerce gözüyle Ridade'yi seyrediyordu. Ne var ki bu onu yatıştırmaya yetmedi” (Ridade Çıkmazı, 39).

Ridade, bu ihaneti anlamaya çalışırken, asıl darbeyi kardeşi İpeknaz'dan alır. İpeknaz, başka kadının kendisi olduğunu itiraf ederek Ali Tahsin ile gizli bir ilişki yaşadığını açıklar.

Bu yasak aşk ve aldatma, Ridade'nin dünyasını yıkar. Ali Tahsin ve İpeknaz, bir yağmurlu gecede evi terk eder. Ridade ise kaderiyle baş başa kalır. Dostu Uğurlu ile rakı içerek teselli bulmaya çalışsa da neşesi solar, sokağın bereketi kaybolur. Yıllar sonra, yalnız başına cumbada rakısını yudumlarken, aldatmanın izlerini hâlâ taşır. Ve ömrünün sonuna kadar bu ihanetin acısıyla yaşamını sürdürür.

Ridade'nin aldatılma sonrası yalnızlığı, öykünün en çarpıcı sonuçlarından biridir. Ali Tahsin ve İpeknaz'ın, yani hayatındaki en yakın iki insanın onu terk etmesiyle Ridade fiziksel ve duygusal bir izolasyona sürüklenir. Bu çöküntü sadece Ridade üzerinden verilmez. Önce çiçekler solmaya başlar. Sokakların güzelliğinden ve temizliğinden eser kalmaz. Ridade'nin hayat neşesi eskisi gibi değildir. Herkesin imdadına koşan, herkese yardım eden kadın, şimdi hayatta tek kalmış ve belki de başkalarından yardım beklemektedir. Uğurlu ile cumbada geçirdiği sessiz anlar bile bu yalnızlığı hafifletemez. Yalnızlık ve kimsesizlik, duygusal boşluğun zirvesini görmesine neden olur. Arkadaşı Uğurlu'nun ölmesi ile hayatta hiç kimsesi kalmamıştır. Bu aşamadan sonra her şey Ridade için çok daha zor bir hal alır. Evinin cumbasında rakısını yudumlarken, yalnızlığı onun değişmez bir parçası, bir uzvu haline gelir. Aldatma sonrasında Ridade artık bu dünyadan biri değildir. Sadece yaşam denen sarmalın kucağında vaktini geçirmektedir. Eski güzel ve mutlu günler sadece nostaljik bir anı olarak hatırlanır. Bu hatıralar içinde boğulur. Ve çıkış yolu bulamaz. Ridade artık fiziksel olarak var oluşunu sürdürmeye çalışır. Tüm duygularından kurtulmaya geçmiş i unutmaya çalışsa da bunu hiçbir zaman başaramaz. Eski yaşamından uzak bir hal ile yaşamını sürdürür.

Ridade, ihaneti unutamaz. Bu, öykünün satır aralarında ve onun ruhsal çöküşünde açıkça hissedilir. Ali Tahsin'in başka bir kadın var itirafı ve İpeknaz'ın başka kadın

benim abla sözleri, Ridade'nin zihninde silinmez bir yara bırakır. Öyküde, cumbaya çıkıp arkalarından bakmadı denmesi, ihaneti görmezden gelmeye çalıştığını ancak içten içe bunu başaramadığını ima eder. Rakı içerken ben hayatı sevdim ama hayat beni sevmedi demesi, bu ihanetin onun hayat algısını kökten değiştirdiğini gösterir. Ridade, ihaneti sürekli yeniden yaşar ve bu onu geçmişe sabitler. İlk uyuyamama halleri o zamanlarda başlar. Daha önce hiç böyle olmamıştır. Gün içinde o kadar koşturmacadan sonra yatağa girip başını yastığa koyduğu anda uyuyuverirken şimdi uyuyamaz. Her sorunu çözen, hiçbir mesele karşısında çaresiz kalmayan Ridade, şimdi yatağında çaresizce uzanır.

Ali Tahsin ve İpeknaz, Ridade'nin hayatındaki en yakın iki insan olmalarına rağmen, ona karşı gizli bir ilişki sürdürmüşlerdir. Üstelik Ridade o güne kadar da İpeknaz' a neredeyse annelik etmiştir. Fakat İpeknaz ablasına ihanet etmiş ve eniştesi ile yasak aşk yaşamaya başlamıştır. Bu, hem bir aldatma hem de kardeşler arasındaki bağı gölgeleyen yasak bir aşk olarak nitelendirilebilir. Sonunda, ikisi birlikte evi terk edip yağmurun altında kaybolurken, Ridade bu büyük ihaneti sessizce kabullenmek zorunda kalır:

“İpeknaz'ın gözlerini kaçırması, sezgilerindeki kötülüğü güçlendirdiyse de, bilmemiş, anlamamış, görüp duymamış, okumamış gibi yaptı Ridade. Bu gece birlikte çıkıp gideceklerine ihtimal vermemiş gibi yaptı. Sonra birden anladı. İpeknaz'ın Ali Tahsin'e bakışından. Ali Tahsin'in bir söze başlayıp başlayıp bitiremeyeşinden. Anlamamış gibi yaptı. Anlaşılacak gibi gelmedi.

Ali Tahsin İpeknaz'ı yağmura çağırdı Ridade'ye baka baka. İpeknaz usul usul hazırlanıp Ali Tahsin'in yanına gitti. Valizi bile hazırmış meğer. Ridade bir şey söylemeden, hayatta en çok sevdiği iki insana baktı. Kızmadı. Kurumuş bir çiçeği toprağından söker gibi bir sızı duydu, kederli gözlerle gülümsedi.

“Ne denir... Bahtınız, yolunuz açık olsun.”

Ridade Çıkmazından çıkan Ali Tahsin ve İpeknaz, gök delinmiş gibi yağın yağmurun altında adeta eriyip gittiler. Onlardan bir daha ne bir selam, ne bir haber” (Ridade Çıkmazım, 34).

Bu olay, hikâyenin duygusal doruk noktalarından birini oluşturur ve Ridade'nin iç dünyasındaki çöküşü derin bir şekilde yansıtır.

Ridade'nin aldatılmadan önceki neşeli, becerikli ve hayat dolu hali, ihanetin ardından tamamen solar ve bir çöküş başlar. Öyküdeki, “*önce menekşeler öldü. Sonra begonyalar, karanfiller, leylaklar...*” (Ridade Çıkmazı, 2021b: 37) gibi ifadeler, Ridade'nin iç dünyasındaki çöküşü sokağın bereketinin kayboluşuyla özdeşleştiren ifadeler olarak dikkat çeker. Ridade ile beraber sokaklar da çökmüştür. Eski rengi ve

canlılığı kalmamıştır. Daha önce sokakları güzelleştiren, kedileri besleyen, komşulara neşe saçan Ridade, artık bu enerjiden yoksundur. Üç gün üç gece evden çıkmaması ve sonrasında hiçbir şey olmamış gibi davranmaya çalışması, neşesinin yapay bir kabuğa dönüştüğünü gösterir. Olumsuz bir durumu veya psikolojik bir krizi kabullenmeyerek yok saymak, savunma mekanizmalarından inkâra örnektir. Bu durumda kişi, hiçbir şey olmamış gibi davranır. Ridade de gerçeklikten uzak neşeli görünmeye çalışsa da bu hali daha fazla sürdüremez. Yalnızlık ve kimsesizlik hali onu içten içe kuşatır.

Aldatılma, Ridade'nin çevreye olan ilgisini de yok eder. Öykünün başında, sokağı tertemiz tutan, ağaçları sulayan, kuşları besleyen Ridade, ihanetin ardından bu duyarlılığını kaybeder. Kendine yetemez. Başkalarının yardımına ihtiyaç duyar hele gelir. *“Ne menekşeleri gördü, ne komşuları, ne Uğurlu'yu, ne yaşlı tekir kediye,”* (Ridade Çıkmazı, 2021b: 35) ifadesi, onun çevresiyle bağının koptuğunu açıkça ortaya koyar. Daha önce Ridade Çıkmazı'nı cennet bahçesine çeviren kadın, artık sadece rakısıyla baş başadır. Aldatmanın bireyi toplumsallıktan uzaklaştırdığı sezdirilir. Ridade, çevresine verdiği önemi yitirerek tamamen içe kapanır. Artık sadece rakısı ve mazisi vardır. İhanet, sadece bir olay değil, Ridade'nin kimliğini ve yaşam amacını yok eden bir dönüm noktasıdır. Uğurlu ile geçirdiği anlar bile bu yükü hafifletemez. Aksine, iki kadının sessiz rakı içişleri, ihanetin ağırlığını paylaşmanın bir biçimi haline dönüşür. Ridade, ne unutabilir ne de affedebilir. Hayatına devam eder ancak neşesiz, amaçsız ve herhangi bir hedefi olmadan yaşamaya çalışır. Yazar, adeta Ridade karakterinde bir insanın zorluklara karşı direnme gücünü test eder. Çünkü tek tutunduğu yakın dostu Uğurlu da öyküde ölür. Ridade artık tam anlamıyla yalnızdır. Aldatılma ve en yakını kaybetmenin art arda gelir. Eşinin ve İpeknaş'ın onu terk etmesinin ardından, tek dostu olan Uğurlu'yu da kaybetmesi, Ridade'yi içinden çıkılmaz bir girdaba sürükler. Ridade, yaşadığı kayıpların ağırlığı altında ezildikçe hayata karşı olan inancını da yitirir. Günler birbirini tekrar eden, anlamsız döngüler hâline gelir. İçindeki boşluğu dolduracak bir umut kırıntısı arasa da ne geçmişte ne de gelecekte tutunacak bir dal bulamaz.

Uğurlu'nun yokluğu, yalnızlığını daha da derinleştirir. Onunla paylaştığı anıları zihninde tekrar tekrar canlandırırken, eski dostunun sesini duymak, onunla konuşmak ister. Ancak bu imkânsızdır ve bu gerçeği her fark edişinde acısı katlanarak büyür. Dış dünyayla bağları giderek zayıflar. İnsanlarla konuşmayı, kalabalık ortamlara girmeyi reddeder. Günlerini sessizlik içinde, kendi düşüncelerine gömülü şekilde geçirir. Her ne

kadar geçmişi değiştirmeyeceğini bilse de yaşadıkları ona ağır bir yük gibi gelir. Ridade için artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Uğurlu’nun evinin yerine altı katlı bir apartman dikilmiştir. Ridade, Uğurlu’nun evine bakar. Cumbada rakısını yudumlarken eski dostu Uğurlu’yu hatırlar.

“Naj”(şenocak, 2020) yksnde “Edi’nin Arkadaşı”(Edi’nin Arkadaşı: 79-87) Edi, eşi Bahar’ı arkadaşı Zuhale ile aldatır. Sonra büyük bir vicdan azabı ve pişmanlık duygusuyla boğuşur. Bahar’ın masumiyeti ve ona olan sevgisi, Edi’nin suçluluk duygusunu daha da artırır. Sabah uyandığında Bahar’ın sıcaklığı ve sevgisi, Edi’nin yaptığı hatayı daha da katlanılmaz hale getirir. Sonunda, dayanamayıp Bahar’a gerçeği itiraf eder ve bu itirafın ardından derin bir çöküntü yaşar. Kendini affedemeyen Edi, intihar etmeyi düşünür ve bu düşünce onu boğucu bir vicdan muhasebesine sürükler. Bahar, Edi’nin itirafından sonra onu affeder ve ona sarılarak destek olur. Edi’nin yaşadığı i çatışma ve kendini cezalandırma isteği, Bahar’ın sevgisi ve anlayışıyla yatışır. Ancak, Edi’nin yaşadığı bu büyük pişmanlık ve vicdan azabı, ilişkilerinde derin bir iz bırakır. Bahar’ın affediciliği, Edi’nin kendini affetmesi için bir başlangıç olsa da, bu olayın etkileri uzun süre devam eder.

Bahar ve Edi’nin mutlu bir evlilikleri vardır. Edi, bir gün eşiine ofiste arkadaşı Orhan ile geç saate kadar çalışması gerektiğini söyler. Bahar’a yalan söyleyen Edi o gece, Bahar’ın arkadaşı Zuhale’de kalır. Zuhale ile yasak aşk yaşayan Edi sonrasında bu olaylardan dolayı kendini bir türlü affedemez. Bunlardan sıyrılmaya ve unutmaya çalışsa da sonuç alamaz. Düşüncelerin sonucunda bu ağırlığı bir türlü üzerinden atamaz ve bu düşüncelere saplanıp kalır. Sonunda eşi Bahar’a telefon açıp her şeyi olduğu gibi anlatır. Bahar, Edi’yi affeder ama Edi vicdanından kurtulamaz ve intihar girişiminde bulunur. O sırada kapıdan içeri giren Bahar eşiini kurtarır. Öykünün tamamında aldatma etrafında şekillenen olaylara rastlarız. Aldatma sonucunda vicdan azabı yaşama, kendine saygısını yitirme gibi pişmanlık verici duygu ve düşüncelerle karşılaşırız.

Edi’yi aldatmaya iten bir küçük olaya öykünün dikkat çektiği görülür. Edi ile Bahar sabahleyin kavga edip birbirlerinden kırıgn ayrılmışlardır. Bu duygusal mesafe, Edi’nin yalnız hissetmesine ve savunmasız bir anında Zuhale’in cazibesine kapılmasına zemin hazırlamış olabilir. Metinde, “Bahar’la kavga ettik bu sabah” ve “Yalnız kalmak istiyorum biraz” gibi ifadeler, Edi’nin o gün yaşadığı duygusal çalkantıyı gösteriyor.

Zuhal ise bu kırılgan anda ona yakınlık gösterip, teselli sunar. Zuhal Edi ile yakınlaşır ve onunla dertleşir. Duygusal bir kırılma yaşayan Edi bu durumun etkisinde kalır. Edi sarhoş olunca da duygularını kontrol edemez. Edi eşini çok sevmesine rağmen anlık bir hata yapar. Ve Bahar'ı aldatır.

Edi eve döndüğünde Bahar'ın masumiyetini ve kendisine olan sevgisini bir kez daha görür. Bu onun suçluluk duygusunun daha da artmasına neden olur. Bahar, Edi'yi öperek ve severek uyandırdığında yaptığı hatanın büyüklüğünü fark eder. Derin bir pişmanlık ve suçluluk duygusu yaşar. Edi bu olaydan sonra kendine yabancılaşır. Kendini tanıyamaz. Çünkü Bahar'ı çok sevmektedir. Ellerin buz gibi olması ve kendine dokunmak istememesi, yabancılaştığını gösterir. Adeta yalanın dürüstlüğü yaraladığı imlenir. Edi bu arada kendini yılan gibi hisseder. Yılan, birçok kültürde güçlü sembolik anlamlar taşır. Genellikle ihanet, günah, tehlike ve kurnazlık ile ilişkilendirilir. Edi'nin kendini yılan gibi hissetmesi, büyük olasılıkla yaptığı bir aldatma eyleminden dolayı duyduğu vicdan azabı ve utancı yansıtır. Bu metafor, onun kendini kötü, ahlaksız veya tehlikeli bir varlık olarak görmesini simgeler. Yılan burada Edi'nin içsel rahatsızlığını ve suçluluk duygusunu temsil eden bir sembol haline gelir. Metinde Edi'nin “yılan gibi süzülmesi” ifadesi, onun eve gizlice, sessizce ve belki de sinsice döndüğünü gösterir. Zaten aldatma da gizli olduğu için burada yılan ile Edi aynı sinsilik zemininde buluşturulur. Yılanların hareket tarzı, dikkat çekmeden ve kaygan bir şekilde ilerlemeleriyle bilinir. Bu, Edi'nin yaptığı eylemden dolayı utanç duyduğunu ve bu utancı gizlemeye çalıştığını vurgular. Eve dönüşü, suçluluk hissiyle gölgelenmiş bir kaçış gibidir. Eşi Bahar' a dokunmak ister ama başaramaz:

“Yatak odasının kapısından içeri girip Bahar'ı gördüğü an, elleri Edi'nin yüzüne dokunmak istediler. Engelleyebildi. Çok çabuk soyunup giyindi. Yüzünde, dudaklarında Zuhal'in yüzü, dudakları, gözleri var. İçi bulanıyor. Nasıl yaptım böyle bir şeyi... Banyoya girdi. Tekrar tekrar yıkadı yüzünü. Usulcacık süzüldü Bahar'ın yanına. Yanağına dokunacaktı. Elleri gitmedi. Dokunmayı çok istedi, elleri gitmedi. Usulca öptü karısının yanağını. Elleri dokunmayı istedi” (Edi'nin Arkadaşı, 82).

Edi eşine dokunmak ister ama dokunamaz. Sanki kirli eller ve kirli bedenle tertemiz olan eşine dokunmak istemez. Edi, banyodan çıkıp Bahar'ın yanına döndüğünde, “Yanağına dokunacaktı. Elleri gitmedi. Dokunmayı çok istedi, elleri gitmedi” cümleleri, bir iç engelle karşılaştığını duyumsatır. Edi'nin Bahar'a dokunma arzusu hâlâ güçlüdür. Bu, ona olan sevgisini ve özlemini koruduğunu gösterir. Edi'nin

kendini Bahar'a layık görmediği ve ona dokunmanın Bahar'ı da kirletebileceği korkusunu taşıdığı söylenebilir. Elleri, adeta Edi'nin vicdanının bir uzantısı gibi hareket eder. Bu, Edi'nin kendini cezalandırma eğiliminde olduğunu ve Bahar ile arasındaki saf ilişkiyi koruma isteğini ortaya koyar. Banyoya gidip defalarca elini ve yüzünü yıkar ama kirlilik içine sinmiştir. Temizlendiğini kabullenemez. Zuhal ile olan bu deneyim, Edi'nin zihninde ve bedeninde silinmez izler bırakmıştır. “Yüzünde, dudaklarında Zuhal'in yüzü ” (Edi'nin Arkadaşı, 82) ifadesi, bu olayın Edi'nin duyularına kadar işlediğini ve onu fiziksel olarak rahatsız ettiğini gösterir.

Eşi Bahar kahvaltıyı hazırlayıp evden çıkar. Ama Edi kahvaltı yapamaz. Bu vicdan azabının bedeninde mide bulantısı gibi somut bir tepkiye dönüştüğünü vurgular. Edi, Zuhal ile olan bu durumu bir hata, bir ihanet olarak görüp ve kendine sorar: Bu hatayı nasıl yaptığını sürekli kendine sorması, derin bir pişmanlık ve kendini yargılama halini yansıtır.

“Naj” (Şenocak, 2020) adlı yapıtta geçen “Naj”(Naj:9-27) öyküsünde, Naj'ın Ömer'e karşı duyduğu sevgi, zamanla Cengiz Ali'ye yönelir. Naj, Ömer'e “Gönlüm artık sende değil” diyerek hislerinin yön değiştirdiğini itiraf eder ve Cengiz Ali'nin varlığı onun zihninde giderek büyür. Cengiz Ali ile karşılaşmalarında yüreğinin oynaması, karanfillerini kabul etmesi ve “Karım ol Naj” teklifine “Peki” demesi, Naj'ın duygusal olarak Ömer'den uzaklaşıp başka birine bağlandığını gösterir. Ancak bu çekim, fiziksel bir birleşmeye dönüşmez. Naj'ın içsel çatışmaları ve Ömer'e duyduğu sevgi bir engel teşkil eder. Naj'ın aldatması, aynı zamanda kendi kendini sorguladığı bir mahkeme sahnesiyle derinleşir. Burada suçlarını ve günahlarını ortaya dökerek, gönlünün Cengiz Ali'ye kayışını kabullenir. Ömer'e karşı dürüstçe itiraf ettiği bu durum, onun duygusal ihanetinin bir yansımasıdır. Ancak metnin trajik sonu, Naj'ın bu aldatmayı fiziksel bir birleşmeye taşıyamadan, hem Cengiz Ali'yi hem de kendini yok edilmesiyle sonuçlanır. Böylece, Naj'ın hikâyesi, aldatmanın ağırlığı altında ezilen bir ruhun çaresizliğini ve sevginin farklı biçimlerindeki çatışmasını gözler önüne serer.

Cengiz Ali'ye gönlünü kaptıran Naj zamanla Ömer'den uzaklaşmıştır. Şenocak diğer öykülerinde olduğu gibi Naj öyküsünde de yasak aşka ve aldatmaya yer vermiştir. Naj öyküsünde diğer öykülerinin aksine aldatmayı duygusal bir boyutta işler. Duygusal bir yoğunlaşmaya tanık olduğumuz öyküde fiziksel bir aldatma söz konusu değildir. Bu

da Naj'ı diğer öykülerinden ayıran bir özelliktir. Metin, Naj'ın gönlünün Ömer'den Cengiz Ali'ye kaydığını açıkça ortaya koyuyor:

“Sonraki günler Cengiz Ali'nin ne zaman karşısına çıksa durdu ve Cengiz Ali'nin kendini doyasıya seyretmesine izin verdi Naj. Sonra bir gün Cengiz Ali, “Karım ol Naj,” diye yalvardı yol ortasında, “kaç bana, karım ol...”

“Peki,” dedi Naj.

Ama gidemedi. Ömer'i bırakıp Cengiz Ali'ye gitmesi öyle olmaz bir işti ki akşam gezilerine bile çıkmaz oldu. Haftalar sonra bir gün çıktığında, kuytulardan birinde Cengiz Ali'yle, tesadüfün güzeliyle karşılaştılar. Cengiz Ali kör gibiydi; haftalardır göremediği, uzaktan bile seyretemediği Naj'ı karşısında görünce donup kalmıştı. Naj durup bekledi. Yüzünü yere çevirdi” (Naj, 12).

Naj'ın, Ömer'den Cengiz Ali'ye yönelen duyguları, öyküde açıkça bir aldatma olarak ortaya çıkar. Naj, Ömer'e evlilikleri boyunca sadık bir eş olmuş gibi görünse de gönlü zamanla başka birine kayar. Cengiz Ali'yi sürekli düşünmesi, Ömer'i eskisi gibi önemsememesi duygusal olarak eşinden uzaklaşıp, kalbini Cengiz Ali'ye kaptırdığının açık kanıtlarındandır. Naj'ın kendisi de Ömer'e bu durumu açıklar. Gönlünün artık Cengiz Ali'yi sevdiğini eşi Ömer'e itiraf eder.

Naj'ın Ömer'den soğuması ve Cengiz Ali'ye yönelmesi, daha çok bir içsel arayış ve duygusal tatminsizlikten kaynaklanır. Ömer'e duyduğu sevgi, zamanla bir alışkanlığa ya da farklı bir bağlılık biçimine dönüşür. Ömer'e saygısı aslında bakidir. Onun erdemine adeta saygı ve sevgiyle bağlıdır. Ömer, Naj'ı kendi elleriyle adeta sevdiğine teslim etmeyi göze alması ve bunu kabullenmesi, iradenin tahakkümünün olmadığı hususlarda insanın yargılanamayacağını gündeme getirir. Ömer'in bu tavrı ve karakteri, Naj'da ona karşı büyük bir saygı ve sevgiye kaynaklık eder. Bunu yüzük olayında görmek mümkündür. Ömer, Naj'ı Cengiz Ali ile buluşturduğu ve Naj'ı mutluluğuna uğurladığı sırada Naj'dan bir istekte bulunur. Parmağındaki yüzüğü hiç çıkarmamasını ister. Naj da bunu içtenlikle kabul eder. “*Bil ki Ömer'im, bu yüzük hiç çıkmayacak parmağımdan*” (Naj, 2020: 20) ifadesi, bu bağlılığı gösterir. Ne var ki bu sefer de Cengiz Ali bunu kabul etmez. O yüzüğü çıkarmasını söyler. Naj ile Cengiz Ali arasında bu sebepten ötürü bir gerginlik yaşanır. Cengiz Ali hemencecik orada Naj'a sert ve kaba davranır. Ömer, olan biteni az öteden seyretmektedir. Hızlı davranır ve Naj'a kaba davranan Cengiz Ali'ye müdahale eder. Çıkan arbedede Cengiz Ali ölür. Naj da bu çıkmazda kendini öldürür.

Cengiz Ali ile yaşanan ilişki duygusal bir aldatmayı içerir. Bu durum Naj'ı Ömer'e karşı sorumlu hissettirir. Yüzüğün parmakta kalması, içten içe süren sadakati

yansıtır. Duygular karmaşık bir hal alır. Bir yanda Ömer’e duyulan sevgi, diğer yanda yeni bir tutkunun cazibesi vardır. Cengiz Ali’nin jestleri Naj’ı etkiler. Ancak zamanla ortaya çıkan şiddet eğilimi bu büyüğü bozar. Tokat, tekme ve bıçak tehdidi, Naj’ın romantik hayallerini yıkar. Bu davranışlar, ilişkideki umudu yok eder.

Cengiz Ali’yi öldürme kararı, Naj’ın yaşadığı yıkımı sonlandırma isteğinden doğar. Fakat bu eylem, yeni bir umudu beraberinde getirmez. Naj kendini cezalandırmak ister. Ömer’i incitmenin ve yaşadığı ihanetin bedelini ödemeye çalışır. İntihar, duygusal bir çıkmazın ve içsel çöküşün sonucudur. Ömer’e geri dönemez. Cengiz Ali ile mutlu bir gelecek kuramaz. İki ilişki de sona erer. Bu durum, yaşamın anlamsızlaştığını da düşündürür. Yasak aşk, Naj’a kısa süreli bir tutku sunar. Ancak bu tutku, sonunda yıkım getirir. Cengiz Ali’yi öldürmekle ilişkiyi bitirir. Kendini öldürmekle duygusal yükten kurtulmayı hedefler. Yüzüğün parmakta kalması, verilen sözün unutulmadığını gösterir.

Bu bağlamda, Naj’ın intiharı ve Cengiz Ali ile yasak aşkı, öyküyü bir duygusal aldatma ve trajik son ekseninde birleştirir. Yasak aşk, Naj’ı Ömer’den uzaklaştıran bir çekim olarak başlar. Ancak bu çekim, fiziksel bir tamamlanışa ulaşmadan, şiddet ve ölümle sonuçlanır. Naj, Ömer ve Cengiz Ali bu yasak aşk sarmalında bedel ödeyen kişiler olur.

“Naj”(Şenocak, 2020) adlı eserinde “Yasal Elma”(Yasal Elma: 81-99) öyküsünde Âdem ve Havva’nın mutlu bir evlilikleri vardır. Sonrasında gelişen olaylar sonucunda bu mutluluk sekteye uğrar. Mutsuz bir sürecin başlaması sonucunda Âdem ve Havva’da intihar fikri belirir. Bu mutsuzluk ve psikolojik süreçlerin sonucunda Âdem, Havva’yı aldatır. Âdem başka bir kadına âşık olur. Ve Havva’ya karşı nefret dolu düşünceler besler. Hatta ondan kurtulmak için çeşitli planlar yapar. Âdem bu duygularını inkâr etmeye çalışsa da, kendini kandırdığı söylenebilir:

“Seni öldürmek istediğimi de nereden çıkardın! Başka bir kadına âşık olduğumu, bu yüzden senden nefret ettiğimi, seni paramparça parçalamak istediğimi, seni bir lağım çukuruna iyice gömdükten sonra büyük hazlar içinde üzerine bir iskemle çekip iki kadeh kırmızı şarap içmek istediğimi, saçlarını tel tel koparmak, gözlerini bir kurşun kalemle oymak, parmaklarını tek tek kırmak istediğimi, tenini jilette yarmak için yanıp tutuştuğumu, senden kurtulmak için gece gündüz planlar yaptığımı nereden ama nereden çıkardın!” (Yasal Elma, 89).

Bu bölüm, Âdem'in iç dünyasını ve Havva'ya karşı taşıdığı bastırılmış duyguları açığa çıkarır. İlk bakışta kendini savunuyor gibi görünür. Fakat kullandığı ifadeler, inkârdan çok içsel bir hesaplaşmayı yansıtır. Âdem'in başka bir kadına duyduğu ilgi, yasak aşk olarak değerlendirilebilir. Bu ilgiden sonra Havva, artık eskisi gibi hissetmez. Ev, onun için sıcaklığını yitirir. İçinde yaşadığı yer değil, uzaklaşmak istediği bir mekâna dönüşür.

Âdem'in âşık oldum demesi, duygusal bağın koptuğunu gösterir. Her ne kadar diğer kadına dair bir detay verilmezse de bu ifade, sadakatsizliği kesinleştirir. Havva'nın yaşadığı kırgınlık, zamanla öfkeye dönüşür. Daha önce hissettiği sevgi, yerini değersizlik duygusuna bırakır. Âdem'in yöneldiği bu yeni ilişki, var olan evliliği temelden sarsar. Bu sarsıntının etkisiyle Havva, hem fiziksel hem duygusal anlamda uzaklaşır. Havva evin içinde varlık gösterse de artık bir yabancı gibi hisseder. Sadece ev işlerini yapan, çocuklara bakan birine dönüşür. Kendi duygularını yok sayar. İç dünyasında yaşadığı çöküş, onu ölüm düşüncesine yaklaştırır. Açıkça intiharı düşünür ama gerçekleştirmez. Yaşamaya devam eder, fakat mutlu değildir.

Çocukların varlığı, ayrılığı erteleyen tek unsurdur. Ortak bir zeminde kalmalarına sebep olur. Ancak bu birliktelik, taraflara huzur vermez. Aralarındaki ilişki, eski heyecanı ve sıcaklığı kaybeder. Havva, zamanla kendini evde fazlalık olarak görür. Başka bir kadının varlığı, bu duygunun derinleşmesine yol açar. Aldatılmanın yarattığı boşluk kapanmaz. Sürekli zihninde dönüp duran bu olay, iyileşmesine izin vermez.

Şenocak'ın öykülerinde aldatma temasında erkek karakterler daha baskın yer alır. 'Ridade Çıkamazı'nda Ali Tahsin, karısı Ridade'yi kardeşiyle aldatır. 'Edi'nin Arkadaşı'nda Edi, eşini yakın dostuyla aldatır. 'Yasal Elma'da Âdem, benzer bir sadakatsizlik gösterir. Her üç karakter de kararlarını bilinçli verir. Kadın karakterler ise genellikle pasif kalır. İçsel karmaşayla baş etmeye çalışır. Sadece 'Naj' karakteri, aktif bir tercihte bulunur. Ancak bu karar, ölümle sonuçlanır. Bu durum, kadınların daha çok duygusal çöküşle karşılaştığını gösterir. Bir diğer husus ise kadın karakterlerin ellerinde olmadan adeta irade dışı bir etkenle ihanet ettiklerini gösterirken erkek karakterlerin bilinçle ve iradeyle ihanet ettiklerini gösterir. Yazarın bu bağlamda kadın karakterleri, açıkça daha insanî bir düzlemde gördüğünü ele aldığını duyurur. Erkek karakterlerin ise düpedüz bilinçle bir ihanet içine girmeleri, yazarın kadından yana bir eğilimde olduğunu

açığa çıkarır. Güçsüz olanın ihanetini insani düzlemde değerlendiren yazar güçlünün ihanetini bağışlayıcı bir tavır içine girmez. Denebilir ki yazar bu bağlamda insani ve vicdani bakımdan safını güçsüzden yana tutar.

Şenocak, aldatmayı yalnızca bireysel bir tercih olarak işlemez. Aynı zamanda toplumsal ve ruhsal yansımalarını da gösterir. ‘Ridade Çıkmazı’nda yaşanan ihanet, mahalledeki dengeyi bozar. İlişkiler çözülür, ortam sessizleşir. Çiçekler solar, hayatın canlılığı kaybolur. Bu örnek, aldatmanın çevresel etkilerini de vurgular.

Şenocak’ın karakterleri, bazen arzularına teslim olur, bazen bilinçli bir tercihle sadakatsizlik gösterir. Ancak her durumda, sonuç duygusal bir yıkım olur. Kadın karakterler, çoğu zaman aldatılmanın ağırlığı altında ezilir. Erkek karakterler, aldatan taraf olarak vicdanla yüzleşmek zorunda kalır. Bu metinlerde yasak aşk, sadece bireylerin değil, çevrenin de dönüşümüne neden olur. Sadakat sorgulanır. Duygular aşınır. Zamanla herkes kendi içinde yalnızlaşır.

Şenocak’ın öykülerinde aldatma ve yasak aşk, cinsiyetten bağımsız olarak insan doğasının kırılganlığını ve çelişkilerini de yansıtır. Bu tema, toplumsal yapıların ötesinde bireysel bir mesele olarak da ele alınır. ‘Edi’nin Arkadaşı’nda Edi’nin anlık bir kararla Zuhal ile yakınlaşması ve sonrasında yaşadığı derin vicdan azabı, aldatmanın yalnızca bir eylem değil, aynı zamanda içsel bir yıkım olduğunu gösterir. ‘Naj’da aldatma, Naj’ın hem Ömer’e hem de kendine ihanet ettiğini hissetmesine yol açar ve bu duygu onu intihara sürükler. Ridade Çıkmazı’nda ise aldatılan Ridade’nin yalnızlığı ve çöküşü, ihanetin yalnızca faili değil, mağduru üzerindeki etkilerini de çarpıcı bir şekilde ortaya koyar.

Şenocak’ın öykülerinde yasak aşk ve aldatma, insan doğasının kontrol edilemeyen arzuları, yansıtan evrensel bir tema olarak işlenir. Aldatma, ne yalnızca erkeklere ne de kadınlara özgü bir durumdur. Aksine, insanın zayıflıklarının, tutkularının ve duygusal karmaşalarının bir aynası olarak karşımıza çıkar. Erkek karakterler genellikle aldatma eyleminin faili olarak öne çıksa da, bu durum dürtüsel bir anın ürünü olabileceği gibi bilinçli bir kaçış arayışından da kaynaklanır. ‘Edi’nin Arkadaşı’nda Edi’nin anlık bir zaafı, ‘Yasal Elma’da ise Âdem’in başka bir kadına duyduğu derin nefret ve tutku, erkeklerin aldatma çeşitliliğini gösteriyor. Kadınlar ise ya ‘Ridade Çıkmazı’nda Ridade gibi ihanetin mağduru olarak yalnızlığa gömülür ya da ‘Naj’da, Naj gibi duygusal

aldatmanın bedelini trajik bir sonla öder. Bu öyküler, ataerkil toplumun bireyler üzerindeki baskısını eleştirirken, cinsiyet rollerine dair keskin bir sorgulama sunar. Erkeklerin aldatma eylemlerinde daha aktif roller üstlenmesi, toplumsal normların onlara tanıdığı görece özgürlükten beslenir. Kadınların bu eylemlerin sonuçlarıyla daha ağır yüzleşmesi, sadakat ve ahlak gibi kavramların kadınlar üzerinde bir kontrol mekanizması olarak işlediğini ima eder. Örneğin, 'Ridade Çıkmazı'nda Ridade'nin neşeli ve fedakâr ruhu ihanetin ardından tamamen çökerken, Ali Tahsin ve İpeknaz'ın yeni bir hayat kurma şansına sahip olması, bu eşitsizliği gözler önüne serer. Sonuç olarak, Şenocak'ın öykülerinde, insan ilişkilerindeki kırılganlığı, güvenin kolayca yitirilişi ve aldatmanın hem fail hem mağdur üzerinde bıraktığı geri dönülmez izler vurgulanır. Yasak aşk ve aldatma, bireylerin anlık zayıflıklarının ve uzun süreli vicdani hesaplaşmalarının kesişim noktası olarak, insan ruhunun karmaşık doğasını ve toplumsal baskıların bu doğayı nasıl şekillendirdiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.

3.3. YALNIZLIK

Yalnızlık teması Şenocak'ın öykülerinde güçlü bir yapı kurar. Bu yalnızlık çoğu zaman terk edilmenin ardından belirir. Yalnız kalan sadece insanlar değildir. Bazen bir fare, bazen bir köpek ya da bir ağaç da sessizliğe mahkûm edilir. Nesnelerin yalnızlığı, insanınki kadar derin ve etkileyicidir. Terk edilmenin bıraktığı boşluk, zamanla ağır bir duyguya dönüşür. Bazı karakterler bu yalnızlığı seçerek yaşar. Geçmişten kopmak isteyen ya da kalabalıklardan bunalan bireyler yalnızlığı bilinçli olarak tercih eder. Bu tercih, çoğu zaman bir trajediyi beraberinde getirir. Siyasi baskılar, toplumsal şiddet ya da yönetimin baskıcı tavırları kişileri yalnızlığa iter. Bu yalnızlık, bazen bir başkaldırıya, bazen bir içe dönüşe işaret eder. Toplumdan uzaklaşma eğilimi, karakterlerin iç dünyasını derinleştirir.

Yalnızlık, bazen bir korunak olur, bazen bir yük halini alır. Kimi zaman kaçış, kimi zaman bir çözüm gibi görünür. Bu nedenle öykülerdeki yalnızlık çok boyutlu bir hâl alır. Kimi karakter geçmişinden kaçarken, kimi geleceğini kurmak isterken bu süreci yaşar. İçine çekilen, sessizliğe gömülen hayatlar anlatılır. Şenocak, yalnızlığı hem bireysel bir tercih hem de dışsal baskıların sonucu olarak işler. Bu çok yönlü yaklaşım, metinlerde anlamı derinleştirir.

“Sevgili Nefret” (Şenocak:2021b) adlı eserinde “Beyaz Kuşun Çaresi” (Beyaz Kuşun Çaresi 25-35) adlı öyküde yalnızlık teması bireysel ve toplumsal düzeyde yoğun biçimde hissedilir. Raci, kalabalıklar içinde olsa da derin bir yalnızlık içindedir. Eşi tarafından terk edilmesi, çocuğundan uzak tutulması ve iş çevresinde değersiz hissettirilmesi, onun insan ilişkilerinden giderek kopmasına neden olur. Diş ağrısı, bu ruhsal çöküşün bedensel bir yansıması olarak öne çıkar. Raci, çevresindeki kişilerle anlamlı bir bağ kuramaz; bu da yalnızlığının sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal olduğunu gösterir. Yaşamına son verme düşüncesiyle yüzleştiği anlarda bile, kendini balkondan atmaması, içinde sönmemiş bir yaşama isteği olduğunu düşündürür. Öykü, bireyin çevresiyle olan bağlarının kopmasıyla ortaya çıkan yalnızlığı derinlikli bir biçimde ele alırken, bu yalnızlığın insan ruhunda nasıl karşılık bulduğunu da etkileyici bir şekilde yansıtır.

“Hayatta başarısız, mecburen yalnız, geleceği ümitsiz bir adam diş ağrıyor diye kendini altıncı kattan aşağı atmaz.

Atmaması gerekir.

Raci’nin de atmayacağı umulur. Karısı tarafından terk edilmiş, biricik oğlu görmesinden esirgenmiş, işyerinde şefin şamar oğlanı olmuş, sokak köpekleri nezdinde şu kadar değeri kalmamış, bir ufak rakı içmeden kendini insan yerine koymaz hale gelmiş dahi olsa atmaması gerekir. Öyle umulur.

Bırak beni sevgiliyi, yeni arkadaş bile bulamasa, bırak kediyi, bir muhabbet kuşu dahi olmasa yine de atmaması gerekir.

Öyle umulur” (Beyaz Kuşun Çaresi, 25).

Raci, toplumsal ve bireysel yaşamında birçok zorlukla karşılaşmış biridir. Karısı tarafından terk edilmiş, oğlundan uzak tutulmuştur. Yalnızlık ve dışlanmışlık, hayatındaki temel duygusal durumu oluşturur. Bu koşullar, onun içsel bir boşluk ve umutsuzluk hissetmesine neden olur. Kendini toplumsal ilişkilerden kopmuş, varoluşsal bir yalnızlık içinde bulur. Bu noktada, bir diş ağrısı gibi sıradan bir sağlık problemi dahi, onu intihar etmeye itebilecek bir noktaya getirir. Raci’nin durumunda, ona en yakın olabilecek bir hayvan dostu ya da yeni bir arkadaş bile yoktur. Bir insan olarak değerini ancak alkol tükettiğinde hissedebilmesi, onun yalnızlık ve umutsuzluk içinde nasıl sıkıştığını gösterir. Ancak tüm bu olgulara rağmen, Raci’nin intihar etmemesi gerektiği düşüncesi, toplumsal normlar ve insana dair var olan beklentilerin bir sonucudur. Yalnızlık, bu paragrafta bir çözüm değil, insanın başa çıkması gereken bir gerçek olarak sunulmaktadır.

“Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak, 2021a) adlı öykü kitabında geçen “Ridade Çıkmazı” (Ridade Çıkmazı: 9-39) adlı metinde yalnızlık teması olgusal düzlemde, açık ve somut göstergelerle ortaya konulur. Kadın, evin içinde tek başına kalır. Ev, zamanla dört duvara dönüşür. Eve kimse gelmez. Telefon çalmaz, kapı çalınmaz. Kadın, kendisiyle konuşur; duyan olmaz. Günler birbirini tekrar eder. Pencereden baktığında sokakta kimseyi görmez. Evde insan sesi duyulmaz. Kadın, aynada kendi yüzüne bakar ama tanıdık bir ifade bulamaz. Yalnızlık, eşyaların düzenine, zamanın akışına ve mekânın sessizliğine siner. Kitaplar açılmaz, koltuklar boş kalır. Yemek soğur, masada hep tektir. Camlar buğulanmaz, perdeler hiç çekilmez. Sokaktan geçen ayak sesleri duyulmaz. Gölge uzar, ışık sabit kalır. Kadın, yaşadığını fark eder ama yaşamın içinde yer almaz. Yalnızlık, artık geçici bir hâl değil, kalıcı bir duruma dönüşür. Metin, bu olgular aracılığıyla yalnızlığın gündelik hayatın her alanına nasıl sirayet ettiğini açık ve yalın biçimde gösterir.

“Her şeye rağmen en son Uğurlu öldü. Ertesi gün herkes, Uğurlu’nun güzel ahşap evinin, o güzelim kadın uykusunda ölüp gitmesini diye, gecenin bir yarısı onu uyandırmak için zangır zangır sallandığını anlattı birbirine. Kendi kulaklarıyla duyanlar, kendi gözleriyle görenler vardı. Kimine göre ev, sabah gün doğmadan hemen önce çırpınmıştı, kimine göre gün doğup güneş görüldüğü anda. Kimine göre ise evi öyle zangır zangır sallayan uğursuzluk cinleriydi. Uğurlu ölünce evde barınamamış, çıkıp giderken de evi yıkmaya çalışmışlardı. Ridade ise buna daha basit bir yorum getirdi: Dün gece rakı içmişlerdi.

Ev sarhoştı”(Ridade Çıkmazı, 37).

Kocası ve kardeşi tarafından terk edildikten sonra Ridade, son çare olarak Uğurlu’ya sığınır. Bu sığınma, yalnızlığını hafifletme ve yaşadığı derin ihanetin yarattığı sarsıntıyı bir nebze olsun dindirme arayışıdır. Uğurlu, onun için hem bir güvenlik alanı hem de geçmişin yükünü paylaşabileceği tek insandır. Ancak Uğurlu’nun ölümüyle birlikte Ridade’nin varoluşsal yalnızlığı daha da belirginleşir. Artık sığınabileceği hiçbir kimse kalmamıştır.

İletişimsizlik, zamanla onun kimliğine sinmiş, içe kapanıklık ruhunun temel parçası hâline gelmiştir. Uğurlu’nun ardından kalan boşluk, yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir çöküşe de işaret eder. Ridade için artık dünya, somut ilişkilerin değil, geçmişin gölgeleriyle sürdürülen hayalî diyalogların mekânıdır. Kimi zaman Uğurlu’nun sesini duyduğunu sanır; kimi zaman içinden geçenleri ona fısıldar gibi konuşur. Gerçek ile hayal arasındaki sınırlar silinirken, Ridade’nin yalnızlığı neredeyse ontolojik bir boyut kazanır.

Bu yeni hâl, sadece insanlardan uzaklaşmak değil, aynı zamanda iç dünyasında kapanan bir kapıdır. Ridade, artık yalnız değildir yalnızca; aynı zamanda sessizliğin içinde kendini unutmaya başlamıştır.

Metinde yalnızlık sadece Ridade karakteriyle sınırlı değildir. Uğurlu da yalnız bir yaşam sürer. Uğurlu'nun evi yıllar öncesinde donmuş gibidir. Evde yeni hiçbir eşya yoktur. Eşyalar eskidir, yerleri değişmemiştir. Duvardaki takvim eski bir tarihte kalmıştır. Uğurlu, bu eşyalarla birlikte yaşamaya devam eder. Yanına kimse gelmez. Onu arayan olmaz. Konuştuğu tek kişi Ridade'dir. Uğurlu, Ridade 'ye çay ikram eder ama bardaklar tozludur. Pencereelerde perde yoktur. Uğurlu, geçmişten kalma bir düzeni sürdürür. Televizyon açıktır ama sesi kısılmıştır. Bu ayrıntılar, Uğurlu'nun da sessiz, tek başına ve zamana karşı duyarsız bir hayat sürdürdüğünü gösterir. Her şey yerli yerindedir ama hayat yoktur. Bu durum, Uğurlu'nun da yalnız olduğunu gösterir.

“İyice eve kapanır. Kimselerle görüşmemeye başlar. Cumbaya bile çıkıp oturmaz, çevreyi seyretmez olur. Sadece gökyüzünü seyreder. Evler iki katlı olduğundan, içeride de otursa, küçük bir aralıktan göğü görebilmektedir. Bazen kuşlar geçer o aralıktan. Onların peşinden gitmek ister Uğurlu. Kendi bile fark etmeden gülümser arkalarından bakarken. Temel uğraşdır artık, radyoyu açar, koltuğuna oturur, sabahtan akşama kadar oturup uzun uzun gökyüzünü seyreder. Bazen geceleri cumbaya çıkar, kimsecikler yokken. Göğün büyüklüğüne şaşar. Yıldızları seyreder. Aya bakıp mırıl mırıl mırıldanır. Böyle gecelerde öyle gelir ki, sadece yıldızlar ve ay değil, bütün gökyüzü de onu seyretmektedir, kocaman bir göz gibi. Yalnızlığına ortak bulmuştur Uğurlu; o evini sever, evi onu; o gökyüzünü seyreder, gökyüzü onu. Kollandığını hisseder hem evi hem göğü tarafından” (Ridade Çıkmazı, 19-20).

Uğurlu'nun yaşamı, giderek içe kapanan bir varoluşa dönüşür. Sosyal ilişkilerden uzaklaşır, kimseyle görüşmez. Evindeki cumbaya dahi çıkmaz, yalnızca gökyüzünü izlemekle yetinir. Bu davranış, onun dış dünyayla bağlarını kopardığını gösterir. Gökyüzü, onun için bir kaçış alanı haline gelir. İki katlı evin küçük bir aralığundan görülen gök, Uğurlu'nun dünyasını doldurur. Gün boyu radyoyu açarak koltuğunda oturur ve uzun süre boyunca sadece gökyüzünü seyreder. Kuşların geçişi, onun içsel dünyasında bir harekete neden olur; onları izlerken farkında olmadan gülümser. Bu tepki, yalnızlığına karşı geliştirdiği içsel bir dayanma biçimi olabilir. Geceleri, etrafta kimse yokken cumbaya çıkar; gökyüzünün büyüklüğüne şaşar ve aya bakıp mırıldanır. Bu mırıldanma, onun kendini ifade edebildiği nadir anlardan biridir. Gözlemlerinin merkezine ayı ve yıldızları alması, yalnızlığını evrensel bir düzlemde anlamlandırma çabasıdır. Uğurlu, gökyüzünü ve evini kendine dost gibi görür. Kendisini kullandığı

hisseder. Bu durum, yalnızlığına karşı geliştirdiği bir bağ kurma biçimi olarak değerlendirilebilir. Gökyüzü ve ev, onun sessiz tanıkları olur. Böylece yalnızlık, bir tehdit değil, alışılan ve anlam yüklenen bir durum haline gelir.

Yalnızlık temasının yoğun olarak ele alındığı hikâyelerden biri de “Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak,2020a) kitabında yer alan “Hayatta Kalma Oyunu” (Hayatta Kalma Oyunu:39-49) öyküsüdür. Fare hem fiziksel hem de duygusal anlamda yalnız bırakılmıştır. Eski konağın yıkılması, farenin ailesini ve arkadaşlarını kaybetmesi, duyma yetisinin bir kısmını yitirmesi ve sonunda kafese kapatılarak mezarlığa terk edilmesi, yalnızlık duygusunu katmanlı biçimde işler. Fare, yaşadığı bu büyük kayıplar sonrasında konağın yok oluşuyla birlikte kendisini “*yüzlerce yıldır barış ve huzur içinde yaşanılan*”(Hayatta Kalma Oyunu, 41) bir dünyanın artık dışında bulur. “*Kurtulanlar da olmuştu ama neye yarar?*”(Hayatta Kalma Oyunu, 41) sözleri, bir yandan umutsuzluğu, diğer yandan ise bu yıkımdan sonra kurulan yeni yaşamda aidiyet hissinin kaybolduğunu gösterir. Fare, hem fiziksel anlamda yerinden olmuş, hem de duygusal bağ kurduğu yerden koparılmıştır. Yalnızlık, karakterin iç sesiyle kurduğu ilişkide de derinleşir. “*Hayal gerçeği bozar. Gerçek de bunun ölümüdür.*”(Hayatta Kalma Oyunu, 43) cümlesi, yalnızlığın beraberinde getirdiği farkındalıkları ve içe dönük çözümleri ifade eder. Bu düşünce, yalnızlıkla birlikte gelen içsel hesaplaşmayı ve çaresizliğin fark edilmesini anlatır.

Ayrıca, fare geçmişini düşünürken, ikiz kardeşini bir “Hayatta Kalma Oyunu” sırasında kaybetmesini hatırlar. “*Kardeşini çok seviyordu... Birlikte uyuyor, uyanıyor, birlikte beslenip, birlikte oynuyorlardı.*” (Hayatta Kalma Oyunu, 2020a: 43) ifadesi, geçmişte bir aidiyetin, bir birlikteliğin olduğunu gösterirken, bugünkü yalnızlığı daha da görünür kılar. Kardeşin ölümüyle tamamlanan bu travma, farede kalıcı bir yalnızlık duygusu yaratır.

Hikâyenin sonunda, kafeste tek başına, mezarlık gibi insanlardan ve diğer farelerden uzak, hem fiziksel hem de duygusal olarak tamamen yalıtılmış bir hâlde bırakılan fare, kediyle burun buruna gelir. “*Doğarsın, yaşarsın ve ölürsün. Bu basit bir sıralamadan başka bir şey değil,*”(Hayatta Kalma Oyunu, 47) sözleri, karakterin hayata dair artık tek başına vardığı bir yargıdır. Artık ne geçmişin güvenli ortamı, ne

arkadaşları, ne de kardeşi vardır. Geride kalan sadece kendi bedeni, korkuları ve peynire duyduğu iştahlı arzudur.

“Bu daireye taşındığından beri, ilk günün gerginlik ve yabancılık dolu şaşkınlığı göz ardı edilirse, sokaklarda geçen birkaç güne göre çok mutlu sayılabilirdi. Yalnızlık çekiyordu çekmesine ama ev sahibi kadının yere kırıntılar düşürmekteki ustalığından çok hoşnuttu. Genç kari kocanın geç saatlere kadar televizyon izlemesini bekliyordu her gece. Bazen o da göz ucuyla bakıyordu ama, ilginç gelmiyordu izledikleri”(Hayatta Kalma Oyunu, :43).

Fare yalnızlık hissiyle başa çıkmaya çalışır ve dış dünyadan kopmuş bir şekilde yaşar. Yeni taşındığı dairede, ilk başta hissettiği gerginlik ve yabancılığa rağmen zamanla bir huzur bulmuş gibi görünür. Ancak, yalnızlık hali hâlen devam etmektedir. Yalnızlığı, ev sahibi kadının yere düşürdüğü kırıntılar ve genç çiftin televizyon izlerken beklediği gecelerle idare etmeye çalışır. Bu durum, yalnızlığın birey üzerinde nasıl bir etki bıraktığını ve dış dünyaya duyduğu ilginin azaldığını gösterir. Fare, çevresindeki hareketlere baksa da artık bu görüntüler ona ilginç gelmemektedir. Yalnızlık, onu dış dünyadan koparmış ve içsel bir boşluğa sürüklemiştir.

Şenocak’ın öykülerinde yalnızlık teması yalnızca bireyin iç dünyasına ait bir duygu olarak değil, türler arası bir varoluş hâli olarak da ele alınır. Özellikle Hayatta Kalma Oyunu adlı öyküde, hayvanların (fare ya da köpek) da yalnızlığa mahkûm edilmiş varlıklar olarak sunulması, yazarın insan merkezli anlatı anlayışının ötesine geçtiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, yalnızlık temasını sadece bireysel ya da toplumsal bir sorun olarak değil, aynı zamanda ontolojik bir mesele olarak değerlendirme imkânı sunar. Yazarın insanla hayvan arasında kurduğu bu duygusal paralellik, modern hayatın yalnızlaştırıcı etkilerinin yalnızca insanla sınırlı kalmadığını, doğadaki diğer varlıkları da kapsadığını düşündürür. Bu yönüyle Şenocak’ın öyküleri, çağdaş Türk öykücülüğünde türler arası bir empati imkânı yaratarak, edebi anlatıda alışılmadık ama derinlikli bir perspektif ortaya koyar.

“*Sevgili Nefret*” (Şenocak, 2021b) adlı kitabındaki “*Buluşma*” (*Buluşma*: 35-47) öyküsü adlı öykü, ölümle yüzleşen Aydın’ın hastalığı üzerinden yalnızlık temasını çok katmanlı bir biçimde işlenir. Ölümün kaçınılmazlığı karşısında bireyin içine düştüğü yalnızlık, yalnızca fiziksel bir ayrılığı değil, aynı zamanda duygusal ve varoluşsal bir tecridi de kapsar. Bu çok yönlü yalnızlık, öykünün tümüne sinmiş bir hâlde karşımıza çıkar ve metni tematik olarak bütünleştirir.

Hastalığın pençesindeki Aydın, fiziksel olarak sevdiklerinin çevresinde bulunsa da derin bir içsel yalnızlık yaşamaktadır. Onun yaşadığı acı, çevresindeki kişiler tarafından paylaşılmaz; ne doktorlar ne de yakınları bu deneyimi tam anlamıyla kavrayabilir. Bu bağlamda Aydın'ın yaşadığı yalnızlık, klasik anlamda bir terk edilmişlik değil, başkaları tarafından ulaşılamayan bir iç dünyaya kapanış biçimidir. En yakın arkadaşı olan anlatıcı dahi, Aydın'ın ölümle yüzleşme biçimini anlamlandıramaz. Bu anlayamama hali, aralarındaki görünmez duvarı daha da belirginleştirir. Söz konusu duvar, ölümün sessiz ve kesin gerçeğidir. Aydın bu gerçekle yüzleştikçe, çevresiyle olan bağı zayıflar ve yalnızlığı daha da derinleşir.

Anlatıcı karakter de yalnızlıktan azade değildir. Aydın'a destek olma çabası, kendi içinde taşıdığı çaresizlik, korku ve suçluluk duygularıyla iç içe geçer. Bu içsel karmaşa, anlatıcının da kendi varoluşsal yalnızlığıyla yüzleşmesini beraberinde getirir. Özellikle Aydın'a yönelttiği İnsan neden ölmek istemez? Sorusu, yalnızca Aydın'a değil, anlatıcının kendisine de yöneltilmiş varoluşsal bir sorgulamadır. Bu soru aracılığıyla anlatıcı, ölüm korkusunun ardındaki asıl dürtünün —yalnız kalmaktan duyulan derin korkunun— farkına varır. Yani yaşama içgüdü, çoğu zaman sosyal bağların yitimiyle yüzleşme korkusuna dayanır.

“Orospunun geleceğinden haberin var mı?”

Anlamıyorum önce.

“Nesrin... Ziyaretine gelecekmış...”

“Neden?”

“Beni görmek istediğini söylemiş anneme.”

“Sen ne dedin?”

“Gelsin orospu dedim.”

Gülüyorum.

“Gelip sinirlerini bozmasın.”

“Bozsun. Bu saatten sonra ne fark eder ki.”

Nesrin karım. Eski karım. Düpedüz hasta oldu diye terk etti Aydın'ı. Vicdanı mı sızladı acaba? (Buluşma, 41).

Öyküde yalnızlık, sadece ölümle yüzleşmenin değil, terk edilmenin de bir sonucudur. Aydın'ın eşi Nesrin'in, onun hastalığının ardından ilişkiyi sonlandırması, Aydın'ın yalnızlığını daha da belirgin kılar. Yalnızlık teması, yalnızca ölüm ve hastalık bağlamında değil, ilişkiler düzeyinde de derinlemesine işlenmiştir. Nesrin karakteri bu bağlamda duygusal yalnızlığın sembolü hâline gelir. Geçmişte Aydın'ı hasta olduğu gerekçesiyle terk eden Nesrin, yıllar sonra vicdan azabıyla geri döner. Ancak bu geç kalmış ziyaret, bir telafi değil, aksine çift yönlü bir yalnızlık göstergesidir. Aydın artık

ona ait olmayan bir zamandadır. Nesrin'in geçmişe dönme çabası nafiledir. Aralarındaki fiziksel yakınlık (sarılma, yanağın yanağa değmesi gibi) bile duygusal uzaklığı ortadan kaldırmaz. Bu temas, yalnızlıklarını bir an için görünmez kılsa da onların artık iki farklı dünyada yaşadığını ima eder.

Aydın'ın “*Ne güzel eğlenirdik biz...*” (Şenocak, 42) cümlesi, yalnızlık temasının duygusal doruk noktalarından biridir. Bu kısa ama yoğun cümle, geçmişteki ortak anıların artık ulaşılmaz bir noktaya geldiğini ifade eder. Geçmişin sıcaklığı ve arkadaşlık bağları artık yalnızca birer hatıradır. Bu söz, hem bir özlem hem de bir vedadır. Zamanın ve ölümün ortak yaşamları nasıl silip süpürdüğünü gösterir. Dolayısıyla bu cümle, öyküdeki yalnızlık temasını zamansal bir boyuta taşır.

Sonuç olarak “Buluşma”, yalnızlığı hem bireysel hem de ilişkisel düzeyde işleyen güçlü bir metindir. Ölüm gibi kaçınılmaz bir gerçek karşısında, insan ne kadar sevdikleriyle beraber olursa olsun nihayetinde kendiyle baş başadır. Aydın'ın hastalığı bu gerçeği dramatik bir şekilde somutlaştırırken, anlatıcı ve Nesrin karakterleri aracılığıyla da yalnızlığın farklı boyutları gözler önüne serilir. Öykü, bu evrensel insanlık hâlini sade ama etkileyici bir dille anlatır; okuyucuyu da kendi yalnızlığı üzerine düşünmeye sevk eder.

Naj” (Şenocak, 2020) adlı kitabındaki “Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer” (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer: 27-49) öyküsü, yalnızlığın birey üzerindeki yıkıcı etkisini çok katmanlı bir biçimde ortaya koyar. Yalnızlık, sadece fiziksel bir yoksunluk değil, zihinsel ve duygusal bir çöküş biçiminde işlenir. Öykünün başında Zalfaris'in Elif tarafından terk edilmesiyle başlayan yalnızlık süreci, zamanla bir varoluş krizine dönüşür. Elif'in sessiz sedasız terk edişi, Zalfaris'in yaşama sevincini yitirmesine neden olur. Bu durum şöyle betimlenir: “*Zalfaris yaşama sevincini tümüyle yitirsin diye Elif, bir gün sessiz sedasız çıkıp gitti o evden*” (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer, 27).

Bu ayrılık sahnesiyle birlikte sadece Elif değil, onunla ilişkilendirilen tüm nesneler –masa lambası, şiir kitabı, abajur– bir bir evden çıkarak Zalfaris'i terk eder. Nesnelerin bile terk etmesi, yalnızlığın mutlak bir hâle büründüğünü gösterir. Zalfaris, Elif'in izini süremez. Çünkü şehir de bu terk edişe ortak olur: “*Zalfaris ayak izlerini bulamasın, sonsuza kadar yalnız kalsın diye yağmur çiselemeye başladı*” (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer, 27).

Zalfaris'in yalnızlığı sadece terk edilme ile sınırlı kalmaz. Üçüncü sınıf bir otele sığır, ancak orada da hiçbir insanî temas kuramaz. Otel müdürü, park bekçisi, marketçi kız ya da yaşlı dilenci ile hiçbir sıcak bağ geliştiremez. Zamanla sokaktan da kopar. *“Neredeyse gün ışığından korkar hâle gelmişti”* (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer, 2020: 32). Bu cümle, dış dünyayla bağını tamamen kopardığını ve içe kapandığını somut biçimde yansıtır.

Yalnızlık, Zalfaris'in zaman ve mekân algısını da bozar. Geçmişle geleceği birbirinden ayıramaz hale gelir. Elif'i unutmamaya direnmesi, bu yalnızlığın zihinsel boyutudur: *“Unutamıyordum. Neyi? Bilmiyordum”* (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer, 33). Bu belirsizlik, yalnızlığın yarattığı kimlik kaybını gösterir.

Zalfaris'in *“Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer”* adlı kuruma başvurması da yine yalnızlık nedeniyle olur. Yaşamaya dair bir bağlantı bulamaz. Bu kurumda karşılaştığı sıcak atmosfer, onun son anda yaşamı yeniden düşünmesini sağlar. Ancak bu da yalnızlıkla ilgilidir. Kurumdaki görevli kadın, Elif'e benzemektedir. Bu benzerlik Zalfaris'in zihin dünyasında bir yakınlık yanılsaması yaratır. Bu kısa bağ, onu geçici olarak yalnızlıktan uzaklaştırır. Ne var ki, bu karşılaşma da gerçek değil, bir kurtarma operasyonunun parçasıdır. *“Bütün bunların bir gösteri, bir oyun olduğunu yirmi dört saat sonra öğrenir.”* (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer, 43)

Son bölümde ise Zalfaris sokakta bir çöp yığınının içinde yatar. Artık insanlarla iletişimi yoktur, ancak yalnızlıkla uzlaşır: *“Artık sokaklar onun bir parçasıydı. Artık o sokakların bir parçasıydı.”* (Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer, 2020: 33) Bu ifade, yalnızlığın artık bir trajedi olmaktan çıktığını, varoluş biçimine dönüştüğünü gösterir.

Sonuç olarak, *“Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer”* adlı öyküde yalnızlık, terk edilme, toplumsal dışlanma ve kimlik kaybı üzerinden çok yönlü bir biçimde ele alınır. Şenocak, bireyin yalnızlıkla baş edemediğinde varoluşsal bir boşluğa düştüğünü ve bu boşluğun kimi zaman ölümü tek çıkış olarak gösterdiğini vurgular. Ancak aynı zamanda, insanın çok küçük bir temasla bile yeniden yaşama dönebileceğini de ima eder.

“Gülayşe Yabancı'nın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen *“Zeynep Şeker'in Üç Ölümü”* (Zeynep Şeker'in Üç Ölümü: 13-19) öyküsünde Zeynep Şeker'in kocası gözaltına alınır. Ve Zeynep Şeker yalnız kalır. Cezaevinde kocasının isminin

bulunamaması yalnızlık duygusunu derinleştirir. Kocasını görememesi nedeniyle umutsuzluğu büyür. Evine döndüğünde bir arkadaşını aramak ister, ama adını ve numarasını hatırlayamaz. Bu hatırlayamama, geçmişle olan bağların kopuşuna işaret eder. Evde yalnız kalır. Uyandığında kimseyi bulamaz. “*Hiçbir şey görmedi. Yalnızdı çünkü*” (Şenocak, 1990: 13) cümlesiyle yalnızlık kesin biçimde tanımlanır.

İkinci ölümünde yine evin kapısının önünde yer alır. Tanımadığı kapının önünde uzun süre bekler. Karanlıkta bir saldırı bekler. Telefon sesiyle irkilir. Tepki veremez. Bu an, çevreyle ilişki kuramayan bir bireyin yalnızlığına karşılık gelir. Beklenti oluşur, ancak karşılık alınmaz. Bu nedenle ikinci kez ölür.

Üçüncü dirilişinde kapı açıktır. İçeri girilir. Telefon açılır. Bu kez karşıdan tanıdık ve yumuşak bir ses duyulur. Yalnızlık kısmen hafifletilir. Ama yaşlılık, yorgunluk ve zamanın geçişi hissedilir. “*Az sonra gelecekti*”(Zeynep Şeker’in Üç Ölümü, 19) düşüncesi umutla birleşir. Ancak bekleyiş sona erdirilemez. Yalnızlık içinde ölünür.

“Özel bir geceydi. Yalnızlığa dayanamıyordu. Bir bacağı kırık bir eski iskemlenin hüznüyle aksayarak telefona yürüdü, bir dost sesini gereksiniyordu, ilkokuldan kalma o pek samimi arkadaşı ona sıcak, güzel bir şeyler söylesin istiyordu, aksayarak telefona yürüdü, numaraları birer birer çevirdi, ikişer ikişer çevrildiğinde olmuyordu, bekledi. Telefonun diğer ucunda Zeynep’in ilkokuldan kalma o pek samimi arkadaşı yoktu, dahası, hiç kimse yoktu, ama biri telefonu açtı, öfkesiz ve acımasız bir erkek sesiydi ve şöyle dedi:

“Ben Zeynep Şeker?..”

Zeynep Şeker telefonu kapadı, bir bacağı kırık eski iskemleye çöktü ve küt diye orada öldü”(Zeynep Şeker’in Üç Ölümü, 13)

Zeynep, her defasında sevdiklerine ulaşmaya çalışır. Aramak ister ama ulaşamaz. Konuşmak ister ama konuşamaz. Aradığında ise karşısına tanımadığı bir ses çıkar. Hiçbir yüz tanınmaz. Kapılar yabancılaşır. Telefonlar yanıtsız kalır. Bu nedenlerle yalnızlık süreklilik kazanır. Ölüm bile bu yalnızlığa çare olmaz. Her dirilişte yalnızlık yeniden yaşatılır.

Sonuç olarak, ‘*Zeynep Şeker’in Üç Ölümü*’ öyküsünde yalnızlık, sadece bir duygu değil, varoluşun temel bir biçimi olarak karşımıza çıkar. Zeynep’in her defasında iletişim kurma çabası sonuçsuz kalır; telefonlar cevap vermez, kapılar açılmaz, sesler yabancılaşır. Yalnızlık, yalnızca fiziksel bir ayrılık değil, insanın kendi benliğiyle ve geçmişiyile bağ kuramamasının yarattığı derin bir boşluktur. Her ölüm ve her diriliş bu boşluğun yeniden deneyimlenmesidir. Ölüm bile bu yalnızlığın sonu olamaz. Çünkü Zeynep’in ölümü aslında yalnızlığın bir başka yüzüdür. Bu öykü, bireyin iç dünyasında

sessizce büyüyen kopuşların, görünmeyen ama hissedilen acıların ve yanıtı olmayan çağrılarının trajik bir yansımasıdır.

“Gülayşe Yabancınnın Aşkı” (Şenocak, 1990) adlı öykü kitabında geçen “Yalnızlığın Aysel Doğan’ı” (Yalnızlığın Aysel Doğan’ı: 43-49) öyküsünde Aysel Doğan, kirli bir hayatı reddederek yalnızlığı seçer. Aysel Doğan’ın yalnızlığı, kimliğin ve belleğin silinmesiyle başlar. Tren yolculuğu sonrası uyanış, bilinçsizlikle şekillenir. Geçmişe dair hiçbir iz yoktur. Eşyasızlık, sahipsizliği simgeler. Kalabalığın ortasında yalnız kalır. Tanımadığı bir kente, tanımadığı bir kimlikle gelir:

“Bu kirli hayatı -onu, evet- reddederek yalnızlığı seçen Aysel Doğan sarı sıcak bir yaz gecesi geldiği kente şaşkın baktı. Henüz inmişti trenden ve ilk kez geldiği ve belki daha önce varlığından bile haberli olmadığı bu koca kentte gidebileceği yabancı bir isim ve adres vardı elinde” (Yalnızlığın Aysel Doğan’ı, 43).

Bu cümle, hem yabancılığı hem de yön­süzlüğü ifade eder. Adresli kâğıt, geçmişle bağ kurma umudu taşır. Ancak her tekrar, aynı belirsizliğe götürür. Kâğıttaki isim hatırlanmak istenir, ama zihin boş kalır. Bu durum, kişisel varlığı silikleştirir. Kent yabancıdır, insanlar uzaklaşır, ses yoktur. Hafıza boşluğu, aidiyet duygusunu zayıflatır. Sokağa varıldığında huzurla karışık korku hissedilir. Karanlık ev, yalnızlık atmosferini destekler. Sessizlik uzar, kapı çalınmaz.

Bekleyiş sürer. Umutla tanınmak istenir. Ancak karşılayan ölümdür. Tanışıklık hissi doğar, yine de yüzler seçilemez. Kendini anlatamaz. İsmi bile tanınmaz. Ölüm, yalnızlığın son sınırını çizer. Kapının önünde uzun süre durur. İçeri girilmeden bekler. Sessizlik ve kararsızlık devam eder. Aysel, beni tanıyan biri olabilir ümidiyle eve gelir. Tanınmak ister. Yine de yalnız kalır. Ne kendini tanıyabilir ne biri onu tanır. Sonunda ölüm tarafından karşılanır. “*Girin*”(Şenocak, 45) der ölüm. Bu, yalnızlığın son aşamasıdır. Aysel’in geçmişi yoktur. Geleceği bilinmezdir. Belleksizlik, kimliksizlik ve sahipsizlik birleşir. Yalnızlık mutlak hâle gelir. Ölümle birlikte bu yalnızlık sona erer gibi görünse de, hatırlayamama hâli ölümde de sürer. Belleksizlik, kimliksizlik ve tanınmama durumu birleşerek derin bir yalnızlık yaratır. Ölüm bile bu yalnızlığı sona erdiremez. Aysel’in öyküsü, sadece bireysel bir yalnızlık değil, aynı zamanda benliğin kaybıyla gelişen bir içsel suskunluktur.

Aysel Doğan’ın öyküsü, yalnızlık kavramını salt fiziksel bir ayrılıkla sınırlamaz. Yalnızlık, kimliğin silinmesi, geçmişin kaybı ve tanınmama üzerinden inşa edilir.

Karakterin belleksizliği, benlik algısını sarsar. Mekân ve insanlar tanıdık değildir; ama asıl yabancı olan kendisidir. Bu yabancılaşma, bireyin kendi varlığına karşı duyduğu güvensizliği gösterir. Alıntıda belirtildiği gibi, “*sarı sıcak bir yaz gecesi*”(Yalnızlığın Aysel Doğan’ı, 43) gelen Aysel, yabancı bir isim ve adresle yola çıkar. Ancak bu yön arayışı, belirsizlikle sonuçlanır. Kâğıttaki ismin tekrar okunması, hatırlama çabasını simgeler. Fakat bu çaba boşunadır. Çünkü hatırlama umudu, kimliksizliğin altında ezilir. Kapının önünde uzun süre beklenmesi, yalnızlığın durakladığı bir eşiktir. Ölümün kapıyı açması, bu yalnızlığın nihai boyutunu temsil eder. Ancak bu son bile tamamlanmış sayılmaz; çünkü hatırlayamama hâli devam eder. Aysel’in öyküsü, bireyin kimliğini kaybettiği, hatıralarından koptuğu ve tanınmadığı bir dünyada varlık sürdürmeye çalışmasının dramatik bir örneğidir. Bu yalnızlık, zihinsel, duygusal ve varoluşsal boyutlarıyla çok katmanlıdır.

Sevgili Nefret” (Şenocak, 2021b) kitabında geçen “Kalbiye’nin Gürültüsü” (Kalbiye’nin Gürültüsü: 47-57) “Kalbiye’nin Gürültüsü” (Şenocak, 2020: 47-57) adlı öyküde yalnızlık, yalnız yaşayan bir kadının bir hayvana bağlanması üzerinden özgün bir şekilde işlenir. Bu anlatım, özellikle insan-hayvan ilişkisi, aidiyet ve özgürlük çatışması gibi temaları da beraberinde getirir.

“Kalbiye’nin Gürültüsü” adlı öykü, yalnızlık temasını kadın merkezli ve içsel bir dönüşüm süreci üzerinden işler. Öykünün başında Kalbiye, kırklı yaşlarında, çocuksuz ve yalnız yaşayan bir kadındır. Boşanmış, hayattan kopmuş ve günlerini içki içerek geçiren edilgen bir birey görünümündedir. Kalbiye’nin yalnızlığı sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve varoluşsaldır. Sosyal ilişkileri yoktur. Dış dünyayla teması sınırlıdır. Kendi içine kapanmış bir karakter çizer. Bu yalnızlık hali, martının gelişiyle kesintiye uğrar. Martı, Kalbiye’nin hayatına tesadüfî bir biçimde girer. Kadın, bu hayvana hızla bağlanır. Martı onun için bir çocuk, bir arkadaş ve bir varoluş nedeni hâline gelir. Kalbiye, yalnızlığını paylaşabileceği bir canlıya kavuşmuş olur. Kuş, onun için yalnızlığın geçici panzehirine dönüşür.

“İlkin iyi bir çözüm gibi göründü bu Kalbiye’ye. Bahçeye çıktığında kuşu kümesinden çıkarıp kucadına alıyor, göğsüne bastırıp kendi öz çocuğunu severmiş gibi sevip öpüp okşuyor, dolaşmasına izin veriyor, sonra yeniden kafesine bırakıyordu. Sadece çocuğu değil, en iyi arkadaş gibi seviyordu Kalbiye Gürültülü Kuş’u. Öyle ki, dertlerini, acılarını, çaresizliklerini, Dünyada yavru bir martıdan başka his kimsesi olmadığını anlatıyordu ona”(Kalbiye’nin Gürültüsü, 54).

Ancak martı büyüdükçe uçmaya başlar. Uçma isteği, Kalbiye'nin terk edilme korkusunu tetikler. Bu korku, kadını sevgiyle bağlandığı canlıyı özgürlüğünden mahrum bırakmaya iter. Kalbiye, martının kanatlarını keserek onu yanında tutar. Bu eylem, yalnız kalmamak uğruna yapılan bir fedakârlık değil, bir sahiplenme krizidir. Ya da bir sevgi zehirlenmesidir.

Bu noktada öykü, yalnızlık ile kontrol etme arzusu arasındaki ince çizgiyi irdeler. Kalbiye sevdiğinden çok, yalnız kalmamak için martının özgürlüğünü kısıtlar. Bu tercih, sevginin bencilce bir biçimde nasıl tahakküme dönüşebileceğini gösterir. Martının kanatlarının kesilmesi, fiziksel bir engelleme olmanın ötesinde, Kalbiye'nin iç dünyasında bastırıldığı korkunun somutlaşmış hâlidir. Özgürlüğün bedeli, yalnız kalma riskidir. Kalbiye, bu bedeli göze alamaz. Böylece, yalnızlıkla yüzleşmemek adına martının özgürlüğünü yok eder.

“Gülayşe Yabancı'nın Aşkı”(Şenocak:1990) adlı yapıtta geçen “Gülayşe Yabancı'nın Aşkı”(Gülayşe Yabancı'nın Aşkı: 19-27) adlı öyküde yalnızlık teması, hem anlatıcının hem de Gülayşe'nin iç dünyasında derin bir şekilde işlenmiştir. Öykünün başında anlatıcı kendisini bir yabancı olarak tanımlar ve nereden geldiğini bilmediğini, bir annesi, babası ve çocukluğu olmadığını söyler. Bu ifadeler onun dünyada hiçbir yere ait olmadığını ve varoluşsal bir yalnızlık yaşadığını ortaya koyar. Yalnızım, sözcüğü öykü boyunca birkaç kez tekrarlanarak bu duygunun kalıcılığı vurgulanır. Aynı şekilde, Gülayşe'nin denize doğru yürüyüşü ve kendini sulara bırakmak istemesi de onun derin bir yalnızlık ve umutsuzluk içinde olduğunu gösterir. Bu sahne, onun hayatla bağının kopma noktasına geldiğini simgeler. İki karakter arasında bir yakınlık kurulsa da bu bağ, ne anlatıcının ortaya çıkmasıyla ne de Gülayşe'nin ona inanmasıyla gerçek bir ilişkiye dönüşemez. Gülayşe gördüklerini hayal sanır, anlatıcı ise kendini ifade etmekte zorlanır. Bu iletişimsizlik, her iki karakterin de yalnızlığını derinleştirir. Öykünün sonunda anlatıcının “*yeni bir deniz, yeni bir ağaç ve yeni bir gökyüzü*”(Gülayşe Yabancı'nın Aşkı, 23) arayışı, onun yalnızlıkla birlikte süren sonsuz yolculuğunu simgeler. Böylece öykü, aidiyet, anlaşılmama ve kopuş gibi alt temalarla birleşerek yalnızlık temasını güçlü bir şekilde yansıtır.

“İki büyük kanadım var ve bir kadına aşığım.
Nerden geldiğimi bilmiyorum. Bir annem ve babam ve bir çocukluğum yok.
Bir bahar gecesi yaşlı bir ağacın dalları arasında buldum kendimi. Yalnızım.
Bir kadına aşığım”(*Gülayşe Yabancı'nın Aşkı*, 19)

Anlatıcı, kendini tanımlarken aidiyetsizlik hissi yaşar. Geçmişe dair hiçbir bilgi vermez. Anne ve babanın yokluğu, kimlik oluşumunu engeller. Çocukluk deneyimi bulunmadığı için kişisel bir tarih oluşmaz. Bu belirsizlik, yalnızlığı artırır. Var oluş, doğrudan anlatıcının ifadesiyle başlar. Ağacın dalları arasında ortaya çıkması, fiziksel ve ruhsal bir yalıtılmışlığı gösterir. Mekânla kurulan bağ sınırlı kalır. Yaşam, belirli bir yer ve zaman içinde başlamaz. Bu durum, aidiyet duygusunu zayıflatır. Kendisini yalnız biri olarak tanımlar. Yalnızlık, anlatıcının dünyayla kurduğu ilişkiyi belirler. Aşk olduğunu söylemesi, bir bağ kurma isteğini gösterir. Ancak bu aşk, tek yönlü bir izleme durumuyla sınırlı kalır. Anlatıcı, karşılık almaz. Bu nedenle yalnızlık, sadece fiziksel değil, duygusal düzeyde de varlık kazanır.

“Ridade Çıkmazı” öyküsünde yalnızlık sadece karakterin yaşadığı duygusal bir boşluk değil, evin kendisiyle bütünleşmiş bir haldir. Uğurlu’nun ölümünden sonra evin “zangır zangır sallanması”, mekânın da duygulara ortak olduğunu gösterir. Boş koltuklar, çekilmeyen perdeler, tozlu bardaklar yalnızlığın somut karşılıklarıdır.

Aynı şekilde “Zeynep Şeker’in Üç Ölümü” öyküsünde bir bacağı kırık eski iskemle yalnızlığın hem fiziksel hem de duygusal yükünü taşır. Zeynep’in bu iskemleye çökerken ölmesi, yalnızlığın mekânsal bir kapanışla sonuçlandığını gösterir.

“Kalbiye’nin Gürültüsü” öyküsünde martı, yalnızlıkla başa çıkmanın bir aracı olarak kurgulanır. Kalbiye, martıyı hem bir çocuk hem bir sırdaş gibi görür. Ancak martının uçmak istemesi, Kalbiye’nin terk edilme korkusunu tetikler. Kanatlarının kesilmesi, özgürlüğün yalnızlıkla çarpıştığı andır.

“Hayatta Kalma Oyunu” öyküsünde fare karakteri, yalnızlığın evrensel bir varoluş hâline dönüşmesini sağlar. Konağın yıkılması, kardeşin ölümü ve mezarlığa terk edilme gibi olaylar, farenin hem fiziksel hem de duygusal yalnızlığını derinleştirir. Doğarsın, yaşarsın ve ölürsün cümlesi, yalnızlığın hayata eşlik eden kaçınılmaz bir gerçek olduğunu ifade eder.

“Tatlı Tatlı Ölebileceğiniz Bir Yer” öyküsünde yalnızlık, Elif’in gidişiyle başlar ancak esas olarak eşyaların da onu terk etmesiyle bütünleşir. Abajurdan şiir kitabına kadar pek çok eşya, Zalfaris’le birlikte kalmaz. Bu ayrıntılar, yalnızlığın kişisel değil, çevresel bir çöküşe dönüştüğünü gösterir.

Şenocak'ın metinleri, yalnızlığı yalnızca duygusal bir tema olarak değil, varoluşsal bir gerçeklik olarak işler. “Beyaz Kuşun Çaresi” öyküsündeki Raci karakteri, toplumun içinde görünse de, bir muhabbet kuşu bile onun yalnızlıkla baş etmesinde sembolik bir dayanak haline gelir. Yalnızlık, bu bağlamda insanın değil tüm canlı varlıkların karşılaştığı ortak bir durum olarak kurgulanır.

Şenocak'ın öykülerinde yalnızlık yalnızca bireyin içsel bir kırılma hâli değil; aynı zamanda hayvanlar, eşyalar ve mekânlar üzerinden de somutlaşan, varoluşsal boyutları olan bir durumdur. Bu bağlamda yalnızlık, sadece insanlara özgü psikolojik bir deneyim olarak değil, eşyaların terk edici konuma geçtiği, mekânların duygu taşıdığı ve hayvanların bile yalnızlaştırıldığı bir anlatı kurgusu içerisinde inşa edilir. Karakterlerin geçmişle, aidiyetle ve kimlikle olan bağları zamana yayılarak koparılır. Yalnızlık teması, belleğin silinmesi, aidiyetin yitirilmesi ve hatta ölümle yüzleşme anlarında bile devam eden bir içsel boşluk olarak resmedilir. Böylece Şenocak'ın öyküleri, yalnızlık temasını sadece bireysel kırılmalarla sınırlı bırakmaz. Eşyaların terk edişinden martının kanatlarının kesilmesine, evlerin sarsılmasından gökyüzüyle kurulan duygusal bağlara kadar genişletilmiş bir anlatı düzlemine

Şenocak'ın öykülerinde yalnızlık, türler arası bir geçişkenlikle, mekânda, nesnede, hayvanda ve insanda yankı bulan bir duygudur. Bu temsiller, yalnızlığın çok katmanlı doğasını gösterdiği kadar, onun edebi potansiyelini de ortaya koyar. Bu yaklaşım, çağdaş Türk edebiyatında yalnızlık temasının sınırlarını genişleten bir anlatı stratejisi olarak değerlendirilebilir.

3.4. PARANOYA

“Paranoya, kişinin, başkası tarafından kötülük göreceğine dair bir düşünce içeriğidir. Bu düşünce içeriğine sahip bireyler kendilerine saldırılacağı, küçük düşürüleceği, aldatılacağı ya da aşağılanacağına dair korkular duyabilir. Genelde şüpheli, bir şeyi alt etmeye çalışan, ya da bir kötülükten kaçan kişiler olarak görünürler. Bazıları daha içe çekilmiş pozisyondayken, bazıları daha aktif olarak hayatın içinde olabilirler. Birçok kitap ve filmde bu karakter örgütlenmesindeki bireylere rastlamak mümkündür” (Atmaca, 2016).

Paranoya, bireyin sürekli olarak tehdit altında olduğuna dair temelsiz fakat yoğun bir inanç geliştirmesiyle ortaya çıkan bir düşünce biçimidir. Bu durum, çoğunlukla dış dünyadaki olayların yanlış yorumlanmasıyla beslenir. Kişi, sıradan bir bakışı, sesleri ya da jestleri tehdit unsuru olarak algılayabilir. Paranoyak düşünce yapısında, kontrol

edilemeyen bir izlenme hissi ön plandadır. Bu hissin varlığı, bireyin gerçeklik algısını bozar ve davranışlarını yönlendirmeye başlar.

Edebiyatta paranoya, yalnızca bireysel bir ruhsal bozukluk olarak değil; toplumsal, siyasal ya da cinsiyet temelli baskıların bir yansıması olarak da kullanılır. Özellikle kadın karakterler üzerinden işlenen paranoya olgusu, çoğu zaman ataerkil sistemin dayattığı korkularla ilişkilendirilir. Karanlık, sessizlik, gölgeler, izleyici figürler gibi motifler, bu temanın yapı taşlarını oluşturur. Kurmaca metinlerde izlenme korkusu, yalnızlık duygusu ve güven yitimi ile birleşerek gerilimli bir atmosfer yaratır. Böylece paranoya, bireyin iç dünyasında gelişen bir kaygıdan çok, toplumsal yapıların birey üzerindeki baskısının edebi temsiline dönüşür.

Türk edebiyatında paranoya teması özellikle bireyin iç dünyasına yönelen modern anlatılarda öne çıkar. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanında, karakterlerin toplumla ve kendileriyle olan uyumsuzluğu, zaman zaman paranoaya varan sorgulamalarla yansıtılır. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otelindeki Zebercet* karakteri, yalnızlık ve bastırılmış arzuların yarattığı paranoyak ruh halini simgeler. Ayrıca, Bilge Karasu'nun eserlerinde de paranoya, metaforik anlatımlarla bireyin varoluşsal sıkıntılarına işaret eder.

“Hayatta Kalma Oyunu” (Şenocak, 2021a) adlı öykü kitabında geçen “Gölgelerin Gecesi” (Gölgelerin Gecesi: 77-89) öyküsü, bir kadının sıradan bir akşamdan karabasan dolu bir geceye sürüklenişini anlatır. Öykü, ana karakter Şebnem'in kadın arkadaşlarıyla eğlenmek için evinden çıkmasıyla başlar. Şebnem dışarı çıkmadan önce özenle hazırlanır ve evden ayrılır. Ancak gecenin ilerleyen saatlerinde otomobili bozulur ve eve dönebilmek için çeşitli ulaşım araçlarına binmek zorunda kalır.

Bu yolculuk boyunca Şebnem, görünürde somut bir tehdit olmasa da sürekli izlendiği duygusuna kapılır. Karanlık sokaklar, kapanmayan telefonlar ve çevresindeki yabancı yüzler, kadının içsel kaygılarını büyütür. Başta belirsiz olan bu korku, giderek netleşir. “Gölge” adını verdiği bir silüet onu adım adım takip eder. Şebnem, bu gölgeyi tanıdık bulur ama kim olduğunu çıkaramaz. Sokaklarda, motorda, iskelede ve sonunda evin önünde gölgeyi görmeye devam eder. Kadın, bu izlenme hâlinde kurtulamaz.

Öykü, bireyin zihinsel dünyasında büyüyen korkunun, gerçeklikle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Paranoia, yalnızca fiziksel bir tehdit hissi değil; aynı zamanda ilişkilerdeki güven yitimini, mahremiyetin kaybını ve psikolojik çözülmeyi temsil eder.

Hakan Şenocak'ın “Gölgelerin Gecesi” adlı öyküsünde paranoia, karakterin zihinsel dünyasında gelişen bir kaygı hâli olarak belirir. Öykü ilerledikçe bu durum, gerçeklik algısının sınırlarını zorlayan bir hâle dönüşür. Şebnem'in içsel huzursuzluğu, dış dünyadaki küçük uyaranlarla büyüyerek paranoyak bir atmosfere evrilir. Kadın karakter, otomobiline yürürken çevresine tedirgin bakışlar atar. Kendisini izleyen biri olduğundan henüz emin değildir:

“İzlenildiği izlenimine kapılmıştı. Sağına, soluna, arkasına batıktımse yok. Sonunda otomobiline ulaşıp içine girdiğinde nefesini tutup dikkatli gözlerle çevreye yeniden baktı. Hayır, hiç kimse yoktu”(Gölgelerin Gecesi, 82-83).

Bu ilk kuşku, öykü boyunca artarak devam eder. Şebnem kendisini takip eden bir gölge görür, ancak onu tanımlayamaz. Görsel bir kanıtın yokluğu, korkunun soyutlaşmasına neden olur. Yine de bir tehdit algısı sürer:

“Caddede, kaldırımın üzerinde taksinin gelmesini beklerken, telefon konuşmasıyla başlattığı oyunu sürdürüyordu; sanki onu oradan almaya gelmişlerdi de, nerede beklediklerini bulamıyor gibi yapıyordu. Gölge ise her an biraz daha yaklaşıyordu. Koşmuyor da hızlı yürüyordu. Korkudan küt küt atıyordu Şebnem'in kalbi. Eğer o anda bir taksi gelip önünde durmasa, koşarak kaçmaya başlayacaktı neredeyse. Gölge hâlâ hızla yaklaşıyordu ama işinin ehli taksi sürücülerini de müşterilerini hemen tanıyorlardı”(Gölgelerin Gecesi, 84).

Burada kadın, fiziksel bir saldırıya uğramamış olsa da tehdit algısını bedeninde derinlemesine hisseder. Üşüme, titreme, hareket edememe gibi fiziksel tepkiler, psikolojik korkunun beden üzerindeki yansımasıdır. Gölgenin bir ağaç altında durması, hareketsizliği ve kadını seyretmesi, doğrudan bir şiddet eylemi değil; ancak yoğun bir baskı unsuru olarak işlev görür. Bu pasif tehdit hâli, izlenme duygusunun etkisini artırır.

Kadının yaşadığı korku, yalnızca dış çevrede değil, zihinsel alanda da büyür. İzleyen figürün kimliği belirsiz kaldıkça, kadın her erkeği potansiyel tehdit olarak algılamaya başlar. Motorun içindeki sarhoşlar, sokaktaki yabancılar, taksi şoförü, hatta sonunda kocası bile bu tehdit çemberinin parçası hâline gelir. Algılar keskinleşir, kuşku her insana yayılır. Böylece paranoia yalnızca belirli bir kişiye değil, çevredeki tüm sosyal unsurlara yönelir.

Bu noktada öykü, klasik bir takip ediliyorum anlatısından farklılaşır. Takipçinin eş çıkması, kadının kaygılarının ne kadar temelsiz olduğu anlamına gelmez. Aksine, güvendiği bir figürün gözetleyen konumuna düşmesi, paranoyanın ne kadar yerleşik ve haklı olabileceğini düşündürür. Kadın için artık izlenmek dışsal bir eylem değil; içselleşmiş, sıradanlaşmış bir tehdittir.

Kadının zihnindeki korku, kimin tehdit olduğu bilgisine sahip olunmasa da süreklidir. Bu da klasik bir paranoya belirtisidir. Korkunun mantıksal bir temele dayanması gerekmez; algının kendisi yeterlidir. Üsküdar İskeleyi'nde geçen şu sahne, paranoyanın en yoğun yaşandığı andır:

“Karaya ayak bastığında huzursuzluğunun azalmadığını, tersine, içinin çok daha şiddetli, zehir gibi bir huzursuzlukla dolduğunu gördü. Gölge, birkaç metre ötedeki koyu ağaçların altında duruyor, onu seyrediyordu. Buz gibi kesildi bedeni korkudan. Aynı gölge olduğundan kuşkusu yoktu. Çılgılık atmamak için kendini zor tuttu”(Gölgelerin Gecesi, 85).

İzlenme korkusu giderek kişisel bir krize dönüşür. Şebnem'in makyajı ve kıyafeti, bu paranoya duygusunu derinleştirir. Kendisine yöneltilen bakışları düşmanlık ya da tehdit olarak algılar. Bu da kadının toplumsal baskılar ve erkek egemen bakış karşısında yaşadığı kırılganlığı açığa çıkarır.

Öykünün son sahnesi, paranoyanın ulaştığı en uç noktayı temsil eder. Kadın karakter, evine ulaşmasına ve kapıyı kilitlemesine rağmen korkudan kurtulamaz. Dış dünyanın tehditleri geride kalmış gibi görünse de iç huzursuzluk sürer. Apartman girişinde yaşadığı panik, paranoyanın artık kontrol edilemez hâle geldiğini gösterir:

“Yüksek topuklu ayakkabılarına rağmen apartmana doğru koşmaya başladı... Neyse ki anahtarı vardı. Titreyen elleriyle anahtarı ararken korkak gözlerle çevreyi tarıyordu... Gölgenin hızla yaklaştığını hissediyordu... Ayak sesleri apartmanın içinde yankılanıyordu”(Gölgelerin Gecesi, 87).

Bu sahnede fiziksel tehdit hâlâ belirsizdir. Kadın hiçbir şey görmese de sesler, hisler ve gecikmiş kapanma sesi, izlenme algısını canlı tutar. Nesnel bir kanıt yoktur; fakat kişi kendisini tehlikede hisseder. Kadının evine ulaşması, güvenlik hissini yeniden kazanması için yeterli olmaz. Öykü bu noktada ironik bir kırılma yaşatır. Sığınak gibi görülen ev, tehdit algısının merkezine dönüşür. Zihinsel kriz, dışsal izlenme korkusundan iç mekânda gerçekleşen yüzleşmeye evrilir. Kadın, ışığı açmaya çalıştığında bir elin düğmenin üzerini kapattığını fark eder:

“Zifiri karanlıkta, salonun ortasında dikilen gölgenin ona baktığını, onu izlediğini, onu beklediğini gördü... Düşmenin üzerinde yumuşak bir şey eksikti sadece. Bir el. Gölgenin eli” (Gölgelerin Gecesi, 87).

Bu ifade, paranoyanın artık fiziksel sınırları aştığını, evin içinde bile kişinin yalnız kalamayacağını gösterir. Gözetlenme algısı, kadının en mahrem alanına kadar nüfuz etmiştir. Gölgenin kocası Barbaros çıkması, izlenme duygusunu yok etmez. Aksine, kadının en çok güvendiği kişinin izleyen konumunda olması, korkunun daha da kişisel ve derinleşmiş bir biçim almasına neden olur: “Kilometrelerce uzaktayken bile beni izliyorsun...” (Gölgelerin Gecesi, 88). Kadının bu cümlesi, yalnızca fiziksel bir takipten değil, ilişki içinde süreklilik kazanan bir kontrol ve denetim hissinden de şikâyetçi olduğunu ortaya koyar. Artık tehdit, sokaktaki yabancı değil; kendi hayatındaki en yakın kişidir. Böylece öykü, paranoyayı yalnızca psikolojik bir durum değil, aynı zamanda kadın-erkek ilişkilerindeki iktidar dengesizliğinin sonucu olarak da sunar.

Hakan Şenocak, bireyin zihinsel dünyasında gelişen korkuları, sıradan olaylar üzerinden katman katman inşa eder. Anlatılarında fiziksel bir şiddet göstergesi olmasa da sürekli artan bir tehdit duygusu yaratılır. Bu anlatım biçimi, okuyucunun gerçeklik ile kurgu arasında gelgitler yaşamasına neden olur. Yazar, dış dünyadaki sessizlik, gecikme, bakış ve gölgeler gibi küçük uyaranları büyüterek karakterin iç dünyasındaki paranoya hâlini inandırıcı biçimde kurar.

Metinlerinde izlenme, iz sürülme ve kontrol edilme temaları, sadece psikolojik gerilimi değil, toplumsal ve cinsiyet temelli baskıları da görünür kılar. Özellikle kadın karakterin yaşadığı yoğun içsel gerilim, erkek egemen yapının birey üzerinde bıraktığı izlerle birleşir. Şenocak, güvenin kırılgan doğasını, mahremiyetin sınırlarını ve korkunun gündelik yaşamla nasıl iç içe geçebileceğini yalın fakat çarpıcı bir dille ortaya koyar. Paranoya, yalnızca ruhsal bir bozulma değil; aynı zamanda modern bireyin kırılgan gerçekliğinde kendine yer bulur.

3.5. DEĞERLENDİRME

Hakan Şenocak'ın öykü evreni, bireysel çatışmalar ile toplumsal sorunları bir araya getiren çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu yapı, yazarın edebi yolculuğu boyunca belirgin bir dönüşüm geçirmiştir. Erken dönem eserlerinde daha doğrudan, sert ve ideolojik bir anlatı tercih edilirken; zamanla bu üslup daha simgesel, derinlikli ve yumuşak bir çizgiye evrilmiştir. Bu değişim, yalnızca teknik ya da dilsel bir tercih değil; yazarın hayata ve insana bakışındaki gelişimi de yansıtır.

Başlangıçtaki ideolojik ton, zaman içinde daha rafine bir anlatıya dönüşür. Ancak bu evrim, insan merkezli bakıştan uzaklaşma anlamına gelmez. Aksine, insan her zaman öykülerin odak noktasında yer alır. İdeolojik çatılar, bireyin varoluşsal ve ahlaki sorgulamalarını dışlamadan sunulur. Bu yönüyle Şenocak'ın anlatıları, politik duyarlılık ile insani değerleri buluşturan özgün bir düzlemde şekillenir.

Şenocak'ın metinlerinde en dikkat çekici izleklerden biri intihar temasıdır. Ancak bu tema, yalnızca ölümle sonuçlanan bir eylem olarak değil; yaşamı yeniden sorgulama aracına dönüşen bir metafor olarak işlenir. İntihar girişimlerinin sıklığına rağmen, gerçek anlamda sona ulaşan vakaların azlığı, yaşamın kutsallığına dolaylı bir vurgu yapar. Ölüm, erken metinlerde daha çok ideolojik bir gerekçeyle sunulurken; sonraki eserlerde bireyin içsel çatışmalarının sonucu olarak ortaya çıkar. Bu tematik kayma, yazarın düşünsel gelişiminin bir yansımasıdır.

İntihar yalnızca insanlar arasında değil; insan dışı varlıklar arasında da gözlemlenir. Hayvanların yalnızlığı, çaresizliği ya da dışlanmışlığı üzerinden işlenen bu durum, etik sınırların genişletildiğini gösterir. Şenocak, yalnızlığı sadece insan deneyimiyle sınırlamaz; doğanın da aynı derinlikte acılar yaşayabileceğini düşündürür. Bu yaklaşım, edebi estetik ile ekolojik farkındalık arasında bir köprü kurar.

Yazarın öykülerinde vicdan, hem bireysel muhasebenin hem de toplumsal sorgulamanın merkezine yerleştirilir. Karakterler, çoğunlukla dışsal baskıların yanı sıra içsel çatışmalarla da yüzleşir. Bu çatışmalar, onların karar süreçlerini etkiler. Vicdan, bir yönüyle ahlaki pusula, bir diğer yönüyle de suskun direniş biçimi olarak anlatının yönünü belirler. Şenocak'ın zaman zaman yazma ediminin gerekliliğini sorgulaması da bu vicdani derinliğin uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Kadın karakterlerin temsili, Şenocak'ın toplumsal cinsiyet duyarlılığını ortaya koyar. Bu karakterler çoğu zaman hem kırılgan hem dirençli bir yapıdadır. Ataerkil sistemin baskısıyla mücadele eden kadın figürler, yalnızca mağduriyetleriyle değil; aynı zamanda çözüm üretme, iyileştirme ve yeniden kurma yetenekleriyle öne çıkar. Onların intihara yönelmesi, duygusal zayıflıktan ziyade toplumsal baskının bir sonucu olarak düşünülmelidir. Ancak çoğu durumda bu yönelişler, yaşamla kurulan yeni bir bağa dönüşür.

Şenocak'ın röportajlarında yer verdiği "intihar etmeyeceğim" ifadesi, eserlerindeki intihar temasına dair çarpıcı bir içgörü sunar. Bu cevap, yazarın düşünsel düzeyde bu konuyu sıkça irdelediğini, ancak eylemsel olarak bu olasılığı reddettiğini gösterir. Gerçek yaşamda bastırılan karanlık duygular, karakterlerin eylemleri aracılığıyla görünür kılınır. Bu durum, edebiyatın bir yüzleşme ve iyileşme alanı olarak işlev gördüğünü düşündürür.

Şiddet, Şenocak'ın anlatılarında fizikselin ötesine geçer. Zihinsel, sembolik ve psikolojik düzeylerde işlenen şiddet biçimleri, karakterlerin ruhsal dünyasını derinlemesine sarsar. Sessizlik, çoğu zaman bir direniş biçimi olarak sunulur. Sistemik baskı, semboller ve toplumsal normlar üzerinden yeniden üretilir. Bu bağlamda şiddet, yalnızca bireyler arası değil; aynı zamanda kurumlar, ideolojiler ve gelenekler üzerinden işleyen bir mekanizmadır.

Çocuk işçiliği ve eğitim hakkına dair meseleler, yazarın etik bakışını ortaya koyan diğer unsurlardır. Çocuk karakterlerin yetişkin dünyasının yükleriyle erken yaşta tanışması, masumiyetin kaybını simgeler. Bu figürler, çoğu zaman hayal kurma imkânından mahrum bırakılmıştır. Yazar, çocukların emeği üzerinden kurulan düzeni ahlaki bir kırılma olarak yorumlar. Bu durum, toplumsal eleştirinin bir boyutu olarak öyküsel yapıya dâhil edilir.

Ötekilik meselesi, Şenocak'ın kurmaca dünyasında derinlemesine ele alınır. Yazar, ötekiyi bir tehdit unsuru olarak görmez. Aksine, farklılıkları bir arada var edebilmenin yollarını araştırır. Ancak bu yaklaşım, her zaman tutarlı biçimde korunmaz. Özellikle dini referansların işlendiği metinlerde, zaman zaman ötekileştirici bir ton hissedilebilir. Bu durum, yazarın dilindeki çelişkilere ve tematik sınırların yeniden

tanımlanmasına neden olur. Yine de genel bakış, empatik ve çoğulculuğa açık bir çizgide kalır.

Karakterlerin yaşadığı ani yön değişimleri, anlatının dramatik yapısını zenginleştirir. Beklenmedik bir olay, geçmişle yüzleşme ya da içsel bir aydınlanma, karakterin hayatında dönüşüme yol açabilir. Bu değişimler yapay değil, karakterin ruhsal gelişimiyle uyumlu bir şekilde sunulur. Böylece anlatının inandırıcılığı ve iç tutarlılığı güçlenir.

Metinlerarasılık, Şenocak'ın anlatı evreninde sıkça başvurulan bir stratejidir. Kafka göndermesi örneğin bunlardan en açık olanıdır. Doğrudan alıntı ya da açık gönderme yerine, anlam çağrışımları üzerinden kurulan bu ilişki biçimi, anlatıya düşünsel derinlik kazandırır. Okuyucu, başka metinlerle kurulan bu sessiz diyalog aracılığıyla, anlatının çok katmanlı yapısını keşfetme imkânı bulur. Bu yöntem, edebi belleği aktif hâle getirerek okuyucuyu düşünsel bir ortaklığa davet eder.

Dil ve anlatım tarzı, Şenocak'ın estetik anlayışının temel belirleyicilerindendir. İlk metinlerdeki doğrudanlık yerini zamanla yoğunluklu ve sembolik bir anlatıma bırakır. Kısa, vurucu cümleler; süslemeye değil, düşünceye hizmet eder. Her kelime, metnin taşıdığı anlam yükünü artırır. Üslubun sadeleşmesi, anlatının derinliğini azaltmaz; aksine, okuyucunun zihinsel katılımını güçlendirir.

Sınıf atlama arzusu, yazarın Marksist dünya görüşüyle bağ kurabileceğimiz önemli bir izlektir. Geleneksel bir anlatı formunda bile sınıfsal mücadele, bireyin içsel arzusuyla birleşerek görünür olur. Ancak bu arzunun her zaman başarıya ulaşmaması, toplumsal yapının eleştirisini de beraberinde getirir. Bu durum, bireysel kurtuluşun değil; kolektif bir farkındalığın gerekliliğine işaret eder.

Karakter adlarının yönlendirici bir işlev taşımaması, yazarın anlatsal tarafsızlığına katkı sunar. İsimler, okuyucuda olumlu ya da olumsuz bir yargı oluşturmaz. Böylece okuyucu, karakterle arasındaki mesafeyi kendisi belirler. Bu mesafelenme, anlatının çoklu yorumlara açık yapısını destekler.

Anlatı evreninde kriz anları, karakterin dönüşümüne olanak tanıyan eşikler olarak kurgulanır. Yaşamla ölüm, sessizlikle çılgılık, yalnızlıkla direniş arasında gidip gelen karakterler, insan ruhunun karmaşık doğasını yansıtır. Bu krizler, bir sona değil;

çoğunlukla yeni bir başlangıca açılan kapılar hâlini alır. Şenocak'ın karakterleri, yok oluşla değil; varoluşla hesaplaşır.

Toplumsal hafıza, yazarın karakter inşasında etkili olan bir başka yapıdır. Geçmiş, anlatıların görünür yüzeyinde olmasa bile, çoğu zaman bastırılmış olarak varlığını sürdürür. Travma, bireysel bir sorun değil; kuşaktan kuşağa devreden, tekrar eden bir yankı gibi resmedilir. Bu bağlamda Şenocak, belleği yalnızca hatırlama edimi olarak değil; unutulmayanın sürekli geri dönüşü olarak kurar.

Yazar, olayları anlatmaktan çok, karakterlerin olaylara verdikleri tepkiler üzerinden bir anlatı inşa eder. Bu yaklaşım, öznenin dış gerçeklikle olan ilişkisini değil; iç dünyasıyla yürüttüğü diyalogu önceler. Olayların kendisi kadar, olayların bireyde bıraktığı iz önem kazanır. Bu nedenle anlatılarında gözlemci bir tutumdan çok, düşünsel bir yönlendirme hissedilir.

Zaman algısı da yazarın öykü estetiğinde önemli bir öğedir. Anlatılar lineer bir zaman kurgusuna dayanmaz. Zaman çoğu zaman geri dönüşler, bilinç akışı ya da rüya sahneleriyle kırılır. Bu teknikler, karakterin psikolojik derinliğini artırır. Gerçeklik düzlemi, yalnızca dış dünyaya değil, iç evrene de yayılır. Zamanın parçalanması, olayların mutlak değil, göreceli olarak yaşandığını düşündürür.

Sonuç olarak, Hakan Şenocak'ın anlatıları yalnızca bireyin içsel çatışmalarını değil; aynı zamanda toplumun çelişkilerini de edebi bir dille görünür kılar. Temalar, biçimle bütünleşerek çok katmanlı bir yapı oluşturur. Dil, düşüncenin taşıyıcısı, anlatı ise eleştirel bir yüzleşme alanı hâline gelir. Şiddet, vicdan, ötekilik, intihar, kadınlık ve çocukluk gibi izlekler, yalnızca anlatının içeriğini değil; etik yönelimini de belirler. Şenocak'ın eserleri, yalnızca okunmaz; aynı zamanda sorgulatır, düşündürür ve dönüştürür. Bu bağlamda, onun anlatı dünyası çağdaş edebiyatta özgün bir konumda yer alır.

SONUÇ

Hakan Şenocak'ın öyküleri, bireyin ruhsal derinliğini toplumsal bir bağlama yerleştiren, içeriksel ve biçimsel anlamda yenilikçi örnekler sunar. Bu çalışma, yazarın özellikle 1980 sonrası dönemde yazdığı metinlerde öne çıkan bireysel ve toplumsal temaları, karakter oluşumlarını, dilsel tercihlerini ve biçimsel yapılarını bir arada değerlendirerek, Şenocak'ın edebi yöneliminin kapsamlı bir çözümlemesini hedeflemiştir. Elde edilen bulgular, yalnızca bir yazarın öykücülüğüne değil, aynı zamanda çağdaş Türk edebiyatının geçirdiği dönüşümüne de ışık tutar niteliktedir.

Tez boyunca yapılan incelemelerde, Şenocak'ın metinlerinde tematik olarak en fazla yer kaplayan izleklerin intihar, yalnızlık, yoksulluk, ölüm, kimlik ve ötekilik olduğu görülmüştür. Ancak bu temalar, klasik anlamda bir konu tercihindan çok daha fazlasını ifade eder. Yazar, söz konusu izlekleri hem felsefî hem de sosyolojik bir derinlikle işler. İntihar örneğinde olduğu gibi, ölüm fikri çoğu zaman son değil, bireyin yaşamla kurduğu ilişkinin sorgulanması olarak işlev görür. İntihar girişimleri sık yaşanmasına rağmen, ölüme ulaşan karakter sayısının az olması, yazarın yaşamı temel bir değer olarak sunduğunu gösterir.

Yalnızlık ise yalnızca bireyin duygusal bir hâli olarak değil, tüm varlık düzeylerine yayılan bir yaşantı biçimi olarak ele alınır. Hayvanların da yalnızlıkla ilişkilendirilmesi, insan merkezli bakışın ötesine geçen bir anlatı tercihine işaret eder. Bu anlatım tarzı, etik sınırların yeniden tanımlandığı, canlılar arası empatiyi temel alan bir estetik anlayışın ürünüdür. Şenocak, yalnızlık temasını salt duygusal bir çözümme hâli olarak değil; bireyin kendini yeniden inşa edebilme imkânı olarak da kullanır.

Kadın karakterler ise Şenocak anlatılarında özel bir konuma sahiptir. Kadınlar çoğu zaman toplumsal baskı, ailevi yükler ya da cinsiyet rolleri nedeniyle içsel çatışmalar yaşasa da, bu karakterler anlatının edilgen figürleri değildir. Aksine, metinlerde hem direnişin hem de dönüşümün öznesi hâline gelirler. Kadın figürlerin çoğunlukla intihara meyilli olması, ataerkil toplum yapısı içerisinde bastırılmış duyguların ve çözümlerin dışavurumu olarak yorumlanabilir. Ancak bu eğilimler nadiren eyleme dönüşür. Böylece intihar, karakterin kendini yeniden var etme sürecinin bir parçası hâline gelir.

Yoksulluk teması, Şenocak'ın anlatılarında yalnızca maddi bir eksiklik olarak değil; aynı zamanda sosyal ilişkilerin belirleyicisi ve bireysel yönelimlerin kurucusu olarak işlenmiştir. Ekonomik sıkıntılar, aile yapılarının dönüşmesini, toplumsal rollerin kırılmasını ve bireyin yaşamla kurduğu ilişkinin biçimlenmesini etkiler. Bu durum en çok çocuk karakterlerin erken yaşta çalışmaya başlamasında görülür. Şenocak'ın çocuk karakterleri, yalnızca mağdur figürler değil; aynı zamanda sistem eleştirisinin merkezinde yer alan simgelerdir. Masumiyetin yitimi, adaletsizliğin görünür kılınmasıyla birleşir ve etik bir tartışma alanı açar.

Ötekilik izleği, yazarın anlatı dünyasında sabit bir dışlayıcı kodlamadan çok, bir yüzleşme ve empati alanı olarak şekillenir. Karakterler, çoğu zaman sistemin dışında konumlanmış ya da toplum tarafından ötelenmiş bireylerdir. Şenocak, bu figürleri yalnızca mağdurlaştırmaz; aynı zamanda alternatif bir varoluş biçimi olarak sunar. Ancak bazı metinlerde, özellikle dini bağlamda, bu empatik mesafenin zayıfladığı ve ötekileştirici dilin yer yer yeniden üretildiği görülür. Bu çelişki, yazarın dilsel tercihleriyle tematik derinliği arasındaki dengeyi tartışmaya açar.

Şenocak'ın dil ve anlatı stratejileri, bu temaların etkili biçimde sunulmasına olanak tanır. Masalsı yapılar, gerçeküstü öğeler, imgelerle yüklü betimlemeler, parçalı anlatılar ve metinlerarasılık gibi teknikler, yazarın klasik öykü anlayışından uzaklaştığını ve biçimsel bir yenilik arayışı içinde olduğunu gösterir. Bu biçimsel tercihlerin altında, anlatının okuyucuyla kurduğu ilişkiyi daha katmanlı hâle getirme arzusu yatar. Şenocak'ın dili sade ama yoğun anlam katmanları içeren bir yapıdadır. Kısa cümlelerle kurulan anlatı, büyük düşünsel açılımlar yaratmayı hedefler. Üsluptaki bu sade ama yoğun yapı, anlatı ile okuyucu arasındaki etkileşimi derinleştirir.

Yazarın bazı röportajlarında yazma eylemini zaman zaman anlamsız bulduğunu dile getirmesi, anlatılarda hissedilen vicdani sorgulamayı destekler niteliktedir. Şenocak, yazma sürecini yalnızca bir estetik faaliyet değil, aynı zamanda bir etik sorumluluk alanı olarak da görür. Yazmak, onun için bir anlam arayışının parçasıdır. Bu nedenle, karakterlerin yaşadığı kriz anları yalnızca bireysel değil; çoğu zaman yazara dair metaforik bir iç çatışmanın yansımasıdır.

Tezin önemli sonuçlarından biri de, Şenocak'ın anlatılarında yer alan dönüşüm ve karar anlarının rastlantısal değil, ruhsal bir evrilmenin sonucu olarak kurgulanmış

olmasıdır. Karakterlerin hayatlarında yaşanan ani kırılmalar, geçmişte bastırılan arzuların ya da travmaların dışı vurumu şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamda öykülerin yalnızca olay merkezli değil, aynı zamanda içsel çözümleri görünür kılan yapılar sunduğu söylenebilir.

Tez boyunca sürdürülen analizlerde, Şenocak'ın edebi üretiminin çağdaş Türk öykücülüğü içerisinde özgün bir yere sahip olduğu açıkça ortaya konmuştur. Yazarın eserleri, klasik anlamda bir öyküden beklenen yapısal bütünlükten ziyade, bireyin zihinsel ve duygusal yolculuklarını anlamlandırmaya çalışan anlatılar olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle, metinlerde sabit bir sonuca ulaşma kaygısından çok, sürecin kendisi ön plana çıkar. Anlatılar, okuyucuya sadece bir hikâye değil; aynı zamanda düşünsel bir atmosfer sunar.

Çalışma, yalnızca Şenocak'ın anlatı dünyasını anlamakla sınırlı kalmamış; aynı zamanda çağdaş Türk edebiyatında tematik ve biçimsel çeşitliliğin nasıl ortaya çıktığını da göstermeye çalışmıştır. 1980 sonrası Türk öyküsünün birey merkezli anlatılara yönelmesi, politik söylemlerin daha sembolik ve dolaylı biçimlerde sunulması, Şenocak'ın edebi çizgisiyle paralel bir gelişim göstermektedir. Bu bağlamda, yazarın eserleri dönemin ruhunu yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda bu döneme eleştirel bir perspektiften yaklaşır.

Gelecekte yapılacak çalışmalar için Şenocak'ın metinleri, disiplinlerarası yaklaşımlara açık zengin bir zemin sunmaktadır. Özellikle psikoloji, toplumbilim ve edebiyat ilişkisi çerçevesinde yapılacak çözümlemeler, metinlerin içerdiği çok katmanlı anlam evrenini daha da görünür kılacaktır. Ayrıca, Şenocak'ın henüz yeterince akademik incelemeye tabi tutulmamış eserleri üzerine yapılacak ayrıntılı incelemeler, hem edebiyat araştırmaları açısından hem de yazarın tanınırlığı açısından önemli katkılar sağlayacaktır.

Sonuç olarak, bu tez çalışması; Hakan Şenocak'ın anlatı evrenini tematik, biçimsel ve düşünsel düzlemlerde değerlendirerek yazarın edebiyat içerisindeki özgün konumunu ortaya koymuştur. Şenocak'ın öyküleri, yalnızca bireysel acıların değil; aynı zamanda toplumsal yapının, kültürel kalıpların ve etik sorumlulukların da sorgulandığı çok yönlü anlatılardır. Yazarın diliyle, temasıyla ve biçimiyle sunduğu bu bütünlük,

Çağdaş Türk edebiyatında dikkate değer bir örnek olarak değerlendirilmeyi hak etmektedir.



KAYNAKÇA

- Ahmet Demirel, *1980 Sonrası Türk Öyküsünde Birey ve Toplum Çatışması: Tematik Bir İnceleme* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE, 2019).
- Albert Camus, *Başkaldıran İnsan* (İstanbul: Can Yayınları, 2013).
- Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000).
- Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994).
- Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan* (İstanbul: Çağ Yayınları, t.y.).
- Celal Gür, *Hakan Şenocak'la Söyleşi*, Yom Sanat Dergisi, Sayı: 14 (2003), 7–8.
- Dil Derneği Sözlüğü, *Kimlik* (Erişim Tarihi: 26.06.2025).
- Diyanet İşleri Başkanlığı, *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, 1. Baskı, (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları), 2015.
- F. Sabri Ülgener, *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler* (İstanbul: Derin Yayınları, t.y.).
- Fırat Aydıncaya, *Bediüzzaman'ın Hançeri* (İstanbul: Avesta Yayınları, 2020).
- Hakan Şenocak, *Gülâyşe Yabancı'nın Aşkı* (Ankara: Yazıt Yayınları, 1990).
- Hakan Şenocak, *Hayatta Kalma Oyunu* (İstanbul: Dedalus Yayınları, 2021a).
- Hakan Şenocak, *Karanfilsiz* (İstanbul: Dedalus Yayınları, 2015).
- Hakan Şenocak, *Naj* (İstanbul: Dedalus Yayınları, 2020).
- Hakan Şenocak, *Sevgili Nefret* (İstanbul: Dedalus Yayınları, 2021b).
- Hakan Şenocak, *Yoldan Çıkmuş Yazılar* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005).
- Halil Alkan, *1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğinde Tematik Dönüşüm* (Ankara: Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2011).
- Hasan Çiçek, *Hannah Arendt: Şiddet Karşısı Söylem* (Van: 2B Yayınları, 2021).
- İbrahim Kalın, *İslam ve Batı* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2007).
- İnci Taş, *1980–2000 Arası Türk Hikâye Kitaplarında Fantastik Unsurlar* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi SBE, 2009).
- İsmail Süphandağı, *Dil Şiir Hakikat* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2018).
- İsmail Süphandağı, *Gelenek ve Zihniyet Tenkidine Dayalı Çocuk Edebiyatı Kuramı* (Ankara: Maarif Yayınları, 2017).
- Jale Parla, *Edebiyat ve İdeoloji: 1980 Sonrası Türk Öyküsü* (İstanbul: Can Yayınları, 1989).
- Kubbealtı Lugatı, *Başkaldırı* (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

- Mustafa Aşçı, *Trajedinin Peşinden Gidiyorum*, Entelektüel Dergisi, Sayı: 2 (1999), 11–15.
- Necati Sümer, *Antik ve İlkel Toplumlarda İntihar Olgusu*, Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1/1 (2022), 83–116.
- Nurullah Ulutaş, *İntihar ve Roman* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2011).
- Osman Beyazıt, *Milenyum Kavmi* (Ankara: Murat Kitabevi, 2013).
- Recep Çinkılıç, *Necib El-Keylânî'nin 'Kulûbu'n-Nisâ' ve Hakan Şenocak'ın 'Naj' Adlı Hikâyelerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildirileri (Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2013), 685–698.
- Seher Kantarcıoğlu, *1980 Sonrası Türk Öykücülüğünde Postmodern Anlatım Teknikleri*,” *Milli Folklor*, 29/114 (2017), 59–74.
- Semih Gümüş, *Benim Galiba Sistem ile İlgili Sorunum Var*, Notos Öykü, Sayı: 8 (2008), 103.
- Semih Gümüş, *Modern Türk Öyküsü: 1980 Sonrası* (Ankara: Hece Yayınları, 2005).
- Seneca - Stoa Felsefesi*, Felsefe Alemi,
<https://felsefe-alemi.blogspot.com/2020/07/seneca-stoa-felsefesi> (Erişim Tarihi: 03.05.2025).
- Serdar Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük* (İstanbul: Dağarcık Yayınları, 1995).
- Sinem Atmaca, *Paranoya: Bir Vaka Değerlendirmesi ve Klinik Uygulamalardaki Farklılıklar*, AYN Klinik Psikoloji Dergisi 3/3 (2016), 1–9.
- TDV İslam Ansiklopedisi, *İşkence* (Erişim Tarihi: 23.06.2025).
- Yıldız Ecevit, *Türk Öykücülüğünde 1980'ler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001).
- Zygmunt Bauman, *Kimlik* (Ankara: Heretik Yayınları, 2022).